

РЕСТАВРАЦИЯ

УДК 7.026

В. С. Торбик

МАТЕРИАЛЫ К АТРИБУЦИИ ПРЕДМЕТОВ МЕБЕЛИ ПО ПРОЕКТАМ АНДРЕЯ ШТАКЕНШНЕЙДЕРА ДЛЯ ЗАЛОВ НОВОГО ЭРМИТАЖА

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

В архивных документах обнаружены неизвестные ранее проекты мебели Андрея Штакеншнейдера. Мебель предназначалась для интерьеров Старого Эрмитажа. По целому ряду обстоятельств, которые рассматриваются в статье, эта мебель была установлена в залах Нового Эрмитажа. В изготовлении накладных рельефных деталей декора этой мебели был использован цинк. Это первый случай применения цинка для изготовления декоративных орнаментальных деталей. В статье также уделено внимание появлению и распространению деталей из цинка и его сплавов. Библиогр. 11 назв. Ил. 10.

Ключевые слова: проект, интерьер, мебель, Штакеншнейдер, декоративные детали из цинка, отделка под французский лак.

V. S. Torbik

MATERIALS FOR THE ATTRIBUTION OF ITEMS INCLUDED IN ANDREI SHTAKENSHNEJDER'S PLAN FOR THE FURNITURE OF THE HALLS OF THE NEW HERMITAGE

St Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

In archival documents previously unknown draughts related to Andrew Shtakenshneider's furniture designs have been found. The furniture was designed for the interiors of the Old Hermitage. For a number of reasons, which are discussed in the article, this furniture was installed in the halls of the New Hermitage. In manufacturing the ornamentation of this furniture relief elements made of zinc were applied. This is the first known case of the use of this material for decorative ornamental details. The article also focuses on the emergence and spread of parts made of zinc and its alloys. Refs 11. Figs 10.

Keywords: project, interior, furniture, Shtakenshneider, Decorative items made of zinc, decorative French varnish.

В ходе исследований технологий изготовления и реставрации мебели в XIX в. обнаружены четыре чертежа, которые были выполнены А. Штакеншнейдером в 1851 г. Это проекты банкетов, кресел и стульев для будущих залов итальянской, испанской и фламандской живописи, которые должны были появиться после перестройки здания Старого Эрмитажа (рис. 1–4). В процессе длительных работ по его перестройке стало понятно, что стилистика заготовленной мебели более отвечает

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

Стул сестинский, крашениный под белый лак с золотными украшениями с обивкой красным триппом, в залах Итальянскую, Непальскую и Риццианскую школы в Новом Эрмитаже.

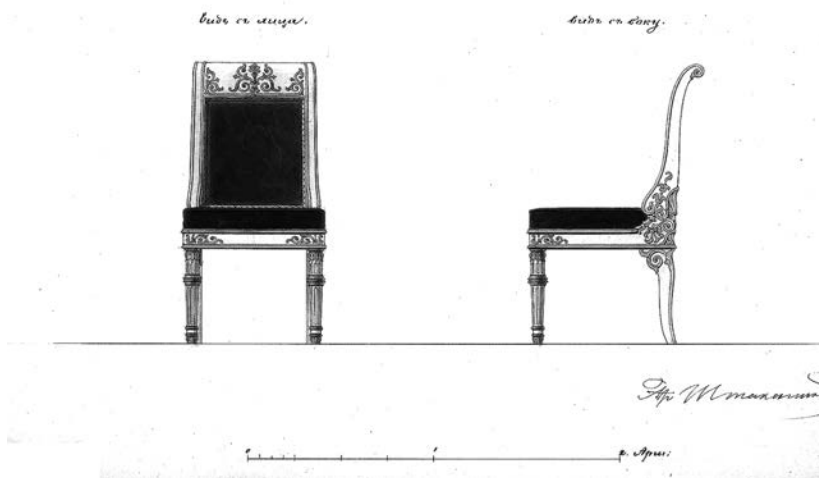


Рис. 1. Проект стула. А. Штакеншнейдер [2, л. 8]

характеру оформления залов Нового, а не Старого Эрмитажа¹. Поэтому по предложению генерал-фельдмаршала Императорского двора князя Волконского было принято решение об установке этой мебели в залах Нового Эрмитажа. История

смены ее предназначения и технологий изготовления раскрывает новые грани создания произведения декоративно-прикладного искусства в XIX в.

К перестройке интерьеров Старого Эрмитажа приступили после возведения здания Нового Эрмитажа в 1848 г. Старый Эрмитаж требовал ремонта, а тут появилась возможность переместить картины из старого здания во вновь построенный «Музеум». Проектные работы поручили Андрею Штакеншнейдеру. Они велись около четырех лет — с 1848 по 1852 г. Дополнительные проектные работы продолжались в течение всего строительного периода — до 1860 г. Меблировку зданий Эрмитажа курировал обер-гофмейстер Императорского двора граф Петр Андреевич Шувалов. В этой должности он состоял давно, и те указания, которые он давал по новой меблировке или ремонту старой мебели эрмитажных зданий и загородных дворцов императорской фамилии, говорят о нем как о рачительном хозяине, который понимал специфику постав-



Рис. 2. Проект стула. Вид сбоку. А. Штакеншнейдер [2, л. 6]

¹ Традиционно авторство всей мебели, изготовленной для Нового Эрмитажа, приписывалось Лео Кленце, автору проекта здания Нового Эрмитажа.

