

Русский стиль в изделиях фирмы П.А. Овчинникова, представленных на художественно-промышленных выставках 1860–80-х годов

Михаил Юдин

В статье рассматриваются вопросы развития русского стиля в золото-серебряном деле на протяжении 1860–80-х годов. На примере произведений ювелирной фирмы П.А. Овчинникова, представленных на всероссийских и международных художественно-промышленных выставках, выявляются характерные черты национальной стилистики искусства данного периода. Анализируются противоречивые оценки этой стилистики современниками.

Ключевые слова: золото-серебряное искусство, русские ювелирные фирмы, русский стиль, художественно-промышленные выставки, П.А. Овчинников.

Для русской золото-серебряной промышленности последняя треть XIX века стала временем бурного развития, технологического совершенствования и всемирного признания. Этот успех был напрямую обусловлен разработкой в изделиях национальной стилистики. Не затрагивая всей обширной проблематики, связанной с вопросами генезиса, содержания и оценки этого явления, хотелось бы на примере произведений золото-серебряной фирмы П.А. Овчинникова проанализировать, что именно представлял собой русский стиль в восприятии современников¹.

Основанная в 1853 году фирма Овчинникова сыграла существенную роль в формировании этого стиля в золото-серебряном искусстве. Его освоение и развитие в значительной степени предопределило успех предприятия. Вместе с тем диктуемое временем обращение к национальным мотивам было во многом типично для русских ювелирных фирм, что позволяет на примере Овчинникова говорить об особенностях воплощения русского стиля в отечественном золото-серебряном искусстве рассматриваемого периода в целом.

Особая роль в развитии национальной стилистики принадлежала регулярно проводимым во второй половине XIX века художественно-промышленным выставкам. Одним из основных критериев оценки представленных на них экспонатов художественной промышленности

неизменно оставалось наличие национальной самобытности. В связи с этим на первый план выходили эстетические характеристики изделий. Они становились не менее значимыми, чем экономические показатели деятельности предприятий. Поэтому об экспонатах, представленных на выставках, позволительно говорить как об образцовых произведениях ювелирных фирм, причем признанных таковыми самими их создателями. Кроме того, регулярность проведения выставок на протяжении достаточно длительного времени дает возможность проследить эволюцию художественных приоритетов участвовавших в них предприятий.

Фирма Павла Акимовича Овчинникова за время своего более чем полувекового существования приняла участие в большинстве всемирных и всероссийских промышленных смотров. Временные рамки рассмотрения материала в данной статье будут ограничены 1860–80-ми годами. Нижняя граница определяется временем, когда Овчинников начал самостоятельно участвовать в художественно-промышленных выставках. Верхняя обусловлена, прежде всего, сменой владельца предприятия. После смерти основателя в 1888 году фирма перешла к наследникам, что повлекло за собой изменения в ее деятельности. По времени это совпало с началом нового периода в развитии национальной стилистики, обусловленного сменой ориентиров в русском искусстве, что привело в конечном итоге к изменению его художественного языка².

Впервые фирма П.А. Овчинникова официально экспонировала свои произведения на XIII Всероссийской выставке мануфактурных изделий, проходившей в Москве в 1865 году. В витринах фабриканта, как и у большинства других мастеров золотого и серебряного дела, было представлено исключительно церковное искусство. Характерно, что при оценке этой ситуации современники, с одной стороны, сетовали, что мастера «до сих пор держатся только этого», а с другой – ставили знак равенства между производством серебряных изделий и «производством окладов и вообще церковной утвари», считая это «чисто русской отраслью промышленности»³.

Действительно, предметы церковного искусства являлись на данном этапе наиболее удобным объектом воплощения национального стиля. Не случайно в его обозначении долгое время присутствовало слово «византийский», указывающее на истоки русской культуры, неразрывно связанные с принятием православия. При этом, как неоднократно отмечали исследователи, апелляция ко «второму Риму», с одной стороны, подчеркивала национальное своеобразие Руси как преемницы Византии, с другой – приобщала ее к общеевропейским культурным корням.

Из участвовавших в московской выставке серебряников ярким исключением стал И.П. Сазиков, экспонировавший не только церковные, но и светские вещи. Ему же принадлежало первенство по количеству

и, соответственно, общей стоимости представленных экспонатов⁴. Однако, по мнению корреспондента журнала «Русский ремесленник», «...весь блеск вещей Сазикова, занимавших одно из лучших мест в главной зале выставки, не мог затмить существенных достоинств изделий Овчинникова»⁵.

Одним из этих достоинств критик считал «прекрасную», то есть очень тщательную «выработку деталей». При описании образа Александра Невского и Евангелия, представленных Овчинниковым, особое внимание современник уделял бордюрам этих предметов, видя в них «честь и славу» произведения⁶. Подобный подход к художественной оценке экспонатов был вполне закономерен. Эстетика историзма предполагала подчеркнутое внимание к деталям. Серебряные предметы создавались в расчете на их тщательное изучение «просвещенным» зрителем. При этом деталь несла на себе роль знака или слова, через которые произведения золото-серебряной промышленности наполнялись присущей эпохе «повествовательностью»⁷.

Тем же обусловлено стремление к достижению технического совершенства в исполнении изделий. Как и художники при создании эскизов вещей, мастера при работе над ними изучали древние прототипы, стараясь максимально приблизиться к ним с технологической точки зрения. Не случайно, что вторая половина XIX века оказалась так богата на изобретение новых и воссоздание утраченных технологий в золото-серебряном деле. Упомянутый бордюр на овчинниковском образе Александра Невского поразил специалистов не только художественностью исполнения, но и техникой, в которой он был выполнен. Обращаясь к традициям древнерусских серебряников, мастера фирмы сделали его не составным из отдельных частей, что было характерно для современных им работ, а цельночеканным в технике «репуссе»⁸. Восхищенный корреспондент «Московских ведомостей» писал: «Едва до сих пор эта отрасль русской промышленности представляла что-либо подобное по оконченности и тщательности отделки»⁹.

Но основным достоинством изделий Овчинникова было признано усовершенствование в них национального стиля. Именно это, при наличии значительного производства, позволило экспертной комиссии «вне порядка постепенности»¹⁰ удостоить фабриканта малой золотой медали.

После успешного участия во Всероссийской выставке 1865 года П.А. Овчинников посчитал возможным представить свои произведения на суд мирового жюри. В 1867 году он участвует во Всемирной промышленной выставке в Париже.

Здесь в еще большей степени, чем на всероссийских выставках, положительная оценка экспонатов определялась наличием в них национальной самобытности. При присуждении наград комиссия отметила, к примеру, из изделий Сазикова чернильницу «в русском вкусе», а не

«высокохудожественный и технически безукоризненный» горельеф «Рождество Христово»¹¹.

В экспонатах Овчинникова, также как и на московской выставке 1865 года, публику в первую очередь привлекло технически безупрочное исполнение большинства выставленных предметов. Критика «восхваляла работника, но порицала композитора»¹². Исключением единодушно были признаны лишь вещи, выполненные в русском стиле. Среди них обратил на себя особое внимание массивный чернильный прибор – «памятник великого дела освобождения крепостных»¹³. (Ил. 1.) Идея прибора принадлежала самому П.А. Овчинникову¹⁴, создание модели – штатному скульптору фирмы А.П. Жуковскому. Большие размеры прибора позволили мастеру создать сложную, насыщенную, но при этом целостную и хорошо скомпонованную композицию. На четырехступенчатом каменном постаменте¹⁵ расположен серебряный колокол, верхняя часть которого заканчивается прочеканным изображением почвы. На ней стоит фигура крестьянина, впервые принимающегося за посев зерна на собственной земле. На стенках колокола вычеканены барельефы, изображающие чтение манифеста об освобождении крестьян, обучение детей грамоте и жатву зерна. Фоном для барельефов служат чеканные изображения орудий крестьянского труда. По низу колокола, отвечая требованию «повествовательности» стиля, идет пространная пояснительная надпись: «Манифест Его Императорского Величества Государя Императора Александра II Самодержца Всероссийского о всемирнейшем даровании крепостным людям прав. Состояние свободных сельских обывателей. Последовал 19 февраля 1861 года». Ниже, на ступенях пьедестала расположены группы, отсылающие зрителя к значительным событиям русской истории. Между группами помещены барельефы с видами памятника 1000-летия России в Новгороде, улицы Крещатик и памятника святому Владимиру в Киеве, Московского Кремля. Последний служит стенкой выдвигающегося ящика с принадлежностями для письма. Несмотря на характерную для своего времени информативность и композиционную насыщенность, группа производит целостное впечатление. Достигнуто это, прежде всего, постепенными, до мельчайших деталей продуманными переходами от низких широких частей прибора к верхним, более узким.

