
ПАМЯТНИК

Векслер А.Ф.

КУРИЛЬНИЦА КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ФЕНОМЕН: ИСТОРИЯ ОДНОГО МУЗЕЙНОГО ЭКСПОНАТА

Векслер, Ася Филипповна — кандидат политических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Москва, aveksler@hse.ru.

Статья посвящена вопросам атрибуции и интерпретации одного артефакта из экспозиции дома-музея А.И. Герцена — фарфоровой курительницы, созданной на Императорском фарфоровом заводе в последней трети XIX в. При минимальном объеме документальных сведений автор исследует провенанс артефакта и стремится расшифровать его символическую коннотацию. Автор рассматривает культурно-историческую среду бытования музейного предмета у его предполагаемых и реальных владельцев. Цель исследования — попытаться понять язык артефакта и его возможности выступить источником сведений о исторических персонах и событиях, и таким образом объяснить его создание, далеко выходящее за рамки функционального назначения. Автор изучаемого предмета — главный модельмейстер Императорского фарфорового завода Август Шпис — свое творчество посвятил созданию предметов сервировки стола и убранства интерьеров. Но данный артефакт, по мнению автора статьи, выходит за рамки традиционных жанров фарфорового производства и связан с политическими и общественными процессами, характерными для России второй половины XIX в. В центре внимания автора находится коммуникативное назначение объекта, которое представляется гораздо шире, чем его функциональная денотация. Данный музейный предмет впервые стал объектом исследования, подробная информация о нем впервые вводится в научный оборот. Это новый материал в отечественном искусствознании и коммуникативистике.

Ключевые слова: курительница, фарфор, Императорский фарфоровый завод, музейный предмет, сатира, аллегория.

THE CASSOLETTE AS A COMMUNICATIVE PHENOMENON: THE HISTORY OF ONE MUSEUM EXHIBIT

Veksler, Asia Filippovna — Candidate of Political Sciences, Associate Professor, the National Research University “Higher School of Economics”, Russian Federation, Moscow, aveksler@hse.ru.

The article is devoted to the issues of attribution and interpretation of one artifact from the exhibition of A.I. Herzen museum — a porcelain cassolette (incense burner) created at the Imperial Porcelain Factory in the last third of the 19th century. With a minimum amount of documentary information, the author explores the provenance of the artifact and seeks to decipher its symbolic connotation. The author examines the cultural and historical environment

of the museum subject from its intended and real owners. The purpose of the study is to try to understand the language of the artifact and its ability to act as a source of information about historical figures and events, and thus explain its creation, far beyond the scope of its functional purpose. The author of the subject is the chief model of the Imperial Porcelain Factory August Spiess, devoted his work to the creation of tableware and interior decoration items. But this artifact, according to the author of the article, goes beyond the framework of traditional genres of porcelain production and is associated with political and social processes characteristic of Russia in the second half of the 19th century. The author focuses on the communicative purpose of the object, which seems much wider than its functional denotation. This museum object became the object of research for the first time, detailed information about it is first introduced into scientific circulation. This is new material in Russian art history and communication science.

Key words: cassiolette, porcelain, Imperial Porcelain Factory, museum object, satire, allegory.

Об объекте исследования

Объект нашего исследования — музейный предмет, который мы будем рассматривать как источник исторического знания и как коммуникативный феномен. По справедливому замечанию специалистов в области музейной герменевтики, в интерпретации музейного предмета «семантико-семиотический подход является наиболее актуальным»¹. Авторитетные отечественные ученые, такие как В.Ю. Дукельский, Г.С. Кнабе, Н.А. Никишин, А.М. Разгон, В.П. Арзамасцев и другие, занимающиеся, в том числе, терминологическими проблемами музееведения, рассматривают музейный предмет не только как источник исторического познания, но и как важный элемент коммуникации. В нашем случае мы будем иметь дело с необычным предметом. Более 60 лет он присутствует в музейном пространстве и тем не менее полон загадок. Поэтому нам придется совмещать двойную оптику обычного исследования и взаимодействия с мифологемой. Одним из результатов данного исследования стала более точная атрибуция музейного предмета.

