

ПЕТЕРБУРГСКАЯ МЕБЕЛЬ ЭПОХИ ИСТОРИЗМА. К ВОПРОСУ О НЕОСТИЛЯХ

*Работа представлена кафедрой русского искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор В. Н. Батажкова*

В статье впервые предпринята попытка охарактеризовать стилистическую ситуацию в петербургской мебели эпохи историзма, отмеченную многократной сменой художественных вкусов и исторических предпочтений. На основе изучения предметного материала, сопоставления его с архивными и иконографическими источниками удалось не только атрибутировать памятники, но и уточнить границы существования неостилей в столичной мебели 1820–1890-х гг., их исторические и художественные истоки и прототипы.

Ключевые слова: мебель, стиль, историзм, неоготика, неоренессанс, помпейский, второе рококо.

The article is the first attempt to describe the stylistic picture of St. Petersburg furniture of Historicism, the period of multiple changes in artistic tastes and stylistic preferences. Drawing on example-based research compared with archival and iconographic sources, it became possible to make attributions of several objects, as well as to define boundaries among neo-styles in the Russian capital's furniture of the 1820s–1890s and specify their historical and stylistic origins and prototypes.

Key words: furniture, style, Historicism, Neo-Gothic, Neo-Renaissance, Pompeian, Neo-Rococo.

Петербургское мебельное дело, занимавшее ведущее положение в отечественном производстве с момента возникновения, в XIX в. продолжало оказывать влияние на формирование вкусов в этой области художественной жизни России. Выполняя заказы на меблирование императорских дворцов и столичных домов, петербургские мастера внимательно следили за быстро меняющейся модой и создавали образцы, заметно выделявшиеся на внутреннем рынке. Первые и лучшие экземпляры новой мебели появлялись именно в Петербурге и

отсюда распространялись по всей стране. Для изучения мебельной ситуации в эпоху историзма Петербург представляет особый интерес не только из-за огромного пласта сохранившихся предметов, но и наличия обширной иконографии, сопоставление которой с документальными материалами позволяет выявить новые памятники, уточнить датировки и авторство известных объектов и на этой базе делать выводы об эволюции неостилей в мебели.

В 1895 г. корреспондент петербургского «Художественно-ремесленного журна-

ла» писал, что XIX в., «отличающийся реализмом и стремлением ко всему новому и оригинальному, все-таки не сумел создать себе своего стиля, и ему, волей-неволей, приходится подражать старым образцам и стилям, которые на время являются модными и преобладающими, как в художественных ремеслах, так и в устройстве убранства жилищ. В архитектуре мы видим, – писал наблюдательный современник, – что... остановились для светских постройках в стиле времен Возрождения... В убранстве же жилищ стили Людовика XIV, Людовика XV, Империи, Итальянского и Немецкого Ренессанса сменяются готическим и китайским в каком-то пестром водовороте: повсюду мы берем образцы, модели для нашей обстановки и мебели и во всем ищем красоту, яркость и удобства» [14, с. 16]*. Современник очень точно отметил особенность XIX столетия – искать новизну в прошлом, создавать новое, познавая и изучая старое и забытое.

Калейдоскоп стилей, смена вкусов и исторических идеалов в XIX в., обусловленные развитием ретроспективных тенденции в русской архитектуре и искусстве, отразились прежде всего в дворцовом строительстве, в убранстве интерьеров императорских и великокняжеских домов. С конца 1810-х гг. по проектам архитектора А. Менеласа в царскосельских парках появляются неоготические башня, капелла и ферма, а в 1820-х гг. в петергофской Александрии возводится дворец «Коттедж»; в середине следующего десятилетия впервые оформляются интерьеры «рококо» в Знаменке; в 1834 г. А. И. Штакеншнейдер создает Никольский домик в «русском стиле», а в 1840–1850-х гг. – Царицын и Розовый павильоны в стиле неогрек. Нарядные формы и изящный декор архитектуры эпохи французского абсолютизма А. И. Штакеншнейдер стилизует в Собственной даче, в то время как Ольгин павильон решается как южно-итальянская вилла. Во все эти дворцы и павильоны изготавливается мебель,

составляющая с оформлением интерьеров единое целое. Мебель поставляют лучшие столичные мастера – братья Гамбс, А. К. Тур, В. И. Бабков и др.