Так же, как и в представленном на выставке 1851 года в Лондоне канделябре «Дмитрий Донской» Сазикова, национальное своеобразие получило здесь свое выражение лишь на уровне темы – сюжета из русской истории. Показательно, что именно сюжетное направление стало одним из основных, по которым шло расширение границ национального стиля в золото-серебряном деле, происходил его переход из сферы религиозной в светскую и бытовую.

Для золото-серебряного дела обращение к сюжетным композициям в немалой степени определялось тем, что данные произведения, вви-



Ил. 1. Письменный прибор «Памятник освобождению от крепостной зависимости», представленный на Всемирной выставке 1867 года в Париже. Изделие фирмы П.А. Овчинникова

ду своей близости к «высокому искусству» скульптуры, выделялись как наиболее «художественные» из всех изделий ювелирной промышленности¹⁶. Немаловажным было и то обстоятельство, что сюжетная интерпретация национальной темы в прикладном искусстве опиралась на определенную традицию. Однако вплоть до второй четверти XIX века тема эта рассматривалась почти исключительно в русле просветительской в своей основе линии «народных типов» и, в отличие от «высоких» классических сюжетов, считалась второстепенной. Теперь же овчинниковский письменный прибор был признан критикой наиболее характерным образцом русского стиля и принес его создателю серебряную медаль международной выставки.

В то же время вместе с этим массивным письменным прибором Овчинников выставляет изделие, которое можно считать не менее важным и этапным в процессе поиска фирмой «языка русского стиля» в золото-серебряном производстве. Речь идет о шкатулке для хранения драгоценных вещей, поднесенной фабрикантом в 1866 году в день венчания цесаревне Марии Фёдоровне¹⁷. Шкатулка представляет из себя подушку, на которую положен серебряный кружевной платок и букет цветов, выполненный мастером Фоминым с использованием разно-

цветной эмали и нескольких оттенков позолоты. Это одно из первых известных произведений фирмы, где Овчинников удачно пытается имитировать в серебре фактуры других материалов (кружево платка и кисти подушки), – прием, который через несколько лет станет своеобразной визитной карточкой русского золото-серебряного искусства и которому, в свою очередь, будут подражать иностранные мастера.

Парижская выставка 1867 года побудила фирму к дальнейшей работе по созданию вещей в национальной стилистике. Ставя перед собой задачу выхода на международный рынок и увеличения сбыта продукции внутри страны, Овчинников смог увидеть в русском стиле ту нишу, занятие которой в будущем позволит ему достигнуть поставленных целей¹⁸. Вскоре имя фабриканта начинает неразрывно связываться с русским стилем в серебряных изделиях, что во многом становится определяющим в оценке всех без исключения его работ.

Подтверждением этому могут служить замечания критиков по поводу двух серебряных несессеров, экспонировавшихся Овчинниковым на следующей Всероссийской мануфактурной выставке, проходившей в Санкт-Петербурге в 1870 году. Если первый из несессеров мог быть соотнесен с национальной стилистикой за счет расположенной на крышке фигуры жницы с ребенком, то второй, сделанный в виде подушки с кошечкой, играющей с клубком ниток, каких-либо признаков русского стиля не имел. Тем не менее оба экспоната критика отнесла к произведениям, в которых «видна мысль и обдуманная цель – насколько это возможно, пользоваться русскими мотивами»¹⁹.

Среди церковных вещей, исполненных на фирме Овчинникова, на выставке были выделены потир (раковина которого, «хотя и напоминает больше форму древнегреческих заздравных чаш», но надписи на нем начертанием и расположением ориентированы на древнерусские изделия, а потому «вполне уместны»), а также дарохранильница и напрестольное Евангелие (в стилистике «ближайшего подражания древним московским утварям XVII века»²⁰).

Вместе с тем прямое цитирование древних образцов при выполнении вещи уже перестает удовлетворять наиболее вдумчивых критиков. От мастера начинают требовать их творческой переработки, хотя бы в техническом отношении. Так, в чеканном образе Воскресения Христова Овчинников точно скопировал иконографию второй половины XVII века, со всеми ее достоинствами и недостатками. В связи с этим мастеру ставили в вину отсутствие самостоятельности и, как следствие, «неудовлетворительность» (имелась в виду, прежде всего, недостаточная детализация проработки) отдельных частей тела и драпировок одежды Спасителя. «Время должно взять свое и показать... превосходство перед старинной техникой, – указывает критик. – Моделировкой пренебрегать нельзя и не замечать ее промахов тоже. <...> Тем более, что мастера заведения г. Овчинникова... не имеют соперни-

ков по части выработки из металла мягкой ткани»²¹. Доказательством этому служили две вызолоченные корзинки и чаша с «наброшенными» на них «ткаными» салфетками. На выставке подобные изделия продолжали восприниматься как эксклюзивные произведения отечественных серебряников. В.В. Стасов, например, считал их лучшими среди работ Овчинникова, указывая на «поразительную тонкость, мягкость и нежность»²² этих вещей. В то же время техническое совершенство перестает быть определяющим в оценке данных изделий, эксперты начинают обращать внимание на общее впечатление от вещи, на ее орнаментацию и стилистику.

В целом выставка 1870 года явилась определенным этапом – «верстовым столбом»²³ в развитии русского стиля. Обзор экспонатов и архитектуры выставки позволил В.В. Стасову назвать ее событием «решительно историческим для судьбы нашего искусства», поскольку она смогла, наконец, извлечь наши народные художественные формы из долгого их сна и, перестав употреблять их на игрушки и беседки, дала им широкое оригинальное развитие²⁴.

Не меньше внимания национальной стилистике уделялось на Московской политехнической выставке 1872 года. Расположившись около Кремля, выставка большинством своих павильонов и, где это было возможно, экспонатами демонстрировала стилистическое единство с историческими постройками Первопрестольной. Основной задачей, сформулированной перед экспонентами, была демонстрация технических возможностей предприятий и максимального разнообразия ассортимента представленных ими произведений. (Ил. 2.) В связи с этим одним из центральных экспонатов в павильоне Овчинникова стало чеканное блюдо, украшенное сценами из жизни Петра I. К работе над ним фабрикантом были привлечены архитектор И.А. Монигетти, сделавший общий рисунок, и художник А.И. Шарлемань – автор медальонов и орнамента. В декоре блюда наглядно прослеживается стремление показать преемственность царствования двух великих русских реформаторов²⁵. Вензель Александра II соседствует с гербом Петра, вычеканенные даты 1672–1872 напоминают о 200-летнем юбилее со дня рождения великого предка²⁶.

