

УДК 745.03

ББК 85.12

DOI:10.18688/aa155-7-74

А. С. Ярмош

Неоклассика в творческой практике мастеров Королевской Копенгагенской фарфоровой мануфактуры

Скандинавские мастера декоративно-прикладного искусства первой половины – середины XIX столетия, как, впрочем, и все европейские, находились в состоянии интенсивного поиска новых творческих решений и активно использовали возможности историзма и эклектики как методов для формирования современных художественных моделей, отвечающих историко-культурным запросам эпохи. Одним из наиболее востребованных приемов становится приспособление классической традиции ко вкусам этого времени. Характер формообразования предметов и их декоративное оформление в духе неоклассицизма вызывают полемику в части определения происхождения этих художественных решений. Самые острые споры вызывают изделия керамики, характер которых, всегда синтетичный и во многом определенный утилитарной функцией, подталкивает мастеров пренебрегать стилевой нормой.

Предметы прикладного искусства и дизайна, относящиеся к периоду неостилий, оценивались исследователями по-разному. Отечественная школа искусствоведения прошла путь от определения произведений этого времени как изживающей себя буржуазной тенденции (А. Н. Кубе, Б. Н. Эмме) к пониманию их подлинной роли в дворцовых интерьерах второй половины XVIII — середины XIX столетия (Н. И. Казакевич, М. Н. Лопато, В. Г. Власов, Т. В. Раппе). В меньшей степени данная проблема характерна для зарубежной науки, где понятие неоклассицизма трактуется довольно широко, зачастую включая в него стилевые вариации, в том числе вполне самостоятельные явления, например Бидермайер (Э. Кауфман). С середины 1980-х гг., закрепив за предметами прикладного искусства маркер «объекты дизайна», предполагающий обязательную экономическую успешность и востребованность (А. Форти), история искусства лишила глубокого философского осмысления неоклассицизм в прикладном искусстве середины XIX столетия и закрепила за ним роль моды на «античный вкус» (Н. Гудисон) [10], моды на классику.

В этом ключе обращение датских мастеров фарфора к решениям классической эпохи оказывается оправданным и обусловлено социально-экономическими предпосылками и культурными традициями в истории заказов и заказчиков этого времени, а в меньшей степени может свидетельствовать об эволюции художественной практики в направлении новых способов формообразования и дизайна.

Период середины — второй половины XIX в. традиционно считают эпохой *историзма*¹, нашедшего отражение в том числе и в искусстве фарфора. Осмысление истории искусства, ориентация на стили прошлых столетий — готику, барокко, рококо — ознаменовали появление новых принципов в искусстве и творческого метода эклектики. Эта сложная и противоречивая тенденция в своем позднем проявлении явилась катализатором поиска «чего-то бесспорно нового», который в последние два десятилетия XIX столетия породил модерн. Период *историзма* внес значительные изменения в устоявшееся за полтора предыдущих столетия положение вещей. Вместе с потерей стилем своей «функции обозначения положения (предмета) в историческом континууме» [11, р. 9] размывалось его первоначальное понимание [6, с. 13]. Историческая рецепция XIX столетия прошла несколько этапов: «Этап творческого оптимизма следовал за этапом коварного сомнения» [1, с. 63]. Специфика исторического мышления этого периода предопределила появление неостилей, со свойственным им переосмыслением актуального искусства посредством художественных возможностей старых стилей. *Историзм* XIX в. имел характер интенсивного увлечения разного рода стилизациями, использованием форм, способов и приемов формообразования различных эпох, и в частности античности.

Сложившееся ретроспективное мышление оказало влияние на художественную политику Европы 1830–1860-х гг. в целом. Этот период отмечен появлением крупных музеев и галерей, археологических обществ и периодических изданий «для любителей древностей». В результате образная среда XIX в. интенсивно обогащалась за счет публикации и распространения «знаний о прошлом». Рефлексия по отношению к «исторической памяти» и образам ушедших столетий была вызвана кризисной ситуацией, в которой оказались художники в этот период. В чреде «больших стилей» последним стал ампир, который сходит с исторической сцены в 1830-е гг. Конец эпохи «стиля Наполеона» ознаменовало размежевание видов искусства. В живописи формируется художественный метод реализма (Барбизонская школа, Милле, Курбе); архитектура обратилась к новым материалам и выразительным средствам и в то же время — к реставрации и реинновации (деятельность Виоле-ле-Дюка). В отношении декоративно-прикладного искусства главным предметом споров становится вопрос о праве на существование ручного труда вопреки быстро развивающемуся механическому производству. Разнонаправленные искания лишили мастеров единой стилевой теоретической базы. И это стало отправной точкой для развития проектной культуры и полицентричности авторских концепций, которые положат начало искусству от рубежа XIX–XX вв. до современности. В 1848 г. выйдет первый номер *The Journal of Design* под редакцией Ричарда Редгрейва, на страницах которого будет впервые озвучена мысль о том, что эпоха развития классических стилей закончилась и настало время индивидуальных авторских концепций.