В XX в. его снова озвучили, хотя и не так внятно, и до сих пор не могут в полном объеме начать воплощать в практику.

Уже в 1851 г. при начале перестройки интерьеров Старого Эрмитажа Шувалов задумался о создании предметов убранства. Если по традиционной схеме после завершения работ по оформлению интерьеров начать проектирование и затем изготовление предметов убранства, то это займет довольно много времени. Он обратился к Андрею Туру, который в то время выполнял еще и обязанности генерального подрядчика по мебелировке эрмитажных зданий с просьбой-предложением изложить свои взгляды на процесс изготовления предметов дворцовой мебели. В результате мы получили очень ценный во всех отношениях документ, в котором изложены взгляды крупнейшего мастера своего времени на процесс создания предметов мебельного убранства. Он столь точный и емкий по содержанию, что его следует процитировать без купюр.

Находясь с Высочайшего соизволения при Императорском Эрмитаже для надзора за мебелью и неоднократно производя по поручениям Вашего Сиятельства различные работы по этой части, я на самом опыте убедился в возможности значительной выгоды казне от заблаговременного заготовления мебели для предстоящего убранства вновь отстраиваемого Старого Эрмитажа, и по обязанности, на мне лежащей, считаю долгом представить на благоусмотрение Вашего Сиятельства следующие уважения: 1. Изготовление мебели по заказу в краткий срок ни в коем случае не может быть выгодно для казны, напротив того, весьма убыточно, ибо фабриканту, принимающему заказ, при поспешной работе предстоят весьма значительные излишние расходы, как то: двойная плата рабочим на шабаш и потеря при заготовлении самих материалов. 2. Все работы по столярному мастерству возможно тогда только исполнить прочно и изящно, когда для производства их имеется достаточно времени, ибо работа при поспешной отделке ни в коем случае не может равняться в прочности и изящности с тою, которая делается исподволь. С другой же стороны, заблаговременный заказ мебели, потребной для упомянутого Эрмитажа, представляет для казны следующие выгоды: 1. Если изготовление мебели будет поручено в двухгодичный срок, то фабрикант, принимающий таковой заказ, имеет возможность взять дешевле до 20 % противу той цены, которую он вынужден был просить за исполнение такового заказа в короткий срок. 2. При заблаговременном заказе представляется еще то удобство, что в одно время вместе с отстройкою здания отделано будет и внутреннее убранство оно. 21 января 1851 г. [1, л. 1].

Петр Андреевич Шувалов полностью соглашается с мнением мастера. При согласовании и соблюдении сроков выполнения работ одновременно по отделке интерьера и изготовлении предметов его убранства можно на выходе получить отделанные интерьеры с полным убранством. Уже в феврале этого же года он обращается к генерал-фельдмаршалу Императорского двора графу Волконскому с предложением об одновременном начале работ как по перестройке интерьеров, так и по проектированию и изготовлению предметов их убранства. Обоснование предложений, изложенных в рапорте, как и предложения Тура, следует привести целиком.

Находя с моей стороны весьма основательным предположение фабриканта Тура, что заблаговременное заготовление мебели для Старого Эрмитажа обойдется для казны выгоднее и самая мебель эта может быть сделана прочнее и с большей тщательностью, с другой же стороны, имея в виду, что при таком заблаговременном заказе открывалось бы еще и то удобство, что в одно время с отстройкою здания может быть кончено и внутреннее убранство оно, я о всем этом считаю долгом представить на благоусмотрение

Вашей Светлости, с тем что в случае изъявления согласия на таковые предположения не будет ли приказано поручить мне, архитектору Штакеншнейдеру, заняться составлением рисунков мебели, люстр и прочим предметам убранства для Старого Эрмитажа, и затем, если таковые рисунки будут утверждены, дозволить возложить на Тура и других мастеров составление по оным смет для дальнейших распоряжений, смотря по выгодности условий, которые будут предъявлены [1, л. 4].

Реализуя намерения одномоментного окончания работ как по перестройке интерьеров, так и по их меблировке, Шувалов поручает проектирование мебели Андрею Штакеншнейдеру в будущие залы итальянской, испанской и фламандской живописи. Проекты двух кушетов, 36 кресел и пяти стульев были выполнены и переданы в работу в мастерскую «купца и дворянина» Похитонова. Мебель по заданию заказчика должна быть выполнена в формах древнегреческого стиля². Архитектор строго следовал поставленной задаче.