Еще одним образцом чеканного искусства мастеров фабрики Овчинникова стала представленная на выставке кружка, украшенная горельефным изображением въезда в Москву Петра I после Полтавской победы. В ее создании также принимали участие сразу два профессиональных мастера – скульпторы В.С. Бровский и А.П. Жуковский. В качестве «научного консультанта» при создании кружки Овчинников смог пригласить председателя Московского археологического общества графа А.С. Уварова. Авторитет этого ученого станет одним из решающих аргументов в споре о кружке и ряде других изделий фабриканта, развернувшемся в периодических изданиях, освещавших



Ил. 2. Изделия фирмы П.А. Овчинникова, представленные на Политехнической выставке 1872 года в Москве

выставку. В этом споре проявился важный аспект, связанный с пониманием русского стиля современниками. Речь идет о необходимости следования исторической правде в художественных произведениях. Так, описывая кружку, корреспондент газеты «Образование и промышленность», практически не останавливаясь ни на художественных, ни на технических характеристиках экспоната, критикует Овчинникова почти исключительно за «бесцеремонное искажение исторических фактов». На основании того, что Петр на кружке изображен верхом, а не на триумфальной колеснице, корреспондент предлагает фабриканту, если он «считает себя художником» и «хоть сколько-нибудь дорожит делом Русской истории... поскорее кружку эту сломать»²⁷. Характерно, что и сам П.А. Овчинников отвечает прежде всего именно на это обвинение. Говоря, что при воспроизведении в вещах исторических фактов он всегда «справляется с историческими данными», фабрикант приводит библиографически выверенную цитату из сочинения И.И. Голикова «Деяния Петра Великого», где въезд Петра описан именно так, как изображен на кружке.

С технической точки зрения, по лестному отзыву другого критика, кружка стала «лучшим горельефным произведением» не только Политехнической выставки, но и «всего русского серебряного дела»²⁸. При этом, в отличие от блюда со сценами из жизни Петра, она не была эксклюзивным экспонатом. Варианты кружки были представлены Овчинниковом на международных выставках в Вене в 1873-м и в Филадельфии в 1876 году.

Еще нагляднее техническое и орнаментальное разнообразие было продемонстрировано Овчинниковым в образцах более массовой продукции фирмы. В частности, фабрикант представил несколько чайно-

кофейных сервизов. Первый из них был украшен эмалью «византийского» орнамента и черневыми медальонами, изображающими виды Москвы. В технике чеканки был выполнен второй представленный на выставке сервиз – «с огромным подносом древневизантийского стиля». В третьем чеканка, по-видимому, была дополнена резьбой и гравировкой. Предметы сервиза «чрезвычайно натурально» были «обтянуты лыком».

Несложно заметить, что при всем разнообразии названных выше вещей большинство из них так или иначе были связаны с проявлениями национальной стилистики в золото-серебряном деле того времени. Дополняли картину развития русского стиля отдельные (не входящие в сервизы) предметы, представленные Овчинниковым на выставке.

Сюжетами из народной жизни были украшены корзина для фруктов, пьедесталом которой являлась скульптурная группа обнимающихся «парубка и дивчины», и парные вазы в виде крестьянина и крестьянки со снопами пшеницы в руках. Другой вид орнамента, связанный с русским стилем, – украшение вещей надписями, выполненными стилизованной вязью, – также нашел свое отражение в экспонатах фирмы. По верхнему краю эмалевых стопок шел текст: «Пей-ка, попей-ка, на дне копейка, а еще попьешь и грош найдешь», на традиционной солонице читалась надпись: «Без соли, без хлеба – половина обеда». Не обошел своим вниманием Овчинников и мотив, давший впоследствии уничижительное название («петушиный») целому периоду в развитии национального стиля. Правда, в отличие от большинства других экспонатов фабриканта, его кувшин-петух подвергся критике: «эти ноги и клювы не представляют никакой мысли, никакой красоты»²⁹. Зато в «уже известных публике тканых салфетках» у Овчинникова, по свидетельству современника, «до сих пор нет конкурентов»³⁰. Фабрикант выставил «очень натуральный» хлеб, на «безукоризненной камчатной салфетке», а также папиросницу в виде сложенного полотенца.

В следующем, 1873 году на Всемирной выставке в Вене количество изделий, декорированных подобным образом, возросло в несколько раз. Серебряные и эмалевые «ткани» посетители могли видеть в витринах Сазиковых, Постникова, Хлебникова. Выставил их и Овчинников. Среди его вещей особенно выделялась оригинальная по замыслу «хлеб-соль», состоящая из блюда, на котором было разостлано «шитое» полотенце; на нем располагалась икона Спасителя, исполненная в технике скани, а также каравай черного хлеба с солонкой. В отличие от большинства декоративных подносных блюд данный предмет обладал дополнительным утилитарным назначением. Икона Спасителя, по-видимому, была съемной, каравай хлеба открывался, предоставляя дополнительную емкость для хранения сыпучих продуктов³¹. Произведение это было приобретено у Овчинникова устроителем «Русской избы» С.Ф. Грозовым и преподнесено Александру II при посещении

им Венской выставки³². Цесаревне Марии Фёдоровне тем же Громовым была подарена сделанная Овчинниковым в русском стиле чашка с ложечкой и блюдцем, также покрытым эмалевой салфеткой. Эмалевая «деревенская» чаша с расшитым полотенцем и корзинка с наброшенной салфеткой были и среди вещей, приобретенных у Овчинникова на выставке королем Италии Виктором Эммануилом II.

Такая популярность «русских салфеток» не могла остаться незамеченной иностранными конкурентами. На этой же выставке появились первые подражания «русским образцам»: серебряная салфетка была выставлена в витринах французского фабриканта Кристофля. Несмотря на то, что, по словам В.В. Стасова, она была груба и неизящна, критик поспешил предупредить отечественных серебрятников о невозможности больше «выезжать» за счет эмалей и салфеток: «Ведь это все только мелочи, подробности орнаментики и... мастеровой техники и более ничего. По части форм и создания указать (на выставке. – М. Ю.) на что-нибудь особенное было бы мудрено»³³.

Последнее утверждение критика можно оспорить, приведя в пример выставленные в витринах Овчинникова предметы церковной утвари и столового сервиза, заказанные фабриканту бароном П.Г. фон Дервизом для своей швейцарской виллы. Заказ этот привлекал внимание посетителей выставки и своими значительными размерами³⁴, и своими формами, в которых нашел «яркое выражение русский стиль». Общая идея и рисунки предметов принадлежали Д.Н. Чичагову. Кроме того, над заказом работали Д.И. Гримм, В.С. Бровский, А.П. Жуковский.

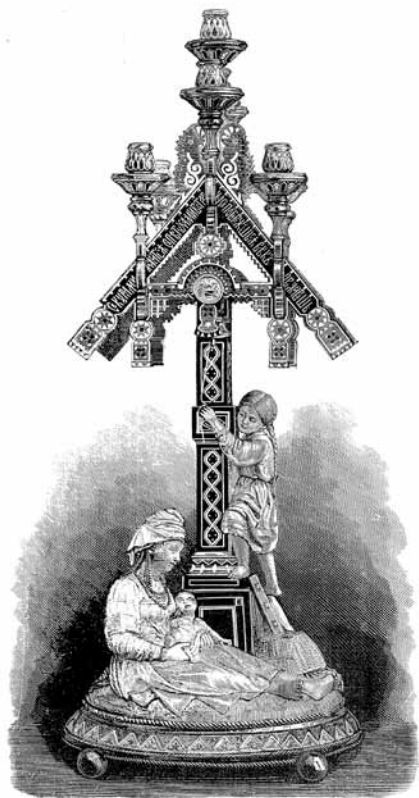
Представленные на выставке канделябры и вазы были украшены сценами из крестьянской жизни и поучительными, тематически подобранными пословицами³⁵. В орнаменте стоянов массивных парных канделябров наглядно прослеживается влияние русского деревянного зодчества. (Ил. 3.) Выбор такого декоративного решения определялся не только популярностью в рамках русского стиля этого времени творческих поисков В.А. Гартмана, но и величиной предметов. Профильная резьба, украшающая кисти «полотенец» и доски «причелин», смотрится гораздо гармоничнее не менее популярного в это время украшения предметов мелким разнотравьем. Кроме того, этот декор органично сочетается и с надписями-пословицами, расположенными на «причелинах», и с геометрическим орнаментом на основаниях канделябров. Здесь же, на основаниях, размещены скульптурные группы, изображающие сцены из крестьянской жизни. На первом, «женском», канделябре девочка призывает на работу жницу, отдыхающую с ребенком. На втором, «мужском», юноша будит крестьянина звоном колокольчика. Рядом с фигурами представлены чрезвычайно натуралистично выполненные предметы быта: мешок с семенами, лукошко, борона. «Замечательно художественно», по словам современника, исполнены и сами фигуры. Показательно, как детально описывались в прессе эти композиции. Критики отмечают, что

жница одета не просто в костюм русской крестьянки, а в одежду, характерную для Рязанской губернии³⁶. При этом парадность костюма и ювелирные украшения крестьянки дают повод заметить, что она «разрядилась и украсилась так, как едва ли кто собирается когда-нибудь с серпом на жнитво»³⁷.