Прикладное искусство наиболее непосредственно восприняло возможности *историзма*: они были использованы во всех его областях. Не было исключением и фар-

¹ Термин «историзм» имеет в искусствоведении широкую трактовку. Нами он понимается как явление историко-культурного характера, период в развитии европейского искусства 1830–1880 гг., для которого характерно выражение актуального современного содержания искусства с помощью форм и образов предшествующих эпох. См. об этом работы В. Г. Власова, О. Г. Эксле и др. [2; 5; 8].

фарфоровое производство Дании 1830–1880 гг. Ретроспективный анализ произведений, которые выпускала Королевская Копенгагенская фарфоровая мануфактура в этот период, позволяет выделить несколько линий стилизации: неоклассическую, неорококо, ретроспективно-живописную (воспроизведение исторической живописи), этнографическую и так называемый «скандинавский ренессанс» (обращение к образам древнескандинавского эпоса и мифа).

В период 1830–1860 гг. наиболее востребованным стилевым направлением у датских мастеров оказался неоклассицизм, во многом родственная традициям предшествующих десятилетий: его эстетика была знакомой и понятной.

После непродолжительного финансового упадка, вызванного англо-датской войной 1807–1814 гг., началось обновление фабрики, которое было связано с именем ее нового директора — Густава Фридриха Хеча. Благодаря ему с 1824 г. на мануфактуру стали вновь приглашать талантливых мастеров. Среди них следует выделить Дж. Енсена, многоцветные надглазурные росписи которого стали приметой датского производства в этот период. Прочные позиции в эти годы завоевали изделия, исполненные в традициях неоклассицизма, украшенные изображениями на сюжеты из античной истории и мифологии, а также аллегорическими композициями.

В качестве характерного примера можно указать сервиз с аллегорическим изображением Мельпомены, выполненный в традициях позднего ампира². Также на рубеже XVIII–XIX вв. определенную популярность получили сервизы Quodlibet (от нем. «всякая всячина»), выполненные в классицистических формах с затейливой росписью в виде разнообразных предметов³. Иконографическим источником росписей подобных сервизов является голландская живопись XVII в., а именно натюрморты-обманки Самюэла ван Хогстратена.

Неоклассическое направление на Копенгагенской мануфактуре представлено прежде всего высокими декоративными вазами. Формы этих изделий, как правило, повторяли античные амфоры, а приемы художественного оформления были заимствованы у французских мастеров. Приоритет отдавался сплошному покрытию золотой краской, имитировавшему бронзу, иногда с последующим нанесением орнаментальных рядов в технике сграффито. После реконструкции королевского дворца в Амалиенборге в 1830-е гг. такие изделия наравне с золоченой бронзой наполнили его интерьеры [3, с. 58].

Пользуясь привилегией, мастера Королевской Копенгагенской фарфоровой мануфактуры часто применяли золото в декоре изделий. В середине XIX в. характерным становится сочетание золота с ярким доминирующим фоном — черным или кобальтовым, как, например, в Столовом сервизе с золотой сеткой⁴. Формы входящих в него предметов — высоких цилиндрических чашек, блюд и тарелок с широкими полями — напоминают об увлечении «помпейской» эстетикой. Ручки изделий простые, без до-

² Столовый сервиз с аллегорическим изображением Мельпомены. Королевская Копенгагенская фарфоровая мануфактура, 1830-е. Музей прикладного искусства и дизайна, Копенгаген.

³ Столовый сервиз Quodlibet. Королевская Копенгагенская фарфоровая мануфактура, первая половина XIX в. Музей прикладного искусства и дизайна, Копенгаген.

⁴ Столовый сервиз. Королевская Копенгагенская фарфоровая мануфактура, 1800-е. Музей прикладного искусства и дизайна, Копенгаген.

полнительных деталей. Главное внимание уделено помещенному на каждом предмете по центру на белом фоне в резерваже профильному изображению античного героя, окаймленному золотой веткой лавра; остальное пространство залито кобальтом и покрыто тонкой золотой сеткой.