Трактовка форм и декора существенно отличает эту мебель от мебели классицизма. Пропорциональные соотношения деталей и трактовка орнаментальных деталей базируются уже на приемах ренессанса, т. е. вторичного прочтения форм античности. Именно эти формы выбрал император, который выступил заказчиком, и этому требованию следовал архитектор³. Лео Кленце, живший и работавший в Мюнхене, рекомендовал привлечь к выполнению рабочих чертежей придворного французского рисовальщика. Архитектор формулировал задачу изготовления рабочих чертежей и шаблонов следующим образом:

Рисунки эти (мебели и осветительных приборов) по миновании надобности следует к возвращению г. Ефимову, от которого я получил их. Я полагаю лучшим ему же поручить изготовление мебели, потому что необходимо будет изготовить рисунки в большом размере для мастеровых, а при музее находится искусный французский рисовальщик, знакомый с классическим стилем, избранным Его Величеством для сего здания [4, л. 7].

Главной характеристикой форм проектируемой мебели может служить чуть тяжеловесная основательность построения, в отличие от изящности форм предметов классицизма или величественности форм ампира. Прежде всего новации построения форм выражены в увеличении ширины стоек спинки. Более того, они обрамлены золочеными платиками (рис. 5). На виде сбоку спинка имеет волнотобразную линию со спиральным завитком в месте прихода к сидению. Достаточно

² «В казенных мастерских, находящихся в распоряжении Строительной Комиссии Императорского Эрмитажа и состоящих в заведывании генерал-майора Кроля, хранится мебель букowego дерева, предназначавшаяся для 3 картинных зал Нового Эрмитажа и заключающаяся в 12-ти диванах, 35 креслах и 5 стульях. По осмотре сей мебели главными архитекторами Комиссии оказалось, что из означенного числа оной один стул и одно кресло отделаны для образца, а остальные только связаны, без прикрепления еще ножек и локотников и что мебель эта, будучи древнегреческого стиля, не может быть помещена в Старый Эрмитаж и Павильон, а потому следует оную продать. Из дел Комиссии видно, что упомянутая мебель приготовлена подрядчиком Похитоновым и обошлась: каждый диван 140 р., кресло 40 р. и стул 30 р. и все количество их 3230 р.; для окончательной же отделки сей мебели потребно еще 2254 р. Строительная Комиссия, на основании журнала 9-го сего марта имеет честь уведомить о сем Придворную Кантору и препроводить четыре рисунка означенной мебели с тем, что не благоугодно ли будет Его Сиятельству господину обер-гофмаршалу признать возможность употребить оную или иметь в запас для постановки в Новый Эрмитаж. Член Комиссии князь Волконский» [2, л. 1].

³ Т. Л. Пашкова в своем фундаментальном исследовании «Император Николай I и его семья в Зимнем дворце» очень точно определяет важную роль Николая I в принятии решений при разработке и реализации архитектурных проектов [3].



Рис. 5. Стул в залах Государственного Эрмитажа



Рис. 6. Стул. Пальметта верхней стойки спинки



Рис. 7. Капитель пилястра с листьями аканфа. Мрамор. Древний Рим. Сер. I в.

широкая верхняя стойка спинки с широкими боковыми стойками образует внушительную раму для размещения в поле спинки обивки (плюш бордового цвета). Появляется нехарактерное для русской мебели высокое прямоугольное сиденье. Царговый пояс также обрамлен платиками. Общую картину монументальности предмета завершает использование точеных конусных передних ножек, трактованных в виде условных колонн, с канелюрами и золочеными поясками в местах условной отсечки капителей и по низу ножек. Поиски новых идей в подборе и организации декоративного оформления предмета вылились в новую интерпретацию известных греко-римских форм пальметты, волюты и их комбинаций (рис. 6, 7). Пластика рельефа тяготеет уже к римско-ренессансным трактовкам. Каждый элемент рельефа вылеплен сочно. Он прочно и уверенно занимает свое место. Композиции рельефов вызывают ассоциации с размещением аналогичных орнаментальных росписей этрусских ваз, где пальметты и волюты слагаются в свободные композиции (рис. 8, 9). Насыщенность и размеры композиции зависят от того, какое пространство она должна занять на теле предмета. В таком же ключе архитектором Ефимовым⁴ построен проект подставки для экспонирования небольших по размеру картин (рис. 10).

⁴ «Во исполнение приказания Вашего Сиятельства имеем честь представить рисунок для щита, на ножке из красного дерева, для навешивания самых малых картин, освещенных сверху, для коих таковых щитов не требуется. По соображениям начальника 2 Отделения Эрмитажа ныне нужно приготовить 15 щитов, кои по цене казенных мастерских обойдутся каждый всего в 1050 руб., исключая малинового трипу для обивки, который будет употреблен из заготовленного для обивки в Новом Эрмитаже стульев. Архитектор Ефимов. Марта 15 дня 1851 г.» [4, л. 209].