Однако здесь необходимо учитывать общую тенденцию изображения крестьянской жизни в произведениях декоративно-прикладного искусства и особенно элитного золото-серебряного дела. В отличие от произведений литературы и живописи, у этих изделий были свои художественно-эстетические задачи. Они были предназначены радовать глаз, поэтому в них невозможен был показ неприглядных подробностей. Даже сцена ссоры девочек, украшающая постамент одной из ваз сервиза, предстает безобидно умильной: проказница, отнимающая арбуз

у своей подруги, делает это лишь из желания подразнить приятельницу, поскольку точно такой же плод свободно лежит у ее ног. То же можно сказать и о другой, видимо, парной к ней, «мужской» вазе. На ней изображена сцена воровства арбузов крестьянскими детьми. Один из мальчиков заметил опасность и будит своего товарища, не вовремя решившего отдохнуть. И здесь, как замечает современник, «на лице шалуна вы не видите испуга»³⁸.

Среди других представленных на венской выставке предметов из заказа фон Дервиза можно выделить мороженицу, украшенную сценой охоты эскимосов на белых медведей. Популярная тема «народов России» получает здесь новое развитие: в отличие от большинства скульптурных групп сервиза, показывающих знакомую жизнь крестьян



Ил. 3. Канделябр из сервиза П.Г. фон Дервиза, представленный на Всемирной выставке 1873 года в Вене. Изделие фирмы П.А. Овчинникова

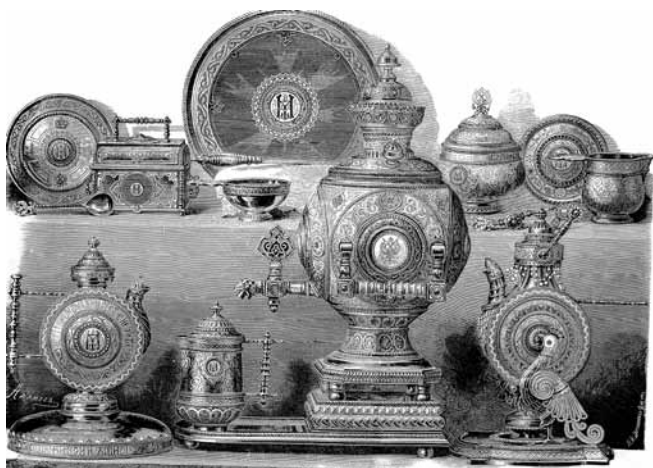
европейской территории империи, здесь мы видим более последовательное и точное воспроизведение, во всяком случае в костюме, этнографического источника. Так же, как и в других вещах ансамбля, дополнительным декоративным элементом мороженицы служат идущие по борту подставки поучительные пословицы. Активно используется прием сочетания матового и блестящего серебра. Контраст темных и светлых серебряных поверхностей, а также подчеркнутая асимметричность сцены охоты делают композицию этого предмета одной из самых интересных по своей смелости и динамичности.

На следующей Всемирной выставке, проходившей в 1876 году в Филадельфии, фирмой Овчинникова были представлены отдельные предметы другого крупного заказа: сервиза – подарка императорской семьи на свадьбу великой княжны Марии Александровны и герцога Эдинбургского Альфреда Эрнеста Альберта. (Ил. 4.) Сервиз был изготовлен по рисункам академика Ф.С. Харламова «в национальном вкусе»³⁹, что лишний раз подтвердило пристрастие императорской фамилии, во всяком случае в официальных подарках, именно к этой стилистике. При создании эскизов Ф.С. Харламов, «желая сохранить верность стиля», изучал старинные рисунки и утварь в Оружейной палате, Патриаршей ризнице и Художественно-промышленном музее, консультируясь при этом с известным археологом, автором ряда исследований, в том числе и по истории русского золото-серебряного дела, Г.Д. Филимоновым. В результате для предметов сервиза были взяты формы древнерусской утвари: чайник приобрел форму сулеи, сахарница – братины, кружки – чарок. При этом художник старался не только точно копировать прототипы, но и на их основе (с разной степенью успешности) создавать новые формы. Но если при увеличении размера древнерусской чарки с плоской горизонтальной ручкой она вполне удачно превращается в кофейную или чайную чашку, то присоединение подобной ручки к сливочнику выглядит не столь оправданным. То же можно сказать о ручках-баласянах у самовара или чайника, подражающих в большей степени современной им архитектуре, чем древнерусской утвари. Не оставляют сомнений в датировке сервиза и фигуры павлинов, держащих в своих клювах кофейник, а также носики в виде петушиных голов или «вышитые» салфетки, покрывающие поднос, корзинку для хлеба и масленку.

Орнаментация сервиза выглядит более стилистически выдержанной, чем его форма. В чеканном, гравированном и эмалевом декоре совмещаются элементы плетеного, геометрического и растительного орнамента «романовского стиля». Как и в сервизе П.Г. фон Дервиза, в орнамент изделий введены исполненные стилизованной вязью надписи: «С виду – бело, тронешь – крепко, откусишь – сладко» (по борту сахарницы) или «Чай не пить – так на свете не жить» (на тулове чайника). Дополнительным элементом декора воспринимаются помещенные

на предметах государственные гербы, императорские короны и монограммы великой княжны, состоящие из букв «М» и «А», начертания которых также заимствованы из древнерусских рукописей.

Стремление использовать максимальное количество орнаментальных элементов характерно и для других произведений фирмы этого периода, исполненных в национальной стилистике. В представленном Овчинниковым на той же выставке блюде центральный медальон с резным изображением Московского Кремля окружен чеканными «кокошниками» с плетенкой внутри. Остальная поверхность зеркала блюда украшена насыщенным симметричным орнаментом из переплетающихся растительных побегов. Рядом с этими, ставшими уже традиционными украшениями в медальонах по бортам блюда появляется заим-



Ил. 4. Сервиз великой княжны Марии Александровны, представленный на Всемирной выставке 1876 года в Филадельфии. Изделие фирмы П.А. Овчинникова

ствованный из книжных заставок тератологический орнамент: парные фигуры львов с «процветшими» хвостами и характерной Т-образной плетенкой между ними. Несмотря на насыщенность и определенную эклектичность элементов орнаментации, автору эскиза блюда Д.Н. Чичагову удалось создать единую композицию. По замыслу архитектора сложный контур бортов блюда повторяет контур кокошников центральной части, дополнительным связующим звеном между ними выступает дублирующий орнамент из растительной плетенки. Как и ранее при оценке изделия, особое внимание уделяется технической стороне вопроса. Поэтому оборотная сторона блюда для критика не менее интересна, чем лицевая, т. к. дает возможность порассуждать о сложности исполнения чеканки «репуссе» из цельного листа серебра.

С тех же позиций оценивалась представленная на выставке кружка с уже знакомым нам барельефом «Въезд Петра I в Москву»⁴⁰. Корреспондент «Московских ведомостей»⁴¹ предлагал не только любоваться «превосходно скомпонованными» и «приятными для глаз» изящными фигурами, но и заглянуть внутрь кружки, чтобы увидеть «кропотливо-добросовестную» работу и «вполне оценить» достоинство этого изделия.