Характерные признаки историзма – возможность выбора, стремление возродить прошлое, не копируя, а создавая новые предметы, соответствующие представлениям человека XIX в. о той или иной эпохе, нашли отражение в мебельном убранстве императорских резиденций. Классическая по формам и конструкции мебель для «Коттеджа» получила неоготический декор, заимствованный из арсенала средневековой архитектуры. Опираясь на предметы, найденные при раскопках в помпейских домах, Штакеншнейдер создал мебель в Царицын павильон, стилизуя не только формы, но и материал (вместо металла – окрашенное «под патинированную бронзу» дерево). Почти одновременно по его эскизам изготавливаются предметы из ясеня для Никольского домика в Петергофе, при этом местный материал и токарные детали этой мебели трактуются как признаки национального ремесла, соответствующие постройке в русском стиле. В эти же годы нарядная мебель для Собственной дачи и Ольгиной половины Большого Петергофского дворца создается в формах «второго рококо».

Эпоха историзма, хронологические границы которой принято определять 1820–1890-ми гг., ознаменовалась интенсивным развитием всех сфер художественной деятельности, в том числе отраслей декоративно-прикладного искусства. Появившийся в эти годы огромный пласт изделий разнообразных по типам, формам и материалам, сохраняется до наших дней и остается, как правило, анонимным. Это объясняется тем, что памятники XIX столетия еще два десятилетия назад мало популяризировались – официальная историческая наука утверждала, что в век машинного производства ремесленные изделия не могут быть художественными и поэтому не заслуживают внимания исследователей. Действительно,

машинизация и серийное производство способствовали снижению художественного уровня массовой продукции, а новые технологии – появлению имитаций стилистики и материалов, являвшихся подчас главной целью и вызывавших упрек уже у современников. Однако, несмотря на имитации и постоянное (осознанное, декларируемое) возвращение к опыту прошлого, столичной художественной промышленности XIX в. нельзя отказать в поступательности развития: петербургские мастерские и в это время продолжали плодотворно сотрудничать с архитекторами, а следовательно, влиять на формы и характер художественной жизни**. Историзм, отмеченный интересом к реалиям прошлого, «открытиям» давно или недавно забытого через осмысление, интерпретацию и копирование, представляет безусловный интерес как культурный феномен. Возрастающий интерес к данному периоду русской культуры сегодня представляется вполне закономерным: XIX в. оставил в наследство огромное количество памятников во всех областях художественной деятельности; их изучение расширяет наши знания о бытовой и художественной культуре России на протяжении значительного для ее истории периода.

Однако, несмотря на ряд исследований (К. А. Большевой, О. Э. Вольценбурга, И. А. Бартенева и В. Н. Батажковой, А. М. Кучумова, А. Л. Пунина и др.), в которых внимание было сосредоточено на интерьере XIX в. как продолжении «большой» архитектуры, о мебельном убранстве (в известном смысле – «архитектуре малых форм») в этих работах только упоминалось. С другой стороны, вплоть до конца 1980-х гг. при изучении русской мебели многие авторы уделяли внимание лишь ранним периодам ее истории или начальным этапам деятельности мастеров (Н. Н. Соболев, Т. М. Соколова и К. А. Орлоа, Ю. В. Фомин, Н. Ю. Гусева, И. К. Ефремова, А. Cheneviere), оставаясь в системе общепринятых идеологических координат. Такой подход объяснялся отчас-

ти тем, что основная масса предметов, созданных в середине и второй половине XIX столетия, не выдерживала конкуренции с памятниками предшествующего времени, вошедшими в «золотой фонд» бытовой культуры. Вместе с тем из-за малой изученности данного периода до сих пор сохраняется неверное представление об эволюции форм, о роли профессиональных художников в проектировании образцов для массового изготовления; отсутствует понимание границ существования неостилей, их истоков и производных, а информация о мастерах и мастерских крайне мала. В силу этих причин картина развития мебели была и остается не только непонятной, но и искаженной. Показательно, что даже такое уникальное явление, как мебельное производство братьев Гамбс, привлекало исследователей лишь изделиями первых десятилетий деятельности, в то время как фирма активно существовала в Петербурге почти семьдесят лет и еще в 1850-х гг. выполняла огромные заказы. Исчезновение фабрики с арены столичного мебельного дела до сих пор не получило объяснения: и сегодня документально не подтверждено, когда и по каким причинам перестало функционировать огромное производство, продукция которого – своеобразная иллюстрация развития русской мебели с конца XVIII до середины XIX столетия. В этой ситуации удивляться отсутствию сведений о деятельности других петербургских фабрикантов XIX в. – А. К. Туре, Г. В. Бюхтгере, И. П. Платонове, Н. Ф. Свирском – не приходится***.