Таинственная курильница из Дома-музея А.И. Герцена

Дом-музей А.И. Герцена — отдел Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля, в недавнем прошлом — Государственного литературного музея. Это единственный в России музей, посвященный жизни и деятельности известного русского писателя и мыслителя, издателя первой русской бесцензурной газеты «Колокол», автора великой книги «Былое и думы». Музей открылся в 1976 г. при активном участии потомков писателя. По состоянию на 2019 г. коллекция включает в себя более пятисот единиц: прижизненных изданий, фотографий, личных вещей писателя и т.д.

В одном из дальних залов старого крыла музея, за стеклом витрины стоит экспонат с этикеткой: *«Ваза-курильница с горельефными портретами А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.А. Тучковой-Огаревой. 1861 г. Россия. Императорский фарфоровый завод. Фарфор. Выполнена по заказу Александра II в целях дискредитации Герцена и Огарева»*. Эта этикетка непохожа на своих музейных «собратьев» — здесь непривычно точно обозначена цель и необычное значение артефакта.

¹ Мастеница Е.Н., Шляхтина Л.М. Музейный предмет как объект культурного наследия: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: музей и наследие современной культуры. СПб., 2015. С. 190.

Обратимся к первичным документам — фондовым книгам, учетным записям, бюллетеням. Начальное упоминание о курильнице сохранилось в Первой архивной книге поступлений (АРХ1) музея, которая велась с 1932 по 1937 гг. Среди документов и предметов, поступивших в фонд музея, в книге под № 1311 названа «Пепельница с изображением Герцена, Огарева и Огаревой. Приобретено у И.П. Новского № 525», стоимость приобретения составила 250 рублей. Время поступления — 7 декабря 1934 г.



Рис. 1. Фарфоровая ваза-курильница с горельефными портретами А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.А. Тучковой-Огаревой. Дом-музей А.И. Герцена. Автор А.Ф. Векслер.

Следующая запись в Книге поступлений от 20.11.1940 г. (КП 11500/1–12) выглядит следующим образом: «Рундук красного дерева, два подсвечника, канделябр, группа из фарфора и другие предметы, принадлежавшие А.И. Герцену. Приобретено у С.И. Кедрова. Всего: 12 предметов. Цена: 2 000 рублей. Акт № 54, п. 19 от 20/XI–40 г.». Как говорят специалисты, «глухой» текст — краткий, неинформативный, не раскрывающий содержание коллекции.

Наш артефакт назван «группой из фарфора» и то, что речь идет именно о нем, можно понять из записи, сделанной тридцать лет спустя в Книге поступлений в декабре 1973 г. К этой записи мы еще вернемся. Она дает возможность убедиться в том, что в «группе» из 12 предметов, описанных в 1940 г., наш артефакт значился под № 8.

Но что должно было произойти, чтобы артефакт, при поступлении названный «пепельницей», спустя несколько лет превратился в часть «группы из фарфора», при этом утратив и дату поступления, и имя дарителя (в нашем случае — продавца)? Впечатление, что фондовую книгу заполнял человек далекий от архивного дела...

Красные архивисты и командиры архивного дела

Уже начиная с 1920-х гг. в советском государстве, по справедливому замечанию Т.И. Хорхординой, стала складываться определенная «тоталитарная архивная идеология».

Партийная установка требовала, «чтобы история писалась не по документам и источникам (“бумажкам”, как пренебрежительно называл их Сталин), а в соответствии с цитатами и постановлениями ЦК партии и выступлениями его генерального секретаря»².

В массовых масштабах начала внедряться новая кадровая политика. Историки, специалисты архивного дела — «архивные крысы», по выражению Сталина³ — заменялись людьми, часто не имевшими даже среднего образования. Закрытие десятков научных учреждений, массовые репрессии против архивных работников обострили проблему нехватки образованных кадров. Курс на строгую централизацию архивного дела привел к тому, что в 1938 г. управление архивами и сеть государственных архивов были переданы в структуру НКВД СССР. Последствия этих событий были катастрофичны. В июле 1941 г. из Государственного литературного музея изъяли и передали в ГАУ НКВД всю огромную коллекцию (около 3 миллионов единиц хранения) в основном рукописного фонда, собранную В.Д. Бонч-Бруевичем (сейчас — это ядро Российского государственного архива литературы и искусства). Изъятие происходило в условиях военного времени — беспорядочно, без составления списков передаваемого. Вместе с рукописными материалами была изъята значительная часть учетной музейной документации, что внесло в учет музея настоящий хаос. В октябре 1943 г. музей пережил еще одну драматическую страницу — Постановлением Совнаркома СССР он был упразднен и лишь спустя некоторое время восстановлен как самостоятельное учреждение. «Общественники» и «командиры», вытесняющие профессионалов архивного дела, были настоящим бедствием. И, по всей видимости, кому-то из них принадлежала упомянутая нами запись в фондовой книге.