Еще одним узнаваемым экспонатом филладельфийской выставки стала группа «Свой хлеб». Фигура крестьянина, молящегося перед началом посева на собственной земле, была практически без изменений перенесена с письменного прибора, принесшего Овчинникову славу на Парижской выставке 1867 года. Как самостоятельное произведение оно сохранило все достоинства, которые были отмечены десятилетием ранее в письменном приборе. Детальная правдоподобная проработка всех фрагментов совмещена с прекрасно составленной композицией, что, по отзывам современников, позволило ее автору скульптору А.П. Жуковскому «счастливно... избежать аффектации, которой обыкновенно страдают фигуры подобного рода»⁴². Американской критикой было отмечено не только художественное достоинство данного произведения, но и актуальность его для выставки, посвященной столетию независимости страны, где слово рабство было хорошо знакомо.

В связи с этим следует заметить, что одной из причин неизменной популярности на международных выставках экспонатов, украшенных «национальными» сюжетами, была их большая понятность для иностранной публики по сравнению с изделиями, в которых поиск «русскости» велся в формах и орнаментации. Схожесть с аналогичными работами иностранных мастеров и в то же время сюжетная национальная самобытность делали экспонаты со сценами русской истории или крестьянской жизни, во всяком случае на начальном этапе⁴³, идеальными объектами, представляющими русское золото-серебряное искусство на международных выставках. При этом не менее важно, что близость данных произведений к европейской традиции не входила в противоречие со взглядами отечественных приверженцев русского стиля. Так, еще в 1832 году И.В. Кириевский писал: «Там, где общеевропейское совпадает с нашею особенностью, там рождается просвещение истинно русское, образованно-национальное, твердое, живое и глубокое»⁴⁴.

Высоко были оценены и другие изделия, выставленные фирмой Овчинникова в Филадельфии. Парные вазы, выполненные по модели того же А.П. Жуковского, были приобретены Пенсильванским художественно-промышленным музеем. Они представляли собой фигуры крестьянина и крестьянки, держащих на головах плетеные корзины. Наряду с явно выраженными элементами русского стиля, будь то орнамент поддонов или воспроизведенный парадный крестьянский костюм, в вазах прослеживается сильное влияние классического искусства. Плетеные корзины напрямую заимствованы из изделий эпохи клас-

сицизма. То же можно сказать о форме самих ваз и о классических пропорциях фигур. Столь же важна здесь игра с цветом металла, освоенная и активно применяемая мастерами фирмы Овчинникова в этот период. Несмотря на то что орнамент и драпировка костюма позволяли усилить эффект реалистичности, фигуры крестьян были выполнены полностью из светлого неоксидированного серебра, чтобы придать им большее сходство с мраморной скульптурой.

Особое внимание на выставке традиционно было обращено на изделия с эмалью. Здесь Овчинников представил как самостоятельные произведения, выполненные по эскизам сотрудничавших с ним в это время художников, так и вещи, скопированные мастерами с древнерусских образцов. В первой группе, кроме уже описанного свадебного сервиза и нескольких крышонниц-братин, следует упомянуть сосуд-кумган для трех сортов вина с 12 чарками как типичный образец «петушиного» стиля: к традиционной форме посуды добавлены горлышки с крышками в виде петушиных голов и ножки в виде лапок. Среди копийных произведений особенно удачными, по отзывам современников, были стопы и чарки, выполненные по образцам посуды из коллекций П.А. Кочубея и М.В. Дурново. «Беспримерное совершенство» эмалевых украшений придавало им «полное сходство» с изделиями, сделанными из фарфора.

Не меньшее впечатление эмалевые изделия русских серебряников произвели на следующей Всемирной выставке, проходившей в Париже в 1878 году. Они были названы «истинным триумфом русского индустриального искусства»⁴⁵ и, несмотря на высокие цены, продавались «весьма бойко». Касалось это, в основном, небольших изделий – массовой продукции фирм. Хотя из-за кризиса на внутрироссийском ювелирном рынке, вызванного русско-турецкой войной, пожалуй, впервые за историю участия фирмы Овчинникова в международных смотрах большинство экспонатов было задумано и изготовлено как исключительно выставочные⁴⁶.

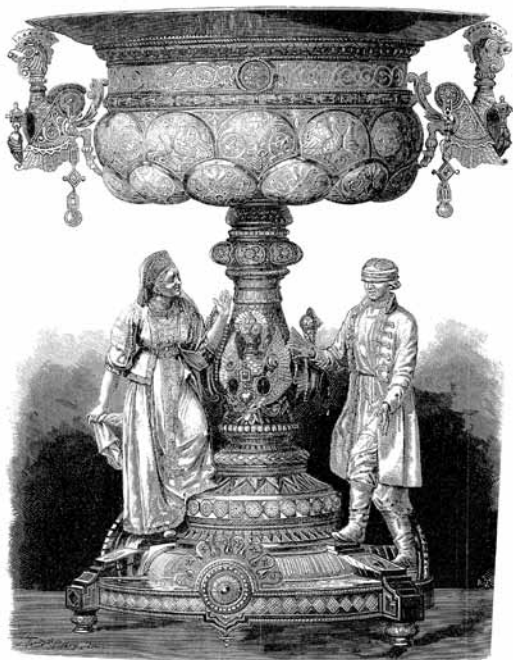
Примером может служить блюдо, исполненное по идее самого фабриканта, рисункам архитектора К.Д. Чичагова и модели профессора А.М. Опекушина. Чтобы «ознакомить публику с ходом работ», блюдо было отправлено на выставку «не вполне оконченным». При этом особенно подчеркивалась техническая сложность работы и тщательность проработки деталей изделия. Для нас важно, что решение технических задач совпадало здесь с решением задач художественных. Насыщенный декор блюда делал его не только «бесподобным по работе»⁴⁷, но и ярким и в то же время во многом типичным для своего времени образцом изделий в русском стиле. В украшении блюда были использованы сюжеты из отечественной истории: в центральном медальоне изображено венчание на царство Михаила Романова, по краю располагались сцены из истории начала XVII века. Они разделялись медальонами с гербами России и Москвы, портретами исторических лиц Смутного

времени и военными атрибутами. При этом сюжетная насыщенность крупного 80-сантиметрового в диаметре блюда почти не оставляла места для привычного «древнерусского» орнамента.

То же во многом относится к другому экспонату выставки, исполненному по идее П.А. Овчинникова при участии А.М. Опекушина, Д.Н. Чичагова и А.П. Жуковского. Монументальное настольное украшение «Россия», несмотря на свое функциональное назначение ларца-ковчега, задумывалось, вероятно, как выставочный образец. Бросается в глаза схожесть данного произведения с представленным Овчинниковым здесь же в Париже десятилетием ранее письменным прибором – «памятником отмене крепостного права». Наряду с внешним композиционным сходством данное изделие имеет не меньшую, чем прибор, аллегорическую насыщенность. Венчающая ларец фигура боярыни олицетворяет собой Россию. Одетая в национальный костюм, она опирается на щит с гербом империи и держит в руке лавровый венок – награду «деятельности на мирном поприще». Деятельность эта представлена фигурами народных типов: великоросса, малоросса, сибиряка и татарина, в окружении принадлежностей сельского хозяйства, торговли, охоты и промышленности. Величие и единство державы дополнительно подчеркивается расположенными на пьедестале гербами всех ее 64 губерний. При этом исполнены они с геральдической точностью, с соблюдением в эмалях всех нужных цветов. Столь же «до обмана глаз верно»⁴⁸ воспроизведены костюм боярыни, фигуры народных типов и атрибуты их деятельности. Все это даже при незначительном присутствии «национального» орнамента (лишь в боковых колоннах-балясинах и горизонтальных декоративных полосах пьедесталов) дает возможность критику писать о «редком соблюдении» здесь русского стиля⁴⁹.