«Парад» исторических стилей XIX столетия открыла русская неоготика. Это художественное явление, появившееся в России в последней трети XVIII в. и не прерывавшееся на протяжении всего XIX столетия, требует особого внимания. Несмотря на то что в ранних «готических» постройках интерьеры и мебель решались в классицистическом ключе и «готическая» мебель русского происхождения этого времени почти неизвестна, не обозначив особенно-

стей «готики» XVIII в., нельзя определить особенности данного явления в XIX столетии. Обращение к ранней «готике» необходимо и для понимания истоков романтизма – основы, на которой выросло историческое мышление, сформировался связанный с ним эклектический метод.

Для определения корней и характера русской «готики» отдельного рассмотрения требует вопрос английского влияния. Повышенный интерес к Англии со стороны России, отличавшейся вспышками страстной англomanии, объясняется разнообразными причинами. Определяющую роль в усилении английских контактов сыграла личная позиция Екатерины II, которая считала союз с Англией полезным для своей страны. Английский посол лорд Каткерт писал: «...русские в силу своих наклонностей, традиций, воспитания находились под влиянием французов. Теперь же Россия, учитывая твердые и нескрываемые убеждения императрицы, стала решительно английской, а, судя по ее действиям, такой и будет» [1, с. XI]. Действительно, все правление императрицы прошло под знаком уважения и внимания к достижениям англичан и не могло не наложить отпечаток на сферы духовной и художественной жизни российского государства.

Увлечение Средневековьем в 1820–1830-х гг. имело иную природу и отразило сентиментально-романтические устремления, охватившие все области русской жизни. Эстетическую программу романтиков, провозгласивших равенство национальных культур и неоготику как один из путей ее реализации, приветствовали передовые мыслители. Эта программа с ее религиозностью и тягой к «доброму старому времени» импонировала и императорской семье, влияние которой на развитие искусства рассматриваемого периода нельзя не принимать во внимание. Не последнюю роль в появлении новой «волны готики» сыграли вкусы императрицы Александры Федоровны, воспитанной на немецкой художествен-

ной традиции, а сложившиеся в николаевскую эпоху русско-прусские контакты привели к увлечению немецкой историей и культурой. Благодаря личным интересам семейства Николая I в любимом ими Петергофе появился дворец «Коттедж», а неоготика «господствовала» до середины XIX столетия.

Вместе с тем не следует забывать, что увлечение средневековой культурой началось при Александре I и было концептуально реализовано в другой императорской резиденции, в Царском Селе, где в 1810–1820-х гг. появились сооружения, решенные в виде средневековых башни, замка и часовни. Их автором также был А. Менелас, однако то, что было задумано в Александровском парке, было не увлечением, а осуществлением продуманной программы, отразившей миропонимание Александра I в эпоху Священного союза, его взгляды на государственный порядок после (и в предчувствии) революционных потрясений. В это время по воле императора возникают сооружения, отвечающие настроению государя, мысленно обращенного в далекое прошлое: Белая башня – донжон эпохи Средневековья, когда порядок основывался на фундаменте христианской веры и власти монарха-рыцаря; Арсенал – павильон для размещения оружия и памятных реликвий, обязательных для рыцаря; Шапель (в виде руины готической капеллы) – место уединенной молитвы и общения с Богом. Охранительная функция, подхваченная Николаем I, пережившим потрясение при вступлении на престол, способствовала, по его мнению, укреплению основ государственности (и, как следствие, привела к наступлению реакции), с одной стороны, и возвращению интереса к природе и «счастливой семейственности» – с другой.

Неоготическое убранство павильонов в Царском Селе погибло в годы Великой Отечественной войны. Об их мебельном наполнении, изготовленном Г. Гамбсом и его сыновьями, известно лишь по иконографии

и описаниям. К сожалению, лишь по фотографиям, документам и нескольким сохранившимся предметам мы можем судить и о мебели дворца «Коттедж», внутреннее оформление которого отличалось цельностью художественного решения.

В 1820–1830-е гг. «готика» стала художественной доминантой, мода на нее определяла все формы столичной и загородной жизни – от убранства интерьеров до особенностей костюма и устройства маскарадов и балов. Впоследствии в столичных и загородных домах петербургской и московской знати в этом стиле продолжали оформлять кабинеты и библиотеки, и эта традиция сохранялась вплоть до начала XX в.