Музейный каталог как компас

Музейный каталог — настоящее сокровище для исследователя. С точки зрения научного поиска — это один из самых корректных и строгих информационных ресурсов. За его негромким названием скрыта обширная научная деятельность, анализ архивных материалов, история бытования предметов и целых коллекций. Порой каталоги дают им второе рождение. Так произошло и с нашим артефактом.

В 1940 г. вышел первый бюллетень Государственного литературного музея, отразивший итоги шестилетней работы музея по розыску уникальных материалов, имеющих отношение к Герцену, Огареву и их окружению⁴. В главе VI — «Реликвийный материал» — представлена опись из шести предметов с указанием «Из собрания М.О. Гершензона. Приобретено у М.Б. Гершензон кроме № 6». Под № 6 значилась *«Курильница фарфоровая с крышкой. Шифр 1311–2. На трех ножках-кариатидах, упирающихся в трехконечный постамент с барельефом. Бока курильницы украшены тремя рельефными масками сатиров. На крышке горельефы — три головы: Александра Ивановича Герцена, Натальи Алексеевны Огаревой-Тучковой и Николая Платоновича Огарева, и стоящая фигура амура, прислоненная к пню. Указательный палец правой руки амура приложен к губам, левая, в которой он держит колокол, — не сохранилась; фисташкового тона; амур и ножки — кариатиды — белые. По сообщению Новского — один из экземпляров,*

² Хорхордина Т.И. Архивы в «Зазеркалье»: архивоведческая культура тоталитарных режимов // Советская историография. Под общ. ред. Ю.Н. Афанасьева. М., 1996. С. 202–203.

³ Сталин И.В. О некоторых вопросах истории большевизма. Письмо в редакцию журнала «Пролетарская Революция» // Он же. Сочинения. М., 1951. Т. 13. С. 95.

⁴ Герцен, Огарев и их окружение. Рукописи, переписка и документы. М., 1940. (Бюллетени Государственного литературного музея. № 5).

изготовленных по специальному заказу Александра II на императорском заводе, в целях дискредитации изображенных лиц. Приобретена у И.П. Новского»⁵.

Именно здесь впервые дано развернутое описание артефакта, поэтому можно предположить, что курительница прошла историко-искусствоведческую экспертизу, которая помогла установить подлинность, сохранность, художественную и научную ценность предмета.

В трудах по музееведению, когда речь заходит об оценке качества экспертного заключения, отмечают необходимость обращать внимание на квалификацию и специализацию экспертов. Поскольку невозможно проверить полноту проведенного исследования (за исключением одной детали, о которой мы будем говорить впоследствии), то стоит уточнить «качественный состав» специалистов, работавших над составлением Бюллетеня № 5.

Авторы каталога — научные сотрудники Государственного литературного музея Л.Е. Барсукова, А.В. Давыдов, Н.А. Дилевская, С.А. Клепиков, Н.А. Курсинская, А.С. Рамазанов, А.А. Сабуров, А.Я. Тарараев.

К сожалению, подробной информации о каждом из этих специалистов найти не удалось. Но, в частности, источниковед С.А. Клепиков был признанным авторитетом в области истории книги, флиграней и штемпелей, долго работал в музее, затем был главным библиографом Государственной библиотеки им. В.И. Ленина; Н.А. Дилевская в 1930-е гг. выполняла обязанности секретаря экспертной комиссии музея, в 1950-е гг. — принимала участие в его сборниках «Звенья», где была автором обзора материалов фонда Н.П. Огарева; в том же сборнике обзор материалов фонда Н.П. Огарева делала и Н.А. Курсинская, а А.Я. Тарараев описывал фонды Н.А. Некрасова и Н.Г. Чернышевского, а также был автором предисловий и примечаний к неизданной переписке Н.А. Некрасова.