В гораздо большей степени национальной орнаментацией насыщен другой экспонат выставки – ваза с фигурами боярина и боярыни, играющих в жмурки. (Ил. 5.) Основание вазы декорировано горизонтальными полосами геометрического, плетеного и растительного орнамента; чешуйчатый декор ножки через ряд орнаментальных полос совмещен с цветочными розетками на «яблоке». Чаша украшена двумя рядами «ложек» с тератологическим и цветочным орнаментом на них. Здесь же нашлось место традиционному вьющемуся стеблю. Все это буйство национальной орнаментики дополнено накладными прорезными фигурами птиц на ножке, петушками-ручками на чаше и розетками на основании. Кроме того, на основание помещены скульптурные фигуры боярина, осторожно переступающего с завязанными глазами, и подманивающей его боярыни. Подобная декоративная перенасыщенность вступает в явное противоречие с назначением предмета. Фигуры, помещенные на основании, делают абсолютно нефункциональной ножку вазы. Дополнительные неудобства доставляют расположенные на ножке накладные птицы. Не очень удачны в качестве ручек точно

закрепленные фигуры прорезных петушков с подвешенными к ним украшениями. Через несколько лет в связи с изменением ориентиров русского стиля подобная орнаментация будет подвергаться беспощадной критике⁵⁰. Но пока это «одно из лучших произведений, характеризующих русский отдел», поскольку его «форма... орнаменты, бордюры выдержаны в русском стиле», а фигуры «исполнены... в высшей степени правдиво и художественно»⁵¹.



Ил. 5. Ваза, представленная на Всемирной выставке 1878 года в Париже. Изделие фирмы П.А. Овчинникова

На следующей Всероссийской выставке, проходившей в Москве в 1882 году, самым заметным экспонатом в витринах Овчинникова стала скульптурная группа «В память освобождения славян». Ее общий рисунок был выполнен М.О. Микешиним. Над скульптурной частью работали А.Л. Обер и Е.А. Лансере, над архитектурной – Д.Н. Чичагов, над пьедесталом – А. Захаров. Аллегорическая группа состояла из конного витязя, «поразительно похожего» на Александра II, крестьянина – «главного защитника Родины», болгарки, целующей знамя «в благодарность за освобождение», и болгарского мальчика, дающего обет защищать это знамя. Под ногами лошади находились разбитые оковы, по бокам пьедестала были помещены воины Сербии и Черногории⁵².



Ил. 6. Набор для жженки, представленный на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве. Изделие фирмы П.А. Овчинникова

Естественно, что столь политически ангажированный экспонат привлек особое внимание со стороны посетителей и прессы, освещавшей выставку. Также восторженных отзывов удостоились представленные в витринах фабриканта чернильница и ваза, украшенные сюжетами из крестьянской жизни. Оба предмета были исполнены Овчинниковым по рисунку С.Ф. Комарова и модели Е.А. Лансере.

Но для нас важнее отметить критические замечания современников по поводу экспонатов фирмы, относящихся к сюжетному направлению в национальной стилистике. Показа-

тельно, что осуждению подвергается прежде всего то, что ранее являлось бесспорным плюсом этих произведений, в частности, упомянутая выше близость к европейскому искусству. Говоря о скульптурных произведениях, в том числе и о представленной Овчинниковым аллегорической группе «Волга»⁵³, критик замечает: «Все эти диковинки есть ни более, ни менее, как плоды немецкой изобретательности, подлаживающейся под русский дух и “современный вкус”»⁵⁴.

С другой стороны, в оценках орнаментального оформления ряда представленных на выставке вещей происходят совершенно противоположные изменения. Наряду с русским искусством второй половины XVII века, насыщенный декор и полихромность которого полностью отвечали требованиям современности, мастера начинают обращать внимание на «европейские» стили, ранее безапелляционно отвергаемые. При этом в число исторических прототипов попадают прежде всего стили, насыщенность декора которых столь же велика. В частности, в моду входит стилистика «Берен» и «Ренессанс».

Происходит не только увеличение количества «европеизированных» экспонатов в витринах серебряников, но и изменение их оценки со стороны критики. Это уже не «французомания» и «парижский магазинный товар» во «вкусе извращенного стиля Возрождения», а «прекрасно гравированные по серебру» сюжеты: купающаяся нимфа фон Каульбаха и гирлянда Рубенса у Постникова или «роскошная вещь», «в отношении вкуса и изящества отделки которой не остается желать ничего лучшего»⁵⁵, – ваза в стиле «Ренессанс», украшенная купидонами, у Сазикова.

Овчинников также представил экспонат, исполненный, по отзывам современников, в стилистике Людовика XVI. (Ил. 6.) Привычный на-

бор для жженки, состоящий из подноса, братины и 12 чарок, претерпел ряд существенных изменений. Выразилось это не только в нетипичной для подобных предметов орнаментации, но и в самой форме братины, больше похожей в данном случае на античную вазу-кратер, чем на древнерусский сосуд. Дополнительную схожесть с новым прототипом придают ей держащие чашу канефоры и вертикальные ручки в виде цветочных гирлянд.

Не менее важной, чем сам факт появления подобного экспоната в витринах Овчинникова, является дальнейшая судьба этого набора. Он был приобретен Александром III для официального государственного подарка черногорскому князю Николаю, что, безусловно, сыграло определенную роль в дальнейшей реабилитации «больших» стилей не только в ассортиментном ряде фирмы, но и в русском золото-серебряном деле в целом⁵⁶. Процесс этот привел в конечном итоге к осознанию того, что русское искусство XVIII века не менее национально, чем искусство допетровского времени. Показательно, что набор был исполнен по рисунку С.Ф. Комарова⁵⁷, который, пожалуй, впервые за почти 10-летний период сотрудничества с Овчинниковым столь резко отошел от общепринятой национальной стилистики. Подтверждением могут служить другие представленные фирмой на выставке изделия, исполненные по рисункам этого художника. В частности, для проектируемого храма Спаса на Крови в Санкт-Петербурге были изготовлены напрестольный крест, оклад к иконе «Богоматерь Донская» и Евангелие. Последнее было украшено орнаментом в технике перегородчатой эмали, возрождение которой приписывается мастерам, работавшим у П.А. Овчинникова⁵⁸.

Как уже было отмечено, в период историзма подобные открытия были не единичны. Выбирая в качестве прототипов произведения прежних эпох, мастера, наряду с формой и орнаментацией предмета, изучали технику его изготовления. Это вело к раскрытию «секретов старых мастеров» и изобретению новых техник производства⁵⁹. На той же московской выставке в украшении одного из сервизов фирмы Овчинникова впервые появился ультрамариновый цвет эмали⁶⁰. Также впервые на выставке фабрикант представил изделия, украшенные, в подражание японскому искусству, эмалевым лаком. Его кувшин с японским орнаментом удивил посетителей как применением новой технологии – пурпурного эмалевого лака, так и прорывающим на его фоне травным рисунком, столь непохожим на привычное древнерусское «разнотравье». В дальнейшем подобная орнаментация, как близкая новой стилистике, будет неоднократно воспроизводиться на различных изделиях фирмы, в том числе и на традиционных чарках, братинах и ковшах⁶¹.

Уже следующая Всемирная выставка, проходившая в Париже в 1889 году, станет не только первой, в которой предприятие Овчинникова примет участие под управлением новых хозяев – сыновей основа-

теля фирмы⁶², но и первой, продемонстрировавшей зарождение нового стиля, получившего в России название «модерн».

1860–80-е годы стали значительным периодом в развитии русского стиля. В это время он окончательно перестает регламентироваться сверху и развивается вне официального влияния. Вместе с тем социально-политические события (будь то реформы Александра II или освободительное движение на Балканах) продолжают формировать интерес к национальной стилистике в отечественном искусстве в целом и в золото-серебряном деле в частности.