Вслед за увлечением готикой на волне интереса к культуре европейского Возрождения появляется русская мебель «à la Renaissance». Первый опыт столичной мебели этого вида связан с деятельностью О.-Р. Монферрана, по эскизам которого в 1838–1846-х гг. были изготовлены гарнитуры для приданого дочерей императора Николая I. Эта мебель, получившая название в момент создания, дает возможность узнать, как понимали «Renaissance» венценосные заказчики и их зодчий.

Впечатляющий по количеству и художественной ценности комплекс предметов, связанный с младшей дочерью Николая I, великой княгиней Александрой Николаевной, сохранился во дворце Fasanerie под Фулдой (Германия), принадлежащем гессенским ландграфам, из дома которых происходил принц Фридрих Вильгельм, ставший мужем русской княгини. Эти предметы – часть свадебного подарка Адени, при изготовлении которого за образец были взяты изделия, созданные за несколько лет до этого (1839) для великой княжны Марии Николаевны. Из архивных документах удалось узнать, что по указанию министра императорского Двора князя П. М. Волконского требовалось «заказать мастеру Гамбсу в спальню Ея Величества (великой княжны Александры Николаевны. – И. Б.)

точно такую и в том же числе золоченую мебель, какая была приготовлена в Спальню же для Ее императорского Величества Княгини Марии Николаевны», причем Гамбсу предписывалось «на сей раз сделать позолоту лучше и прочнее первой»****. Обнаруженный документ, зафиксировавший факт заказа и автора мебельного гарнитура, заслуживает особого внимания: архивный источник дает основание датировать предметы, изготовленные в середине 1840-х гг., 1838 г., когда придворный зодчий разработал эскизы для приданого старшей дочери императора. Документально подтвержденная датировка имеет еще одно значение: мебель Монферрана, названная современниками «à la Renaissance» (так обозначено в переписке и счетах), является первым опытом стилизации ренессансных форм в русской мебели.

Однако при знакомстве с гарнитуром Александры Николаевны обращала внимание стилистическая неоднородность предметов, объединенных в комплект с помощью повторяющихся декоративных деталей. При внимательном анализе можно было заметить, что мебельные формы эпохи Людовика XIV, возродившиеся в 1830-х гг. во Франции благодаря вкусу короля Луи-Филиппа, соединялись здесь с ампирическими конструктивными и декоративными элементами. О мебели Ancien Regime напоминали стулья и кресла, повторявшие характерный тип XVII в., в разнообразных вариантах нового прочтения предлагавшийся во французских и английских изданиях этого времени. В подобных предметах использовались такие узнаваемые детали, как ножки в виде волют, точеные витые стойки локотников, витые проножки и шары, венчающие спинки. Монферран, как законодатель европейской моды в российской столице, моментально включает в свои мебельные проекты новомодные элементы, соединяя их в элегантную форму, созданию которой его научили в Ecole des Beaux-Arts. Таким образом, в мебели, названной современника-

ми «ренессансной», архитектор использовал ампирные формы, цитировал барочные элементы и интерпретировал мотивы орнаментов XVII и начала XVIII в. Вместе с тем дукаты, пальметты и раковины в сочетании с пышными гирляндами цветов и плодов отсылали, бесспорно, к ренессансной стилистике. Возможно, именно эти детали, известные по живописи и пластике эпохи Возрождения, дали основание современникам называть эту мебель «à la Renaissance».

В эволюции неоренессанса на русской почве наблюдался – вслед за европейской практикой – тот же вектор от вольного отношения к историческому материалу до предметного знания и воспроизведения образцов. Вместе с тем даже к концу XIX в., когда копировали предметы XV–XVI вв., представления об итальянском или французском Ренессансе у российского заказчика оставались приблизительными: мебель, которую современники именовали «à-la Renaissance», больше походила на раннебарочные образцы конца XVII в.

Еще один неостиль – «помпейский», обозначившийся в XVIII в. и получивший в момент возникновения определения «этрusco-русский вкус» и «à la grecque», стал новым художественным событием XIX столетия. Его истоки, как известно, были связаны с развитием археологии и открытием Геркуланума и Помпей. Волна увлечения древней культурой, наметившаяся к концу 1820-х гг., объяснялась началом нового периода интенсивных раскопок в ставших уже знаменитыми городах: вслед за извлекающимися из земли памятниками возвращался интерес к древней цивилизации и ее художественным формам.