Главным редактором Бюллетеня № 5 (также как и сборников «Звенья» в 1950-е гг.) был Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич, редактором — Борис Павлович Козьмин. Доктор исторических наук В.Д. Бонч-Бруевич, выдающийся ученый, инициатор создания и первый директор Государственного литературного музея, сыграл большую роль в формировании музейных фондов. Редактор бюллетеня — доктор исторических наук Борис Павлович Козьмин в 1940–1950-е гг. занимался исследованием наследия Герцена и Огарева. По отзывам коллег, Козьмин «превосходно знал относящиеся к предмету его изучения архивные фонды и периодику эпохи»⁶. Важной особенностью его научной работы была «требовательность к точности фактов, вводимых в исследования, осторожности выводов, их объективная обоснованность. Это отличительные черты исследовательского стиля Б.П. Козьмина»⁷. Таким образом, квалификация тех, кто был причастен к созданию каталога, не вызывает сомнений. Можно с определенной долей вероятности отметить, что курительница после проведенной экспертизы была отнесена к группе предметов, имеющих историческую ценность, и взята на постоянное хранение. «Дискредитирующий характер» артефакта указан достаточно уклончиво — со ссылкой на продавца И.П. Новского.

Загадки музейных документов

Если Бюллетень 1940 г. представил наш артефакт своеобразно, но достаточно подробно, то спустя 30 лет мы вновь сталкиваемся с изменениями в атрибуции. Вот запись в Книге поступлений (КП) от 20.12.1973 г.: «КП 44978 Герцен А.И. Ваза-ароматница с крышкой. С издательскими изображениями А.И. Герцена, Н.П. Огарева

⁵ Там же. С. 88.

⁶ Памяти Б.П. Козьмина // Герцен в зарубежных коллекциях. М., 1958. С. 821. (Литературное наследство. Т. 64).

⁷ Там же. С. 822.

и Н.А. Тучковой-Огаревой. Ваза на 3-х ногах в виде женских сфинксов, на крышке фигурка амура. Марка А-II, VI 1861. Императорский фарфоровый завод. Модель Шписа. Поступления 1940 г. От Кедрова С.И. Старый номер КП 11500/8».

Наша курильница получает название «вазы-ароматницы», фиксируется наличие литеры «А-II» (видимо, в это время музейный предмет «обзаводится» «некрасивым» инвентарным номером). Запись фондовой книги уточняет место производства и впервые указывает на автора модели. Но появляются новая дата поступления и новый продавец — Кедров.

Следующий каталог Государственного литературного музея «А.И. Герцен, Н.П. Огарев и их окружение» вышел в 1992 г. В разделе «Исторические события, связанные с жизнью и деятельностью А.И. Герцена и Н.П. Огарева» под № 709 значится «Ваза-курильница. Фарфор. Императорский фарфоровый завод. 1861 19,5х18,8. На трех ножках-кариатидах, упирающихся в треугольный постамент с барельефом. По бокам курильницы три рельефные маски сатиров. На крышке — горельефы: головы А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.А. Тучковой-Огаревой и стоящая фигура амура. Указательный палец правой руки амура приложен к губам, левая (в которой он держал колокол) не сохранилась. Пост. 1940 г. от С.И. Кедрова. КП 11500/8. Выполнена по специальному заказу Александра II в целях дискредитации Герцена и Огарева».

Текст во многом совпадает с текстом из бюллетеня 1940 г. А вот даритель и дата поступления — явно из материалов 1973 г.

В 2015 г. появился прекрасно оформленный альбом-каталог, который по словам составителей, «представляет первую полную публикацию уникальной герценовской коллекции». В разделе «Исторические события, связанные с жизнью и творчеством А.И. Герцена и Н.П. Огарева» размещено описание курильницы, полностью совпадающее с текстом каталога 1992 г.⁸

Ясность в запутанную историю «музейной биографии» нашего артефакта удалось внести благодаря любезной поддержке А.Я. Невского, заместителя директора по научно-фондовой работе Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля и проведенной главным хранителем музея Д.В. Кавериной «учетно-хранительской реконструкции».