Рис. 8. Стул. Верхняя стойка спинки



Рис. 9. Краснофигурная амфора. Южная Италия. Апулия. 350–325 гг. до н. э. Государственный Эрмитаж

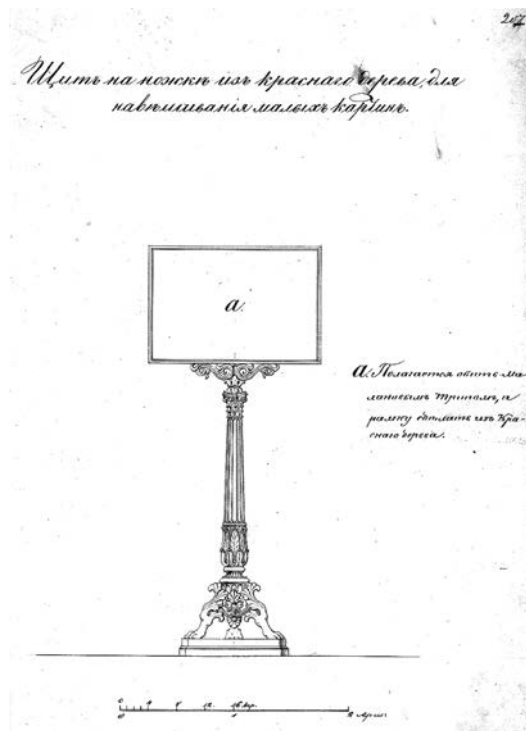


Рис. 10. Подставка для экспонирования малых картин. Н. Е. Ефимов [4, л. 20]

Соответствие формы произведения декоративно-прикладного искусства поставленной задаче выразилось в этот период порой слишком буквально. В качестве примера можно привести программы на изготовление бронзовых скульптурных деталей шкафов и витрин. Авторы идеи стремились согласовать оформление витрин и шкафов с тем периодом времени и искусством той страны, откуда происходили экспонаты, для достижения полного соответствия содержания и художественного оформления, например: «На шкапах, назначенных для русских медалей, вместо изображений львиной головы помещены были кариатиды в виде девы в сафане и повойнике, на шкапах для новейших медалей таковые же в виде девы в венце <...> Витрины для медалей и монет новейших времен имели бы украшением женские кариатиды в костюме, облегающем обыкновенно фигуры, которыми олицетворяют города, с короною на голове <...> Для восточных монет кариатиды могли бы быть заменены львиными головами, фигурою многозначительною в восточной нумизматике. Что касается до греческих и римских медалей, то вместо львиных голов можно было бы изобразить головы грифонов, многозначительные эмблемы в древней нумизматике» [4, л. 9, 11].

Согласно установленным правилам, работа над окончательной сборкой и отделкой мебели начиналась лишь после приемки предметов, изготовленных и предъявленных в качестве образца⁵. Как правило, чтобы избежать нехватки времени для выполнения заказа, мастера запускали в работу заготовку всех деталей мебели. Однако их сборку и отделку производили лишь после приемки образцов. В этом случае, поскольку мебель была готова к завершению за восемь лет до окончания перестройки интерьеров, как приемка образцов, так и окончание изготовления мебели были отложены на неопределенное время. В 1856 г. ее обнаружили в мастерской охтинского мастера Баева⁶.

С этого момента начинается самая примечательная часть истории создания этой мебели. Комиссия, контролировавшая ход работ по перестройке интерьеров Старого Эрмитажа, принимает решение о том, что новая мебель не подходит для вновь создаваемых интерьеров и поэтому ее следует продать. Между тем князь Волконский обращается к обер-гофмейстеру двора графу Петру Андреевичу Шувалову «признать возможность употребить оную или иметь в запас для постановки в Новый Эрмитаж» [2, л. 1].

⁵ «Его Императорское Величество при осмотре сего числа образцовых мебели в Новом Эрмитаже Высочайше соизволить назначить:

1. Стул в Зале Камней должен быть оклеен взамен дубу, красным деревом, поднят высотой на 1 ½ вер. Подушку на спинке сделать как у стула из березового дерева в Зале Гравюр и вообще исправить по указанию этот же самый стул и представить как модель.

2. Стулья в Зале Медалей и Монет из красного дерева и Зале Гравюр из белой березы с амрантом отделать чище, т. е. отполировать как должно.

3. Стул красного дерева для Картинных зал оставить золоченым один багет, кругом подушки и приделать внизу оной резьбу из красного дерева, а самую подушку на спинке сделать как у стула из Зала Гравюр.

4. Стул в Ложу Рафаэля оставить без всяких изменений в рисунке, а должен быть сделан без всех недостатков в правильности и подушку сделать как у березового стула в Зале Гравюр» [5, л. 9, 11].

⁶ «Осмотрев на большой Охте у мастера Баева мебель в несобранном к позолоте неподготовленную, но без резных и без цинковых литых украшений, по словесному отзыву Баева и Г. прапорщика Семенова ни в казенных мастерских, ни у мастера Баева таковые украшения приготавлиемы не были, а потому зделанную сию мебель в таком виде, как она мне к осмотру показана была, я обязуюсь изготовить за девятьсот рублей серебром. Придворный мебельный фабрикант А. Тур» [2, л. 4].