С 1830-х гг. на мануфактуре приходят к прямому копированию французских образцов эпохи Наполеона. Точно воспроизведенные продолговатые формы северских изделий дополнены отдельными декоративными деталями (пучки, маскароны). В качестве цвета фона традиционно выбирают черный, который иногда покрывают цветочным декором в технике золочения. Появление подобных декоративных решений подтверждает мысль о широком понимании классической нормы датскими фарфористами середины XIX в. Не стремясь к развитию хорошо знакомых творческих приемов, они шли путем заимствования имевших успех предшествующих вариаций классицистической традиции от «помпейских» влияний до так называемого «стиля империи».

Тем не менее финансовое положение мануфактуры по-прежнему оставалось зыбким. В 1849 г. были внесены изменения в Конституцию Дании, и королевская семья потеряла монополию на многие виды экономической деятельности. Одновременно Королевская мануфактура потеряла свой исключительный статус, и уже через два года начали открываться новые фарфоровые производства. Таким образом формировалась конкурентная среда, ранее неизвестная королевским мастерам. Рассчитывая увеличить прибыль, руководство фабрики стало расширять ассортимент продукции, особенно за счет модной мелкой скульптурной пластики — фарфоровых безделушек.

Особый успех имела малая фарфоровая скульптурная пластика по моделям художника и скульптора Бертеля Торвальдсена. В ней неоклассицизм нашел наиболее яркое воплощение. Первые репродукции были выполнены еще в 1824 г., однако успех пришел лишь в 1836 г., когда была выпущена фарфоровая копия знаменитой статуи лорда Байрона [4, с. 10].

В своей творческой деятельности Б. Торвальдсен обратился к традициям греческой классики, отказавшись от эллинистических и римских мотивов и образов. Многие исследователи склонны сравнивать мастера с его визави — Антонио Кановой, наследовавшим в своем творчестве черты эллинизма. Результатом сопоставления становится верификация характерных черт творческого метода Б. Торвальдсена и подтверждение их близости классическому искусству Древней Греции. Как отмечает В. И. Раздольская, «искусство Торвальдсена более строго и мужественно, более близко к античным образцам, совершенно чуждо <...> рокайльных реминисценций» [7, с. 111]. Работы, выполненные на Копенгагенской мануфактуре по моделям скульптора, в точности следуют его творческому методу, применяемому в больших программных работах. Некоторые фарфоровые фигуры являются точными повторениями в меньшем размере его мраморных оригиналов, например «Трех граций»⁵. В числе характерных примеров можно назвать также воспроизведенные в малой фарфоровой пластике известные работы Б. Торвальдсена «Меркурий» и «Ганимед и Орел». Последняя была исполнена по

⁵ Три грации и купидон, играющий на лире. 1854. Музей Торвальдсена, Копенгаген.

образцу его знаменитой статуи 1817 г., композиционное решение которой, как известно, мастер почерпнул в одной из камей из его собственной коллекции [12].

По оригиналам Б. Торвальдсена выпускались и небольшие тематические серии, являвшиеся декоративным дополнением в оформлении гостиных и спален во второй половине XIX в., как правило, женских. В качестве примера можно указать серию небольших фарфоровых скульптур Амуров, происходящих из убранства гостиной комнаты великой княгини Ксении Александровны в Гатчинском дворце⁶. Отличительными чертами всех произведений, входящих в серию, являются упрощение формы по сравнению с оригиналом и стилизация в их исполнении. Очевидным становится, что при литье изделия, сохранив композиционную схему датского скульптора, формовщик пренебрег детализацией в исполнении. Таким образом, фарфоровая фигура оказалась лишена сложных светотеневых эффектов, свойственных оригиналу, а ее формы приобрели округлый характер, границы оказались сглаженными. Об авторстве Торвальдсена свидетельствуют законченная, закрытая композиция, тектоничный строй, а также ракурсы и повороты фигур, как, впрочем, и выбор самого образа Амура, в котором прослеживается романтическая составляющая, присущая большинству его работ [12].