В эпоху стилистического плюрализма «помпейский» стиль и стиль «неогрек» становятся еще одним вариантом прочтения античности. Помпейская тема в русском декоративном искусстве XIX в. связана прежде всего с творчеством двух известных петербургских архитекторов – А. П. Брюллова и А. И. Штакеншнейдера. Брюллов,

побывавший на месте раскопок, первым создал «помпейский» интерьер – столовую в Зимнем дворце, ставшую самым впечатляющим русским опытом убранства в данной стилистике. Отделка этого парадного зала, как известно, не сохранилась, однако сохранившийся мебельный гарнитур и изображения столовой дают возможность понять специфику «помпейского» создания архитектора.

Формы и декор мебели для этого дворцового зала имели мало общего с подлинными образцами, обнаруженными в Помпеях. На первый взгляд это может показаться странным, так как во времена Брюллова результаты раскопок давали возможность составить ясное представление о разнообразии мебельных видов и форм в домах помпейцев. Более того, публикации обнаруженных предметов снабжались комментариями, благодаря которым современники Брюллова знали, что древняя мебель была золоченой или изготовленной из бронзы, кости и экзотического дерева.

Ничего подобного мы не встретим в Помпейской столовой. Архитектор не воспользовался ни известными иконографическими источниками, ни подлинными образцами, обнаруженными при раскопках, и сделал это, как представляется, сознательно. Дело, видимо, заключалось в том, что мебель, обнаруженная в Помпеях, не раз повторялась и варьировалась уже в конце XVIII в., а в начале XIX в. французские мастера, определявшие художественную политику в Европе, превратили почти все известные к этому времени помпейские образцы в хрестоматийные типы мебели стиля ампир. Вслед за французами эта мебель получила распространение в европейских странах и в сознании современников Брюллова ассоциировалась уже не с искусством Помпей и Геркуланума, а с господствовавшей недавно эпохой Французской Империи. Возможно, именно поэтому в Помпейскую столовую архитектор предложил новое решение, комбинируя современные и

древние элементы конструкций и декора: стул у Брюллова – соединение складного римского бронзового табурета со спинкой от климоса; для дивана были позаимствованы точеные ножки греческих клине, а вполне классицистические по формам и пропорциям консоли получили передние стойки в виде львиных лап, завершенных оскалившимися звериными мордами. Подобные ножки появились в столовой и у табуретов. Данный мотив – единственная цитата, заимствованная зодчим (возможно, как еще не востребованная) у складного стола, обнаруженного в Помпеях. Впоследствии эта декоративная деталь будет неоднократно использоваться Брюлловым и станет отличительным пластическим элементом его мебельных опытов.

В мебели для дворцового интерьера архитектор выразил собственное представление об античной обстановке. То, что он предложил в Помпейской столовой, было не заимствованием или цитированием, а умелой интерпретацией античных форм. И именно этого ждали от него современники. «Мы полагаем, что подделка под стиль... всегда будет тем оригинальнее сама по себе, чем она удачнее в своей цели. Можно просто скопировать иногда вещь буква в букву. Но это будет еще только копия... но создать свое, совершенно свое и угадать данный и требуемый характер... для того нужно кое-что поболее, а не только рабская копия» [10, с. 75]. Эти слова корреспондент «Художественной газеты» адресовал в 1837 г. И. Д. Корсини, однако с полным основанием их можно применить и к созданию А. П. Брюллова.

Спустя несколько лет, в 1836 г., в процессе переделки дворца на мызе Знаменская близ Александрии А. И. Штакеншнейдер оформил Рафаэлевскую галерею и Греческую комнату, названия которых говорят как о характере их убранства, так и об интересе к наследию древних. Греческая комната демонстрировала верность ордерной архитектуре и античному орнаменту в его

греческом «формате». Светильники в этом интерьере – явный парафраз люстр из Греческого зала Павловского дворца – восходили к типу древних масляных лампад; табуреты «на козых ножках» были выполнены, скорее всего, из металла; декор расписной ширмы вдохновлялся древней вазописью; «адресным» для помещения «греческого вкуса» был и экран, составленный из двух «помпейских» бронзовых канделябров, объединенных драпировкой.