Андрею Туру было предложено рассмотреть возможность завершения работ по этому заказу и оценить их стоимость. В его заключении точно определен материал, из которого архитектор предполагал изготовить накладные орнаментальные детали. «Осмотрев на большой Охте у мастера Баева мебель в несобранном (состоянии) к позолоте неподготовленную, но без резных и без цинковых литых украшений» [2, л. 4]. В рапорте Тура указан материал, из которого должны быть сделаны накладные орнаментальные детали, — цинк, который начали активно использовать в это время. Кроме сборки, склейки предметов мебели следовало окрасить ее под белый лак, изготовить накладные рельефные орнаментальные детали из цинка и позолотить их, а также произвести обивку.

Изготовление цинковых деталей

Накладные орнаментальные детали кушетов, кресел и стульев выполнены в 1850-е годы. В отличие от большого количества предметов эклектики «в стилях» они отчетливо демонстрируют стилистическую привязку мебели к историческому прототипу⁷. В рапорте князя Волконского она названа мебелью в «древнегреческом стиле». Наверное, это самое точное определение характера использованных декоративных деталей в период эклектики, не искусства Греции вообще, а именно Древней Греции. Принятые в наше время термины «неогреческий стиль» или «неогрек» не так точно определяют название прототипа⁸. Хотя представления о прототипе были весьма расплывчаты. В качестве аналогов мотивов и их пластической проработки предстают оригиналы искусства этрусков и Римской империи (см. рис. 7, 9).

Интерпретации мотивов античной орнаментики на начальном этапе эклектики в середине XIX в. существенно изменились по отношению к тому, как их интерпретировали в период классицизма. Точнее, интерпретация античных форм возможна в двух направлениях. Первое из них получило название «неогрек», или «помпеянский стиль». Его авторы стремились к воплощению орнаментальных мотивов Древней Греции с максимальным приближением к оригиналу, к ясности линейного построения и окраскам деталей в яркий открытый цвет. Вторая линия, называя себя «старогреческим стилем», по существу использовала приемы и открытия, произошедшие в эпоху Возрождения. Именно на их использовании строятся проекты Штакеншнейдера. Формы орнамента приобретают большую свободу, а построение композиций уходит от обязательной центричности, использования расположенных в центре условных и безусловных осей, по которым ведется развитие орнаментальной композиции.

⁷ Как пример эклектичности подхода можно привести недавно обнаруженный проект трюмо, выполненный архитектором Ефимовым в 1836 г., декор которого далек даже от ассоциаций с каким-либо стилем.

⁸ М. Н. Нащокина в своей книге «Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени» пишет: «Мотивы разностильной античной архитектуры, орнаментики, мебели и утвари, накопленные в результате археологических работ первых десятилетий XIX века, стали в то время популярным изобразительным материалом, публиковавшимся в европейских и отечественных альбомах и увражах, облегчавших архитекторам создание работ в античных стилях. Так, в архитектурной практике николаевского времени появилось сразу несколько “античных” стилей — неогрек (от франц. neogrecque), римский, помпейский, египетский (ориентированный главным образом на искусство эллинистического и римского периодов в истории Египта)» [6, с. 372].

К тому времени, когда классицизм вступил в завершающую фазу своего развития, сформировались устойчивые приемы изготовления и использования накладных орнаментальных деталей в изготовлении мебели и осветительных приборов. В Европе, особенно во Франции, искусство бронзового литья и золочения бронзовых деталей в этот период достигло высокого совершенства. Резные детали из дерева использовались во Франции крайне редко. В России, наоборот, бронзовое литье было развито мало и активно использовались резные орнаментальные детали, как под золочение, так и под прозрачную отделку. Ситуация изменилась к середине XIX в. с появлением новых технологий и материалов.

В период эклектики при резком взлете потребности в художественных отделах изделий, изготовленных промышленным способом, активно ведутся поиски новых, более дешевых материалов и технологий. Причем очень сильна инерция мышления. Новые материалы и технологии не несут новые декоративные качества, а создаются с целью имитации традиционных⁹. В начале периода, в 1830-х годах, в печати высказывались восторги по поводу возможностей машинной техники¹⁰. Вся вторая половина — это череда промышленно-мануфактурных выставок, демонстрирующих успехи промышленности и рекламирующих новые материалы и средства производства. Осознание результатов, полученных от подмены материалов и технологий, пришло только к началу XX в.¹¹

Литье из цинка значительно дешевле, проще и технологичнее литья из бронзы. Промышленные товары, изготовленные массовыми тиражами, начали входить в убранство интерьера в 1830-е годы. В них использованы заменители сложных технологий ручного труда машинной обработкой, а дорогие материалы — их имитацией. В начале 1830-х годов архитектор Гейсс обращался в министерство Императорского двора с просьбой разрешить ему открыть цинковый завод художественного литья, но получил отказ. В 1839 г., наоборот, сам обер-гофмейстер Императорского двора граф Шувалов обращается к Гейссу с предложением об открытии завода, на что Гейсс ему ответил:

[Поскольку] первоначальное предложение мое об устройстве в С. Петербурге цинкового завода было отклонено по причине, что в России цинк не добывается, то я считал это дело конечным и принял между тем весьма выгодное поручение в Вене, которое заставило меня два месяца тому назад туда отправиться с рабочими и моделями для учреждения там такового заведения; оно доведено ныне до такой степени, что имею от австрийского

⁹ При описании выставки мануфактурных изделий автор обзорной статьи приходит в восторг от имитационных работ Старчикова. В ней видны черты изменения взглядов на способ производства, когда восторг вызывает увеличение количества производимой продукции: «Приемами, на которые выдана ему привилегия, Старчиков подделывает ольховое, березовое и другое дерево под самые дорогие, покрывает свое изделие украшениями как будто врезной работы, мозаикой, черпахою, малахитом, перламутром и проч. При тщательной отделке вещи с первого взгляда можно подумать, что видишь пред собою вещь, сделанную из самых дорогих материалов, до такой степени доведено искусство в подделке» [7, с. 337; 8].

¹⁰ «Нет ни одной мануфактуры, ни одного искусства, ни рукоделия, которое не заимствовало бы величайших пособий от механики: все они обязаны своими успехами и даже существованием сей полезнейшей науке; все они для усовершенствования своих изделий, для распространения своего производства, для сокращения времени в работах, а следовательно, и для дешевизны имеют нужду в хороших машинах и инструментах» [9, с. 42].

¹¹ «Нельзя забывать и опасность, грозящую производству со стороны суррогаций, этой гордости современной техники: замещение благородных материалов низкопробными; техникиковки — прессованием; старых органических красящих веществ — химическими и проч.» [10, с. 52].

правительства большое количество заказов. Фабрики мои в Вене и Берлине меня занимают совершенно, и я не решаюсь покамест принять на себя обязанность устроить еще таковую на третьем месте [11, л. 7].

Вместо идеи открытия завода в Петербурге он присылает сметы с указанием цен на производство деталей на его заводе в Берлине.

Пока мы не располагаем сведениями о месте изготовления деталей мебели Штакеншнейдера. Важен сам факт их изготовления. В реставрационной практике встречаются накладные орнаментальные детали из белого легкого металла на мебели. Реставраторы никогда не исследовали их состав. Считали, что они являются поздними копиями, имитирующими бронзовые детали. Архивные материалы, сопровождающие изготовление мебели по проектам Штакеншнейдера, дают точные данные о материале, который использовался (и сохранился) для изготовления накладных орнаментальных деталей. Ценность полученных данных состоит и в том, что они указывают дату начала использования цинковых деталей в декорировке мебели.

Сама идея использования цинка для отливки накладных орнаментальных деталей созвучна своему времени. Однако здесь следует сделать уточнение. Во второй половине XIX в. под словом «цинк» подразумевали как название самого металла, так сплав легких металлов, в состав которых мог входить цинк. Этот сплав получил название шпиастр, или «композиция». Здесь следует привести восторженное описание статуэтки из этого материала, представленной на выставке мануфактурных изделий 1861 г.: «В самом деле, засмотреться есть на что: представьте себе великолепно сложенную девушку, совершенно обнаженную, но, тем не менее, скромную, в дивно изогнутой позе (вертикальной: поза именно хороша потому, что вертикальна), закинувшую чудные руки за столь же чудную голову. <...> Из чего она сделана — из бронзы или композиции (последнее вероятнее), сказать положительно не можем; во всяком случае, отливка превосходна» [9, с. 20]. Как видно из описания, последующая обработка поверхности — имитация золочения, патинирование или другие приемы — производилась для придания поверхности видимости дорогих материалов, например бронзы.

Накладные детали на мебели из композиции начали использоваться в конце 1840-х годов. Как пример — заявка Григория Пахитонова на участие в конкурсе исполнителя мебели по проекту Штакеншнейдера. «1849 года декабря 17 дня Я, нижеподписавшийся, дал сию подписку в том, что на всех условиях данной мною подписки 19 октября сего года обязуюсь, если будет утверждено вместо резных грифонов и порезок для мебели сделать из композиции, которая не была бы хрупка, с золочением на масло, произвести оные за ту же объявленную мною цену»¹². Достоинства деталей из шпиастра состоят в том, что они, имитируя детали из традиционных материалов, значительно дешевле как по стоимости, так и по технологии изготовления. Имитируя дорогие материалы, изготовление деталей из шпиастра, достаточно легко решать задачи массового производства художественно оформленных вещей.

¹² Заслуживает особого внимания подпись составителя документа: «Владелец фабрики искусственной мозаики изобретения Старчикова, дворянин и временный с. петербургский купец Григорий Данилов Пахитонов». Старчиков был крупнейшей фигурой по части изобретения искусственных материалов и технологий их применения. Ссылка на его работы по изобретению заменителя английского белого лака (эмали) упоминается ниже [5, л. 5].

Точное название материала накладных деталей мебели Штакеншнейдера можно будет установить после проведения лабораторных исследований.