В этот период русский стиль в изделиях мастеров-серебряников начинает привлекать не меньшее внимание со стороны критики, чем национальные мотивы в «высоких» искусствах. Наиболее значительные произведения отечественных ювелирных предприятий становятся экспонатами всероссийских и всемирных выставок. Их художественные достоинства активно обсуждаются в прессе. К созданию вещей все чаще привлекаются профессиональные художники. За счет изучения искусства прежних веков происходит активное обогащение художественного языка русского стиля, а также расширение технического арсенала мастеров-серебряников. Постепенно увеличивается круг используемых прототипов. От их точного копирования и цитирования мастера приходят к осознанию необходимости творческой переработки изучаемого наследия.

В авангарде всех этих процессов стояла фирма П.А. Овчинникова. Благодаря разработке в своих изделиях национальной стилистики и успешному участию в художественно-промышленных выставках она достигла всемирной славы одного из лучших предприятий отечественной ювелирной промышленности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Подобный подход представляется вполне оправданным, поскольку дает возможность представить национальный стиль как исторически конкретную категорию, что особенно важно для исследуемого периода. Так, говоря о поиске национальной стилистики в отечественном искусстве, И.Э. Грабарь замечал: «Начиная с Тона, мы усиленно принимаемся сочинять “в русском духе”. И, Боже, как сочиняем! Забавнее всего то, что как только мы что-нибудь сочиним, так и славим на весь свет, что вот уже найдена Русь. Нашел ее Тон, и все поверили, что это и есть Русь. Потом нашел Шервуд. И опять поверили. Курьезнее всего Ропетовский эпизод. Этому поверил даже такой тонкий человек, как С.И. Мамонтов. И все верили ропетовским петушкам. Потом явилась Стасовская Русь, и уже казалось, что это и есть самая настоящая. Явились Московские ряды, Игуменовский дом, а Руси нет как нет. Я рискую прослыть

- за человека очень мало оригинального, но думаю, что первый ее почувствовал В.М. Васнецов, и совсем почувствовал Суриков». (Грабарь И. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России // Мир искусства. 1902. № 1–6. С. 51–52.
- 2 «В истории русского искусства период, определяемый как конец XIX – начало XX века начинается в 1880–1881 году. Тогда в архитектуре, станковой и монументальной живописи, прикладном искусстве обозначился новый подход к искусству, новое понимание задач, обозначились также первые признаки появления нового художественного языка». См.: Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 1997. С. 221.
 - 3 Русский ремесленник. 1865. № 9. С. 275.
 - 4 Оценочная стоимость его вещей, перечисленных в Указателе выставки, составила 34 350 рублей, тогда как Овчинников выставил на сумму в три раза меньшую (11 287 р. 40 к.), а второй дебютант выставки – московский серебряник Д.И. Орлов – на 3 615 руб. (Указатель V московской выставки русских мануфактурных произведений 1865 года. М., 1865. С. 54, 81, 84–85).
 - 5 Русский ремесленник. 1865. № 9. С. 276.
 - 6 Показательно описание образа Александра Невского: «Серебряная работа на этом образе имеет вид оклада... вся фигура не из изящных, зато вычеканка кольчуги и одеяния тщательна и красива необыкновенно, хотя с другой стороны в общем производит неприятное впечатление, т. к. слишком выделяет, слишком, так сказать, выпячивает фигуру сравнительно с аксессуарами и тем более с самим ликом». См.: Русский ремесленник. 1865. № 9. С. 276.
 - 7 Нередко в ущерб не только художественным достоинствам, но и удобству в использовании вещи.
 - 8 В данном случае имеется в виду техника чеканки, при которой работа ведется с оборотной стороны заготовки.
 - 9 Московские ведомости. 1865. 9 июня. № 124. С. 3.
 - 10 Существовал четко регламентированный Уставом промышленности «порядок постепенности» в получении наград участниками внутренних российских выставок.
 - 11 Несмотря на то, что в России горельеф был назван «безупречным» и признан лучшим на конкурсе Совета Академии художеств для получения работ в Исаакиевском соборе. Сложное техническое исполнение чеканного горельефа также было оценено как превосходное.
 - 12 Всемирная выставка. V письмо // Московские ведомости. 1867. 4 авг. № 170. С. 3.
 - 13 Иллюстрированное описание всемирной промышленной выставки в Париже 1867 года. СПб., 1869. С. 174. Прибор стал самым дорогим из русских экспонатов в своем классе (был оценен в 6 500 руб.)
 - 14 Вероятно, идея создания подобного произведения П.А. Овчинниковым специально для международной выставки в немалой степени была обусловлена примером удачного выступления на Первой всемирной выставке 1851 г. его

- главного конкурента И.П. Сазикова, представившего там принесшую ему затем мировую славу серебряную группу-канделябр «Дмитрий Донской на Куликовом поле».
- 15 Постамент был исполнен мастером Семёном Семёновым из лабрадора и черного мрамора.
 - 16 Неслучайно актуальный на протяжении всей второй половины XIX века вопрос о привлечении профессиональных художников к работе над изделиями золото-серебряной промышленности решался здесь в большинстве случаев положительно.
 - 17 Шкатулка хранилась затем в Аничковом дворце. Для демонстрации ее на международной выставке Овчинников получил специальное «дозволение».
 - 18 К тому же призывал русских экспонентов один из обозревателей выставки, предрекая им «успех... в развитии стиля национального». «Изучайте, копируйте свою национальную древность, – писал он, – и вы прославитесь ею». См.: Всемирная выставка. V письмо // Московские ведомости. 1867. 4 авг. № 170. С. 3.
 - 19 Золотые и серебряные изделия. Два дамские серебряные несессера работы П.А. Овчинникова // Иллюстрированное описание Всероссийской Мануфактурной выставки 1870 г. № 1–2 / Приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». 1870. № 74. С. 2.
 - 20 Иллюстрированное описание Всероссийской Мануфактурной выставки 1870 г. № 19–20 / Приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». 1870. № 85. С. 73.
 - 21 Иллюстрированное описание Всероссийской Мануфактурной выставки 1870 г. № 13–14 / Приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». 1870. № 81. С. 50.
 - 22 Стасов В.В. Художественные заметки о выставке 1870 года (в Соляном городке). Собр. соч. Т. 1. Художественные статьи. Часть 2. Критика художественных произведений. СПб., 1894. С. 287.
 - 23 Там же. С. 274.
 - 24 Там же. С. 289. Но при этом необходимо учитывать и тот факт, что основная масса экспонентов, в том числе и среди серебряников, пользовалась европейскими образцами, и слова «рутина», «французомания», «избитые рисунки» были не редки при анализе выставочных экспонатов. Дело доходило даже до выводов, что наше ювелирное искусство и золотых дел мастерство с художественной точки зрения перестает существовать.
 - 25 Неслучайно при посещении выставки император Александр II данный экспонат «изволил оставить за собой».
 - 26 Событие, которому формально была посвящена Политехническая выставка.
 - 27 Образование и промышленность. 1872. № 17. С. 2.
 - 28 Вестник политехнической выставки 1872 года. 1872. 13 июля. № 74. С. 2.
 - 29 Там же.
 - 30 Очерки политехнической выставки // Народная ремесленная газета. 1872. № 15. С. 587.