В том же 1836 г. вышло в свет иллюстрированное издание «Полная архитектура для городских и сельских хозяев, служащая полным и подробным руководством для управления работами при постройке всякого рода зданий без помощи архитектора...», в котором описывались городские, загородные и сельские дома, скотные дворы, птичники, фонтаны, беседки, ворота и оранжереи [11]. Среди предложений доминировали классицистические постройки «нового типа»: «дом в Итальянском вкусе»; план зала «во вкусе тех домов, которые украшали древний Рим... подробности коих можно видеть... в прелестных развалинах знаменитой и несчастной Помпеи» [11, с. 2]. Примечательно, что, отмечая, к примеру, прямую зависимость оформления лавки торговца от характера его товара, издатели предложили вариант в помпейском стиле, который иначе как модой объяснить нельзя.

Мебель из бронзы или окрашенная под патинированную бронзу (в том числе по помпейским образцам), каменные столы и столы с каменными столешницами появлялись в виде осознанной художественной программы еще раз в 1840-х гг. в «помпейских» интерьерах А. И. Штакеншнейдера, среди которых особое место занимает убранство Царицына и Розового павильонов в Петергофе. Знакомясь с этими постройками, понимаешь, что современникам не нужны были ни этнографические знания, ни точность следования историческим реалиям. Увражи, публикации, поездки в Италию,

наконец, не мешали им называть то, что было создано зодчим, «помпейским», «римским» и «греческим» одновременно.

Для «Греческого павильона на Царицыном острове» по эскизам А. И. Штакеншнейдера в 1844 г. фирмой братьев Гамбс было изготовлено около 70 предметов мебели «с богатою резьбою, выбронзированные»****. Мебель для сидения ограничивалась двумя типами – табуретами и полукруглыми диванами, напоминавшими античные скамьи-сигмы. Как в домах древних Помпей, эта мебель искусно драпировалась: в оформлении комнат тканям ярких цветов и контрастных сочетаний отводилась большая роль. Обилие столов и переносных столиков-подставок, характерное для домов богатых римлян, появляется и в «римском» доме Петергофа – по воле Штакеншнейдера и его заказчиков столы получили порфировые, малахитовые, мраморные столешницы и «столовые доски из старой лавы». Круглый стол с доской серого мрамора, находившийся в Комнате с тремя нишами, судя по описанию, был еще одной копией упоминавшегося бронзового столика из Помпей, выполненной в дереве, имитирующем патинированную бронзу.

Во второй половине XIX в. благодаря раскопками интерес к древним городам и искусству Помпей продолжал отражаться в архитектуре и мебели, однако пик внимания к этой теме в России, обусловленный увлечением двух архитекторов, был позади. Несмотря на то что в 1840–1860-х гг. в рекомендациях по оформлению жилища неизменно присутствовали зал «во вкусе тех домов, которые украшали древний Рим», или садовый зал в «помпейском вкусе с открытым потолком с разноцветными стеклами» [15, с. 2], в 1838 г., описывая «галерею Этрусских образцов» на Первой выставке изделий императорских заводов, современник писал об этом искусстве, как о «имеющем свое высокое относительное достоинство, недавно еще бывшего в моде... но, к сожалению, уступившего место... рококо...» [2, с. 15].

Действительно, уже в 1830-е гг. встречаются первые упоминания об убранстве и изделиях, стилистика которых впоследствии будет определена как «второе рококо». Интерес к рокайльным формам продолжался в России вплоть до начала XX столетия, о чем напоминают сохранившиеся или документально известные сооружения, интерьеры и предметы. Мебель «второго рококо», создававшаяся по проектам архитекторов и многочисленным эскизам, публиковавшимся в модных журналах, отличалась не только поиском новых форм в пределах традиционной стилистики, но и использованием новых материалов, не характерных для XVIII столетия.

В границах данного мебельного массива особое место занимают предметы так называемого третьего рококо, ознаменовавшего новый всплеск увлечения рокайльной темой в 1880–1900-х гг. В это время столличные мебельщики в содружестве с архитекторами вновь обращаются к знакомым формам, и эти вариации по сравнению с опытом середины XIX в. отличаются еще большей свободой.