Вероятнее всего, когда в результате очередной музейной реформы Министерство культуры СССР дало указание о внесении всех редких предметов в Книги поступлений основного фонда, «пепельница-курильница» не была соотнесена сотрудниками музея ни с записью в утратившей свой юридический статус книге АРХ1, ни с публикацией в Бюллетене 1940 г. Откликнулось эхом изъятие 1941 г., когда огромная коллекция музея вместе с его учетной документацией спешно передавалась в архив НКВД.

По мнению специалистов музея, «уже под именем “вазы-ароматницы” она в 1973 году была искусственно “привязана” к комплексу герценовских вещей, приобретенных у С.И. Кедрова в 1940 году <...> вещи был присвоен номер КП 44978. Под этим номером “ваза-ароматница” вошла во все каталоги, подготовленные Домом-музеем А.И. Герцена». Таким образом, совместными усилиями мы восстановили «музейную биографию» предмета. И автор статьи даже получил от сотрудников Государственного музея истории российской литературы признательность за помощь⁹.

⁸ А.И. Герцен, Н.П. Огарев и их окружение: Альбом-каталог коллекции Государственного литературного музея. М., 2015. С. 733.

⁹ Позвольте еще раз поблагодарить Вас за то, что Вы помогли нам распутать этот музейный узелок, один из многих в нашей работе. С благодарностью, Алексей Невский. 28 марта 2017.

Но сама курильница пока не раскрыла нам ни одной своей загадки. Поэтому наше исследование продолжается.

Место рождения курильницы

Попробуем пройти тот же путь атрибуции нашего артефакта, который в 1973 г., видимо, прошли искусствоведы музея.

Итак, *«Марка А-II, VI 1861. Императорский фарфоровый завод. Модель Шписа»* (Книга поступлений ГЛИМ 20.12.1973 г.).

Марка — это визитная карточка фарфора. Впервые маркирование русского фарфора было сделано на Императорском фарфоровом заводе (далее — ИФЗ) в 1744 г. — через год после его открытия. «В России первый и ведущий фарфоровый завод всегда был Императорским и работал исключительно для нужд Двора», отмечает авторитетный российский искусствовед Т.В. Кудрявцева, «Сам облик, стилистика изделий нередко предопределялись пожеланиями его заказчиков»¹⁰. На «придворную» жизнь завода указывает и то, что на протяжении всей своей истории он находился в ведении Министерства Императорского двора. Каждый правящий монарх привлекал новых мастеров, участвовал в обсуждении моделей и эскизов. Поэтому неслучайно, что периодизацию истории российского фарфора (в книгах и справочниках, в описаниях коллекционных собраний) часто обозначают по периодам правлений императоров. Соответственно менялись и образцы клейма.

Информативное донышко

На донышке курильницы есть клеймо в виде императорского вензеля: геральдический знак — корона, монограмма — А II, а ниже — цифра VI. В книге-справочнике по клеймам и маркам русского фарфора XVIII–XX вв. указано, что такое клеймо применялось на ИФЗ в период правления Александра II: «Марки времени Александра II (1855–1881) делались по трафарету под глазурью хромом (темно-зеленого цвета). Под монограммой иногда ставились три точки и год исполнения»¹¹.

Фарфор, из которого выполнена «основная часть» курильницы, окрашен в особый оттенок зеленого цвета, который специалисты именуют «селадон». Цифра VI, стоящая под монограммой, также помогает уточнить атрибуцию произведения. Справочники свидетельствуют, что указывать год изготовления фарфоровых изделий начали во времена Александра II. Часто это были последние цифры года. По мнению высказанному автору статьи научным сотрудником Отдела керамики и стекла Государственного исторического музея М.А. Бубчиковой, авторитетным специалистом по русскому фарфору, «метка VI под вензелем в марке соответствует 1876 году выпуска изделия». Доннышко снабжает нас еще одной важной информацией: помимо клейма ИФЗ здесь сохранился автограф мастера. Как правило, на формовочных скульптурных работах ставили свою подпись самые лучшие и опытные художники и мастера завода.