Датские фарфористы не только изменяли характер проработки поверхности и отказывались от деталей — довольно часто встречаются более существенные отступления от замысла знаменитого скульптора. В качестве примера можно указать фигуру «Амур, играющий на лире» из упомянутой серии. В мраморном оригинале левая рука Амура поднята и находится в движении, создавая акцент, в фарфоровой же фигуре изменение позы привело к появлению очевидного провала в композиции. Такое отступление можно оправдать характером материала: форма, предложенная фарфористами, более проста в моделировке и работе со шликером. Следует сказать, что многие датские фарфоровые произведения малой пластики, известные как созданные «по оригиналу Торвальдсена», в действительности являются не точными копиями, а своеобразными фантазиями по мотивам его работ.

Б. Торвальдсен сыграл роль в появлении нескольких образцов декоративных ваз в неоклассическом духе. Две из них, выполненные в характерном «античном фасоне», представляла на международной выставке в Филадельфии в 1876 г. мадам Ипсен [9, р. 39]. Формы ваз в точности повторяли античные амфоры, как, впрочем, и их декоративное решение, отчетливо ориентированное на традиции краснофигурной греческой керамики.

Приведенные примеры иллюстрируют сложившуюся в творческой практике датских фарфористов тенденцию в отношении традиций классицизма. Обращение к ним

⁶ Сидящий амур. Дания, втор. пол. XIX в. По модели Б. Торвальдсена. Гатчинский дворец-музей, инв. № г-7643, п-28498 (утрачена); Амур, играющий на лире. Дания, втор. пол. XIX в. По модели Б. Торвальдсена. Гатчинский дворец-музей, инв. № г-7644, п-28500 (утрачена); Амур, сидящий на лебедь. Дания, втор. пол. XIX в. По модели Б. Торвальдсена. Гатчинский дворец-музей, инв. № г-7645, п-28498 (утрачена); Амур с луком. Дания, втор. пол. XIX в. По модели Б. Торвальдсена. Гатчинский дворец-музей, инв. № г-7646, п-28499 (утрачена). См.: Сводный каталог утраченных ценностей Российской Федерации. Кн 3. Гатчинский дворец. Гл. XIV. Инв. кн. № 8. Гостиная великой княгини Ксении Александровны — <http://lostart.ru/catalog/ru/tom5/2615>.

прослеживается в выборе тематики произведений и заимствованиях популярных композиционных решений, но этим и ограничивается. Безусловно, выбор темы для серий зачастую определялся традиционным для этого времени представлением о сюжетах, имеющих «классический характер». Так, воспроизведение истории Амура — весьма характерное явление для прикладного искусства середины XIX столетия. Подобные сюжеты были востребованы у обывателя и, как правило, происходили из имевших большое хождение альбомов конца XVIII в. (например: Bernard de Montfaucon. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris: F. Delaulne et al., 1722).

Для искусства фарфора в Дании середины – второй половины XIX в. неоклассическое направление, как, впрочем, и другие неостили, носило исключительно декоративный характер. Многие фарфоровые изделия, лишённые сложного семантико-исторического содержания, фактически были обречены выполнять единственную роль — роль «муляжа» в исторически сложившемся интерьере на месте утраченного предмета предшествующей классической эпохи или модной вещицы, ставшей доступной среднему классу благодаря нарастающим возможностям машинного производства и тиражирования. Такой подход при создании подобных произведений лишил их подлинной художественной ценности, что сейчас позволяет пересмотреть их значение в предметной среде и отнести скорее к памятникам повседневной культуры, чем к произведениям прикладного искусства и дизайна.

Литература

1. Бенн С. Одежды Клио. – М.: Канон, 2011. – 303 с.
2. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 4-х тт. – СПб.: ЛИТА, 2000. – 3392 с.
3. Датский фарфор в России. 1880-е – 1917: каталог выставки / Гос. музей-заповедник «Петергоф»; автор ст. А. И. Барковец и др. – СПб.: Абрис, 2006. – 151 с.
4. Закке М., Носович Т. Фарфор и стекло Дании и Швеции (1880–1930) из собрания Латвийского музея зарубежного искусства и Государственного музея-заповедника в Петродворце. – Рига: Музей зарубежного искусства Латвийской ССР, 1991. – 197 с.
5. Историзм в России: стиль и эпоха в декоративно-прикладном искусстве. 1820–1890: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. – СПб.: Славия, 1996. – 432 с.
6. Петухов А. В. Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. – М.: МАКС-Пресс, 2002. – 173 с.
7. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 368 с.
8. Экле О. Г. Культурная память под воздействием историзма // Одиссей. Человек в истории. Русская культура как исследовательская проблема: сборник статей / Под ред. А. Я. Гуревича. – М.: Наука, 2001. – 190 с.
9. Gere S. European Decorative Arts at the World's Fairs: 1850–1890 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. – 1998–1999. – No. 3 (56). – P. 1–56.
10. Goodison N. Furniture and Applied Arts // The Burlington Magazine – 1972. – No. 836. – Vol. 114. – P. 752–756.
11. Troy N. J. Modernism and the Decorative Arts in France. – London: Yale University Press, 1991. – 300 p.
12. Wardropper I. Bertel Thorvaldsen's "Nessus Abducting Deinira" // Metropolitan Museum Journal. – 2006. – No. 41. – P. 141–154.