Золочение металлических поверхностей было предметом долгого обсуждения. Следовало выбрать метод золочения, который будет служить долго и одновременно будет не очень дорогим. Аprobация новых методик золочения проводилась на предметах мебельного убранства Нового Эрмитажа. Вот как аргументировали свою позицию сторонники нового гальванопластического метода золочения: «Кариатиды были бы позолоченной бронзы или позолоченной гальванопластики; я предлагаю вообще, чтобы все фигуры и украшения мебели, назначенной для вмещения в себя богатствам 1-го отделения Эрмитажа, были не разного дерева, как означено на некоторых рисунках Г. Кленце, но золоченой или бронзированной гальванопластикой. Гальванопластика получила начало свое в С. Петербурге. Кроме того, что род сего украшения имел бы нечто национальное, он представил бы еще и выгоды необыкновенной прочности. При устройстве мебели должно иметь в виду существование ее не только несколько годов, а целые столетия. Равным образом нельзя приложить довольно надзора и стараний при приготовлении оной, дабы столяры, которым она будет поручена, употребляли для сего дерево старое, цельное и не наклеенное» [4, с. 15].

Пробные образцы гальванопластического золочения оказались слишком дороги для применения этого метода на крупном заказе мебели для Нового Эрмитажа. Одних кресел требовалось более 600 штук. Вот что писал член строительной комиссии комиссар генерал-майор Г. М. Кроль: «из Препровождаемых у сего образцов у кресел украшения сделаны на фабрике Его Императорского Высочества герцога Лихтенбургского и вызолочены способом гальванопластики, и буде все украшения на этой мебели вызолотить сим способом, то это значит увеличить издержки на изготовление оной. 4. Позолота украшение на аполимент, как сие временно сделано у образцового стула по дереву, не прочна на металле. Г.-М. Кроль» [5, л. 8]. В другом документе для окраски мебели в белый цвет и придания блеска предлагали иную технологию. Изготовить мебель, «белую с позолотою шпаклеванную шифервейсом и полированную лаком, выписанным из Лондона, а позолоту под ормолю и крытую прозрачным светлым английским же лаком, устройство же самой мебели сделать из цельной березы, ножки у стульев, кресел и банкетов сделать для наилучшей крепости из красного бука, также локотники у кресел. Мелкие араберки у всей мебели сделать металлическими и вызолотить на масляном лаке и укрепить на места потайными штифтами» [5, л. 5].

Безусловно, позолота на металле, выполненная по традиционным технологиям, не так прочна, как гальванопластическое золочение, однако доводы в пользу удешевления изготовления оказались более убедительны. Для золочения накладных орнаментальных металлических деталей был использован традиционный метод золочения на полимент.

Отделка под «французский лак»

Техника с современным условным названием «французский лак» стала использоваться в отделке мебели в начале XIX столетия. Особенно широко и активно ее применяли в отделке мебели конца XIX — начала XX в. На основе исследо-

ваний технологии отделки под «французский лак» можно утверждать, что в до-революционных архивных документах и библиографических источниках термин «французский лак» не употреблялся. Выделить предметы, имеющие отделку «под французский лак», в массе предметов, которые были отделаны окраской, если они не сохранили хоть мельчайшие фрагменты подлинной отделки, не представляется возможным. Гладкие окрашенные поверхности служат фоном для накладных орнаментальных золоченых деталей. В XIX в. такой тип отделки называли «мебель золоченая с пробелами». Наряду с традиционной окраской масляными красками, в начале XIX в. начали широко (но не всегда и не повсеместно) применять окраску с использованием лака, ее называли «лакирными» работами, в отличие от малярных работ. При этом не имело значения, использовался лак в составе краски либо он наносился на окрашенную поверхность. В 1850-х годах, в период экспериментирования в области изобретения технологий, ускоряющих и удешевляющих процесс производства, начинают указывать технологию создания окрашенной поверхности. Например, при заказе на изготовление мебели Нового Эрмитажа в торговом листе мебель была обозначена как белая, крашенная под лак изобретения Старчикова, с золоченою резьбою. В ходе ремонтных работ прежнюю окраску снимают до основания, окрашенные поверхности, получая новую отделку, приобретали новые качества.

Поверхности мебели Штакеншнейдера отделаны, согласно современной терминологии, «под французский лак». В наше время термин «французский лак» трактуется очень широко. По существу, он предполагает отделку поверхности эмалевыми красками до получения ровно окрашенной блестящей поверхности. Самая большая проблема состоит в том, что определение «блестящая» не имеет конкретного содержания и поэтому допускает вольную трактовку. Технологии отделки под «французский лак» требуют отдельного изучения. Кроме того, не вся художественная мебель отделялась под «французский лак». По материалам описей работ и реестров мебели XIX в., оба вида отделки существовали на равных. В разные интерьеры одного здания могли быть установлены предметы как отделанные под «белый крепкий лак», так и предметы, окрашенные «под мат»¹³.