Возвращение интереса к рококо и другим историческим образам на рубеже столетий объяснялось тем, что в Петербурге не просто существовали, но и продолжали доминировать идеи и формы исторического сознания. Такое положение сохранялось вплоть до 1917 г., хотя к этому времени уже были предприняты попытки пропаганды «нового стиля», и в столице появились архитектурные сооружения и произведения искусства, отмеченные признаками новой художественной формы. Однако модерн так и не стал определяющим стилем своего времени: его формирование происходило на фоне продолжающегося засилья стилизаций прошлого. При этом если в архитектуре и некоторых других видах творчества модерн все-таки оставил след, то в интерьере и мебели данное художественное явление не успело развиться в полную силу. Причину сложившегося состояния в сфере

художественной промышленности видели в отсутствии творческого подхода при создании изделий. «...образцы мы получаем, главным образом, не в проектах и рисунках, а готовыми вещами, – писал в 1913 г. корреспондент столичного журнала «Столяр», – и в таком тяжелом положении находятся почти без исключения все ремесленники, а в особенности столяры. Возьмем для примера Петербург: здесь на первом плане мы имеем заграничную мебель и мы, бедные столяры, занимаемся подделками и копированием. <...> Вся беда в том, что мы не имеем хороших образцов-примеров. Не умеем мы и нарисовать, не умеем даже как следует различить хорошего от худого, а самое главное, негде и не от кого поучиться» [12, с. 21].

Однако подобное положение объяснялось не только и не столько отсутствием талантливых художников и исполнителей, но прежде всего отсутствием заказа, заказчика, готового принять и поддержать новые формы. Консерватизм сознания, приверженность общепринятым историческим образам определяли вкусы столичного общества. Не в последнюю очередь объяснялось это и социальным составом Петербурга. Центром жизни российской столицы по-прежнему была императорская фамилия. Ее интересы, художественные пристрастия и антипатии оставались объектом пристального внимания придворных кругов, высшего чиновничества, военных. Вслед за Двором исторические образы и среди них один из самых востребованных – век абсолютизма – определяли художественные лики дворцов, домов и особняков еще в начале XX столетия.

Анализ петербургской мебели XIX в., выполненной в исторических стилях и их эволюция на протяжении всего столетия, позволяют сделать некоторые выводы. Если в первой половине столетия можно говорить об известной «чистоте» того или иного стиля в отдельно взятом памятнике, то к 1860–1870-м гг. ситуация меняется –

разнообразные художественные формы существуют не только во времени, но и соединяются в одном пространстве и предмете. В это время петербургские фабриканты изготавливают дубовую мебель «в стиле Ренессанс», лакированную – «Людовик XVI», из тополя и карельской березы – «ампир», «готическую в английском стиле», сочетая в одном предмете или комплекте декоративные элементы разных стилистических эпох. Об этом можно судить по сохранившемуся рекламному альбому Г. Г. Бюхтгера, архиву Ф. Ф. Мельцера, предлагавших продукцию на любой вкус, и другим материалам.

Появление неостилей в русской мебели было связано с продолжавшимся вплоть до середины XIX столетия влиянием европейской художественной традиции, однако заимствованные формы получили отличное от европейского решение и самостоятельное развитие. Русскую неоготическую мебель и петербургские предметы «à la Renaissance», «помпейские» столы и гостиные «второго рококо», изготовленные в северной столице, всегда можно узнать среди огромного наследия этого времени. Свообразие петербургской мебели объяснялось прежде всего тем, что в ее создании принимали участие известные столичные зодчие – прекрасные интерпретаторы исторического материала, и тем, что многие предметы были адресными – создавались для конкретных интерьеров, составляя с ними единый ансамбль. Правда, такое состояние сохранялось лишь в первые десятилетия XIX в. Ближе к концу столетия машинное производство и тесные международные связи нивелировали топографические особенности, выделявшие русскую мебель в ряду других исторических интерпретаций. Но и в это время «ренессансная», «готическая» или «помпейская» мебель российского происхождения была иной, нежели ее европейские аналоги, и даже «второе рококо» – самый интернациональный из всех исторических стилей – получил у российских мебельщиков некоторые присущие

только ему особенности. Петербургское мебельное дело в эпоху историзма, моментально реагирующее на все увлечения и исторические интерпретации, возникавшие

в Европе и проникавшие в Россию, предстает производством со сложившимися традициями и готовностью к новациям и экспериментам.