Название статьи. Неоклассика в творческой практике мастеров Королевской Копенгагенской фарфоровой мануфактуры.

Сведения об авторе. Ярмош Анастасия Сергеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. anari@mail@gmail.com

Аннотация. В истории прикладного искусства XIX столетие традиционно именуют периодом историзма, возродившим интерес к стилям предшествующих эпох. В искусстве фарфора, в частности в деятельности датских

мастеров, наиболее востребованными в это время стали традиции неоклассики. Однако анализ предметов, выпущенных на Королевской фарфоровой мануфактуре в Копенгагене с 1830 по 1880 г., показывает, что принципы формообразования и декоративные решения, которые выбирают художники и модельеры-скульпторы, зачастую отличны от приемов, характерных для классицизма. В результате фарфоровые изделия, которые традиционно относят к неоклассическому стилистическому направлению, в действительности являются не более чем памятниками повседневной культуры, порожденными модой на «античный вкус».

Ключевые слова: фарфор; неоклассицизм; историзм; Дания; Бертель Торвальдсен.

Title. Neoclassicism in the Art Practice of Royal Copenhagen Porcelain Manufactory Masters.

Author. Yarmosh, Anastasia Sergeevna — Ph. D., head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. anapi.mail@gmail.com

Abstract. The history of applied art of the 19th century is traditionally described as a period of Historicism which revived interest in the styles of previous centuries. In the art of porcelain, particularly in Denmark, neoclassical traditions were the most popular ones. Actually studying the Royal Copenhagen Porcelain Manufactory items (produced in 1830–1880) shows that the form-making traditions and decorative devices preferred by artists, designers, and sculptors, were often far from classical traditions. As a result, porcelain pieces usually known as neoclassical should be in fact described more accurately as a mere part of material culture, rather ephemera than art works.

Keywords: porcelain; neo-classic; historicism; Denmark; Bertel Thorvaldsen.

References

- Benn S. *Odezhdy Klio (The Clothing of Klio)*. Moscow, Kanon Publ., 2011. 303 p. (in Russian).
- Barkovets A. I. (ed.). *Datskiy farfor v Rossii. 1880-e – 1917: Katalog (Danish Porcelain in Russia. 1880-e – 1917: Catalogue)*. Saint Petersburg, Abris Publ., 2006. 151 p. (in Russian).
- Gere S. European Decorative Arts at the World's Fairs: 1850–1890. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 1998–1999, no. 3 (56), pp. 1–56.
- Goodison N. Furniture and Applied Arts. *The Burlington Magazine*, 1972, vol. 114, no. 836, pp. 752–756.
- Petukhov A. V. *Ar Deko i khudozhestvennaya zhizn' Frantsii pervoy chetverti XX veka (The Art Deco and Artistic Life of France in the First Quarter of the 20th Century)*. Moscow, MAKS–Press Publ., 2002. 173 p. (in Russian).
- Razdol'skaya V. I. *Evropeyskoe iskusstvo XIX veka. Klassitsizm, romantizm (European Art of 19th century. Classicism, Romanticism)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 368 p. (in Russian).
- Troy N. J. *Modernism and the Decorative Arts in France*. London, Yale University Press Publ., 1991. 300 p.
- Wardropper I. Bertel Thorvaldsen's "Nessus Abducting Deïnira". *Metropolitan Museum Journal*, 2006, no. 41, pp. 141–154.
- Zakke M.; Nosovich T. *Farfor i steklo Danii i Shvetsii (1880–1930) iz sobraniia Latviiskogo muzeia zarubezhnogo iskusstva i Gosudarstvennogo muzeia-zapovednika v Petrodvortse (Porcelain and Glass of Denmark and Sweden (1880–1930) from Latvian Museum of Foreign Art and State Museum in Petrodvorets collections)*. Riga, Muzei zarubezhnogo iskusstva Latvijas SSR Publ., 1991. 197 p. (in Russian).