Рассмотренные материалы позволяют сделать следующие выводы: если учесть, что чертежи мебели, в отличие от чертежей архитектурных сооружений, сохраняются лишь как исключение, обнаруженные чертежи проектов мебели Андрея Штакеншнейдера представляют особую ценность. Они уточняют ее атрибуцию, а также дополняют наши сведения о многогранном творчестве этого архитектора. Впервые приводятся данные о начале использования накладных цинковых (шпигатровых) деталей в производстве мебели в России и гальванопластического золочения накладных рельефных деталей.

¹³ «Его Императорское Величество соизволил назначить в первую залу Новой скульптуры Нового Эрмитажа сделать три больших дивана... а во вторую залу Новой скульптуры два дивана... Во исполнение приказа Вашего Сиятельства, имею честь представить у сего два рисунка сих диванов, составленных по назначению архитектора Ефимова академиком Очаковым <...> По расчету инженер-генерал-майора Кроля приготовление сих в казенных мастерских из березового дерева с резьбою из липового и белою окраскою под мат будет стоить 1775 р.» [3, л. 217].

Литература и источники

1. РГИА. Ф. 469. Оп. 14. Д. 381. 1852.
2. РГИА. Ф. 469. Оп. 14. Д. 563. 1856.
3. Пашкова Т. А. Император Николай I и его семья в Зимнем дворце. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 464 с.
4. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 328. 1846–1851.
5. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 329. 1849–1851.
6. Нащокина Н. В. Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 616 с.
7. Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России. СПб.: Тип. Иосафата Огризко, 1862. Т. 1. 510 с.
8. Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С. Петербурге в 1829 году. СПб.: Тип. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1829. 322 с.
9. Обзорение Санкт-Петербургской выставки российской мануфактурной промышленности в 1861 году. СПб.: А. Г. Шевелкин, 1861. 362 с.
10. Зомбарт В. Художественная промышленность и культура / пер. с нем. под ред. М. В. Кечеджи-Шаповалова. СПб.: Улей, 1908. 85 с.
11. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 358. 1839.

Для цитирования: Торбик В. С. Материалы к атрибуции предметов мебели по проектам Андрея Штакеншнейдера для залов Нового Эрмитажа // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 273–286. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.208

References

1. RGIA. F. 469. Op. 14. D. 381. 1852 [Russian State Historical Archive. Stock 469, inventory 14, record 381. 1852]. (In Russian)
2. RGIA. F. 469. Op. 14. D. 563. 1856 [Russian State Historical Archive. Stock 469, inventory 14, record 563. 1856]. (In Russian)
3. Pashkova T. A. *Imperator Nikolai I i ego sem'ia v Zimmem dvortse* [Emperor Nicholas I and his family in the Winter Palace]. St. Petersburg, Gos. Ermitazh Publ., 2014. 464 p. (In Russian)
4. RGIA. F. 468. Op. 35. D. 328. 1846–1851 [Russian State Historical Archive. Stock 468, inventory 135, record 328. 1846–1851]. (In Russian)
5. RGIA. F. 468. Op. 35. D. 329. 1849–1851 [Russian State Historical Archive. Stock 468, inventory 35, record 329. 1849–1851]. (In Russian)
6. Nashchokina N. V. *Antichnoe nasledie v russkoi arkhitekture nikolaevskogo vremeni* [The ancient heritage in Russian architecture of the time of Nicholas]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 616 p. (In Russian)
7. *Obzor razlichnykh otraslei manufakturnoi promyshlennosti Rossii* [Overview of the different branches of the manufacturing industry in Russia]. St. Petersburg, Tip. Iosafata Ogrizko, 1862, vol. 1. 510 p. (In Russian)
8. *Opisanie pervoi publichnoi vystavki rossiiskikh manufakturnykh izdelii, byvshei v S. Peterburge v 1829 godu* [Description of the first Russian public exhibition of manufactured products, the former in St. Petersburg in 1829]. St. Petersburg, Tip. Ekspeditsii zagotovleniia Gosudarstvennykh bumag, 1829. 322 p. (In Russian)
9. *Obozrenie Sankt-Peterburgskoi vystavki rossiiskoi manufakturnoi promyshlennosti v 1861 godu* [Review of the exhibition Russian manufactured goods in 1861]. St. Petersburg, A. G. Shevelkin Publ., 1861. 362 p. (In Russian)
10. Zombart V. *Khudozhestvennaia promyshlennost' i kul'tura* [Art and culture industry]. Transl. from German, ed. by M. V. Kechedzhi-Shapovalova. St. Petersburg, Ulei Publ., 1908. 85 p. (In Russian)
11. RGIA. F. 468. Op. 35. D. 358. 1839 [Russian State Historical Archive. Stock 468, inventory 35, record 358. 1839]. (In Russian)

For citation: Torbik V. S. Materials for the attribution of items included in Andrei Shtakenshneider's furniture for the halls of the New Hermitage. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 2, pp. 273–286. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.208

Статья поступила в редакцию 10 января 2017 г.;
принята в печать 20 марта 2017 г.

Контактная информация

Торбик Владимир Сергеевич — кандидат искусствоведения; vtorbik@mail.ru
Torbik Vladimir S. — PhD in Art History; vtorbik@mail.ru