ПРИМЕЧАНИЯ

* В середине XIX в. писали: «Париж в унынии – и вся Европа скучает. Моды решительно истощились. Нет мод, решительно нет. Теперь все старо» [9, с. 47]. В 1872 г. о выставке архитектурных проектов в Академии художеств писали: «...на вопрос о стиле большей части современных зданий едва ли кто-нибудь даст ответ» (цит. по: *Вольценбург О. Э.* Архитектура русского интерьера в XIX веке. Эkleктизм // Научно-библиографический архив РАО. Рукопись. Ф. 11. Оп. 1. 1936. Ед. хр. 51. С. 65). И далее: «Наше время – переходное в искусстве, и потому в мебельном мастерстве пока еще не выработался стиль нынешней эпохи. Мы постоянно возвращаемся к старым образцам и более или менее удачно подражаем им» [13, с. 262].

** Сохранившиеся документы позволяют сделать вывод о том, что многие мастера работали в контакте с архитекторами: по проектам А. И. Штакеншнейдера мебель изготавливали братья Гамбс; поставщик двора великого князя Михаила Николаевича Г. В. Бюхтгер получал эскизы от Г. А. Боссе и И. А. Монигетти [3, с. 64–83]); Н. Ф. Свирский долгие годы сотрудничал с Н. В. Набоковым [5, с. 50–55]; фабрикант И. П. Платонов – с А. И. фон Гогеном; Ф. Ф. Тарасов делал мебель по проектам М. С. Лялевича; Ф. Ф. Мельцер – по рисункам своего брата и компаньона архитектора Р. Ф. Мельцера [6, с. 20–26]. Кроме этого, в эпоху увлечения историческими стилями образцами служили подлинные предметы прошедшего времени, по которым создавались как копии, так и вольные вариации. Известно также, что ведущие столичные мастера выписывали рисунки модных изделий из-за границы, а в распоряжении рядовых производителей были эскизы, публиковавшиеся на страницах художественно-литературных и специальных журналов.

*** Началом большого исследования мебели XIX в. можно считать работу Н. Ю. Гусевой и автора статьи, подготовивших материал по заказу редакции издательства «Трилистник» (Москва). Рукопись «Русская мебель. XIX век» была передана в издательство в 2003 г. Две статьи Н. Ю. Гусевой для этого издания появились в виде самостоятельных публикаций [7; 8]. В 2003 г. главы о неоготике, неоренессансе, помпейском стиле и «втором рококо», подготовленные И. К. Ботт, были опубликованы в книге, написанной в соавторстве с М. И. Каневой [4].

**** РГИА. Ф. 468. Оп. 9. 1843–1844. Д. 644.

***** РГИА. Ф. 490. Оп. 2. 1844. Д. 1571. Л. 1.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Англофилия у трона. Британцы и русские в век Екатерины II: Каталог выставки / Сост. Энтони Кросс. Британский совет, 1992. 144 с., ил.
2. *Баиуцкий А.* Новости в Санкт-Петербурге. СПб., 1838. 28 с.
3. *Ботт И. К., Знаменов В. В.* Петербургские мебельные мастерские второй половины XIX – начала XX века // Петергоф. СПб., 1992. С. 64–83.
4. *Ботт И. К., Канева М. И.* Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб.: Искусство – СПб., 2003. 512 с.
5. *Ботт И. К.* Мебель архитектора Н. В. Набокова – продукт эпохи историзма // Дизайн и производство мебели. 2007. № 1 (14). С. 50–55.
6. *Ботт И. К.* Царскосельская мебель Ф. Мельцера и Н. Свирского // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 4. С. 20–26.
7. *Гусева Н.* Русская мебель в стиле «второго» и «третьего» рококо. М.: Трилистник, 2003. 103 с.
8. *Гусева Н.* «Стильная мебель» и ретроспективизм. М.: Трилистник. 2003. 110 с.
9. Иллюстрация: Еженедельник. Издание всего полезного и изящного. СПб., 1845. Т. 1. № 3.
10. *Матвеев Б. М., Краско А. В.* Фонтанный дом. СПб.: Белое и черное, 1996. 165 с.
11. Полная архитектура для городских и сельских хозяев, служащая полным и подробным руководством для управления работами при постройке всякого рода зданий без помощи архитектора: В 2-х кн. М., 1836.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

12. Столяр: Ежемесячный иллюстрированный литературно-художественный и профессионально-экономический журнал. СПб., 1913. № 1–2.

13. *Федоров П. А.* Столярно-мебельное мастерство: Практическое руководство для любителей и самообучения. СПб., 1898. 304 с.

14. Художественно-ремесленный журнал. СПб., 1895.

15. *Шрейдер К.* Новые комнатные декорации или образцы-рисунки изящно отделанным комнатам. Тип. Х. Гинце. 1850.