- 31 Аналогичные изделия фирма выпускала и в дальнейшем. Примером может служить солонка, подаренная в 1874 году на свадьбу великой княгине Марии Александровне петербургскими старообрядцами, а также более массовая продукция: солонки, выставывавшиеся на аукционе Sotheby's (торги 14 июня 1999 г., лот 205; торги 28 ноября 2006 г., лот 251), и солонка из коллекции Джузеппе Бергера (Италия, опубликована: *Saliere preziose dalla Russia imperiale. 200 esemplari dalla collezione di Giuseppe Berger. Peccioli. [Pisa], 2006. P. 95. П. 103).*
- 32 Александр II подарил эти «хлеб-соль» австрийскому императору Францу Иосифу. После чего экспонат был признан австрийской и русской прессой «самой прекрасной вещью на выставке», а Овчинников – одним из самых талантливых русских мастеров.
- 33 Стасов В. Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о всемирной выставке // *Собрание сочинений. Т. 1. Ч. 2. СПб., 1894. С. 179.*
- 34 Заказ составлял несколько сотен предметов, в число которых входили достаточно массивные изделия: блюда, вазы и канделябры сервиза; паникадила, хоругви и другая утварь храма. Общая стоимость вещей, по сведениям корреспондента газеты «Голос», составила баснословную по тем временам сумму в 100 000 рублей. На выставке были представлены только отдельные предметы заказа, работа над которым продолжалась больше года.
- 35 Пословицы были подобраны Д.И. Гримом.
- 36 Московские ведомости. 1874. 19 марта. № 70. С. 3.
- 37 Ботиков С. Выставка изделий П.А. Овчинникова // *Вестник промышленности. 1874. 16 марта. № 49. С. 2.*
- 38 Я-въ С. Венская всемирная выставка. Изделия П.А. Овчинникова на Венской выставке // *Всемирная иллюстрация. 1873. № 233. Т. IX. С. 394.*
- 39 Расшифрованным современником в данном случае как «русский романовский стиль», то есть стиль времени первых царей из династии Романовых.
- 40 Пример демонстрации на выставках данного экспоната наглядно свидетельствует о том, что частота проведения международных и всероссийских смотров этих лет не позволяла серебряникам полностью обновлять ассортимент предоставляемых на выставки вещей. Некоторые выставочные образцы, не говоря уже о «рядовом товаре», повторялись, что вызывало нарекания со стороны прессы и «подготовленной части публики». Правда, справедливости ради следует заметить, что крупные предприятия старались вносить изменения в дублируемые ими произведения. Так, представленные Овчинниковым на политехнической выставке 1872 г., Венской 1873 г. и Филадельфийской 1876 г. варианты данной кружки не являются полностью идентичными. Неизменной во всех трех остается лишь сюжетная композиция тулова. В венском варианте изменение претерпевает форма; в филадельфийской кружке в большей степени меняется орнаментальное оформление.
- 41 Московские ведомости. 1876. 4 марта. № 56. С. 5.
- 42 Всемирная иллюстрация. 1876. № 376. Т. 15. С. 229.
- 43 Так, на первой Всемирной выставке в Лондоне успех фирмы Сазикова был

- вызван, на мой взгляд, близостью его изделий (в том числе и знаменитого канделябра «Дмитрий Донской») к работам европейских серебряников. Позже, в основном благодаря участию в международных выставках, а также заказам, подаркам и т. д., западный потребитель начинает привыкать к русским орнаментам и формам. Однако еще долгое время на выставках они остаются экзотикой, вызывая интерес лишь с этой точки зрения.
- 44 Кириевский И.В. «Горе от ума» на московском театре. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1911. С. 61.
 - 45 *Les pays étrangers et l' exposition de 1878. La Russie et l' exposition de 1878.* Paris, 1878. P. 160.
 - 46 Впрочем, и они нашли своего покупателя, правда, уже в последующие годы на родине.
 - 47 Письма о Парижской выставке // Всемирная иллюстрация. 1878. № 491. Т. 19. С. 386.
 - 48 Московские ведомости. 1878. Янв. № 22-23. С. 3.
 - 49 Там же.
 - 50 Например, Д.В. Григорович в статье «Художество и художественная промышленность» напишет: «То ли встречаем мы, например, на наших лампах, подсвечниках, самоварах с выпильными острыми рубчатými узорами, в так называемом “русском стиле”, узорами так искусно расположенными, что прежде чем возьмешь предмет, долго обдумываешь, как бы изловчиться так, чтобы не ссадить кожи на руке или не выронить его из рук от боли». См.: Зодчий. 1898. № 4. С. 25.
 - 51 Всемирная иллюстрация. 1878. № 500. Т. 20. С. 107.
 - 52 Через четыре года данная группа заняла одно из центральных мест на персональной выставке Е.А. Лансере и А.Л. Обера в Императорском обществе поощрения художеств (См.: Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е.А. Лансере и А.Л. Обера / Сост. и изд. Н.П. Собко. СПб., 1886. С. 14, 17 ил.). А в 1897 г. была отправлена в качестве подарка из Кабинета Е. И. В. в Китай. См.: РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 1018). Кроме того, существует вариант данного произведения, отлитый в бронзе: в 2002 г. он был представлен на XIII Российском антикварном салоне (ЦДХ, Москва) и сейчас, вероятно, находится в частной коллекции.
 - 53 Группа была выполнена по модели А.М. Опекушина и рисункам М.О. Микешина, Д.Н. Чичагова и А. Захарова. Она предназначалась для «лица, имеющего дела на Волге» и представляла собой великую русскую реку в виде женщины, кормящей младенца и ласкающей двуглавого орла – символ России. На пьедестале располагались барельефы, изображающие судоходство, рыболовство, истоки Волги, Нижегородскую ярмарку и Степана Разина, бросающего в реку персидскую княжну. В витринах фабриканта была представлена аналогичная ей по композиции группа, исполненная при участии тех же скульпторов. Как подарок нефтепромышленнику, она изображала полулежачую на бурдюке с нефтью персиянку в окружении орудий нефтедобычи. Барельефы пьедестала также были тематически выдержаны: на них были представлены процесс

- добычи сырья и огнепеклонники. Интересно, что замечания критика вызвала первая группа, «русскость» сюжета которой более очевидна.
- 54 Баранцевич К. Кое-что из московских впечатлений // Русское богатство. 1882. № 7. С. 40.
- 55 Иллюстрированное описание художественно-промышленной выставки в Москве 1882 года. СПб., 1882. С. 62.
- 56 Справедливости ради следует отметить, что для себя император приобрел у Овчинникова более стилистически выдержанный ковш с чарками и «соизволил принять в подарок» от фабриканта стопу на подносе с видом Москвы.
- 57 Был выполнен по моделям Е.А. Лансере и А.Л. Обера.
- 58 Та же техника была использована в декоре представленного фирмой на выставке Евангелия, предназначенного для храма Христа Спасителя в Москве. Однако с полной уверенностью говорить об авторстве в данном случае пока невозможно. Утверждение это, встречающееся во многих исследованиях, основывается лишь на «Отчете о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве», где указывалось: «Вся честь возникновения этого высокохудожественного приема принадлежит г. Овчинникову не только у нас, но и в Европе». См.: Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве. Т. 3. СПб., 1883. С. 4.
- 59 В немалой степени способствовала этому работа представителей ювелирных фирм в фондах музейных собраний. К. Фаберже, например, в течение 15 лет безвозмездно занимался реставрацией античных золотых и серебряных вещей при Императорском Эрмитаже. Это позволило ему в 1882 г. представить на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве копии вещей Керчинского клада, в которых особенно было отмечено «поразительное техническое исполнение», что принесло фирме первое официальное признание и золотую медаль выставки.
- 60 Появление в эмалевой палитре фирмы «бледного ультрамаринового» цвета следует расценивать не только как технологическое, но и как художественное достижение, поскольку на протяжении долгого времени одной из основных претензий к русским эмалям на мировом рынке был упрек в чрезмерной резкости и контрастности цветов. То же можно сказать о приписываемом Овчинникову введению бледного розового цвета в изображение лиц на эмалевых изделиях.
- 61 Сейчас подобные изделия хранятся во многих музейных и частных коллекциях. Например, стакан (1882) – в Государственном Эрмитаже, две вазы (1883) – в Государственном музее-заповеднике «Московский Кремль», чайный сервиз (1900-е гг.) – в Государственном историческом музее.
- 62 Формально первой самостоятельной выставкой наследников можно считать международную выставку 1888 года в Копенгагене. Однако вся подготовка к ней проходила еще при жизни П.А. Овчинникова. Это во многом предопределило успешное участие фирмы в выставке, в частности, получение звания поставщика двора датского короля.