Формовщик М. Даладугин

На дне курильницы отчетливо видна надпись: «М. Даладугин» и цифра 11. Цифра или заводская метка, как считают исследователи русского фарфора, предназначались главным образом для внутреннего пользования — возможно, так мастер сопровождал изделие от одной операции к другой или это был его личный знак. Точных указаний на это нет.

¹⁰ Кудрявцева Т.В. Русский Императорский фарфор. СПб., 2003. С. 1.

¹¹ Мусина Р.Р. Марки русского фарфора 1744–1917. М., 1995. С. 27.

Династия мастеров Даладугиных трудилась на ИФЗ не менее 100 лет, начиная с первой трети XIX в. Известный скульптур-формовщик Михаил Даладугин «происходил из потомственных мастеровых завода. Исполнял модели А.К. Шписа»¹². Николай Даладугин в середине XIX в. прославился как мастер орнаментальной живописи, скульптор Федор Даладугин был награжден за службу на ИФЗ золотыми и серебряными медалями, его сын Николай был прославленным живописцем по фарфору, расписанные им вазы хранятся в Государственном Эрмитаже.

Факсимиле заводских скульпторов-формовщиков Даладугиных встречается на основаниях многих знаменитых работ ИФЗ. По мнению Е.С. Хмельницкой, хранителя коллекции русского фарфора и керамики XIX–XXI вв. Государственного Эрмитажа, «подписные работы, исполненные лучшими скульпторами-формовщиками и лучшими живописцами, имеют более высокую историческую и художественную ценность и, несомненно, музейное значение»¹³.

Теперь необходимо обратиться к личности предполагаемого автора модели музейного предмета — художника А.К. Шписа.

Модельмейстер Август Шпис — «человек не без дарования»

Как отмечают авторы первого обобщающего труда по истории ИФЗ, «говорить о скульптурных произведениях, группах и статуэтках, изготовленных на Императорском фарфоровом заводе в царствование императора Александра II, значит говорить о деятельности Шписа, так как, за немногими исключениями <...> почти все произведения этого рода исполнялись в течение всего царствования по его моделям»¹⁴.

Выпускник Берлинской академии Август Шпис в 1847 г. приехал в российскую столицу — очень привлекательное место для работы выходцев из немецких земель. На ИФЗ немецкие скульпторы работали давно, да и русско-немецкие связи в области искусства в XIX в. были исключительно тесными и плодотворными. В начале 1853 г. он был назначен главным модельмейстером завода и оставался на этой должности целых 36 лет.

Многие искусствоведы и историки ИФЗ сходятся во мнении, что «плодовитейший скульптор Август Карлович Шпис, человек не без дарования»¹⁵. Стремительным взлетом художественной карьеры он, по-видимому, был обязан покровительству императорской семьи и, главным образом, императрицы Марии Александровны. Немецкую принцессу из Гессен-Дармштадта многое связывало со скульптором из Штральзунда: родная страна и язык, не слишком большая разница в возрасте (императрица была моложе художника на семь лет), и превосходное понимание Шписом вкусов сиятельной соотечественницы. Императрица неизменно оставалась «основным заказчиком пластических статуэток Шписа»¹⁶.

Шпис часто копировал изделия, исполненные на европейских фарфоровых мануфактурах. А затем, несмотря на строгую критику будущими искусствоведами творчества

¹² Кудрявцева Т.В. Русский Императорский фарфор. С. 251–252.

¹³ Хмельницкая Е.С. Художественные и производственные особенности фарфоровой пластики А.К. Шписа // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). 2014. № 1 (33). С. 9.

¹⁴ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н.Б. Вольф, С.А. Розанов, Н.М. Спилюти, А.Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 257.

¹⁵ Фармаковский М.В. Скульптура Государственного Фарфорового Завода // Русский художественный фарфор. Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе. Л., 1924. С. 92.

¹⁶ Хмельницкая Е.С. Скульпторы Императорского фарфорового завода: эволюция творческих поисков от историзма к Ар Деко. Диссертация ... доктора искусствоведения. СПб., 2014. С. 46.

Шписа, императорский завод постоянно повторял его модели — они были сделаны «слишком по-немецки, но грамотно, с известным вкусом и любовью»¹⁷.

Все указывает на то, что именно Август Карлович Шпис был автором нашей курильницы. Время создания — 1876 г. (Шпис проработал на ИФЗ до 1897 г.), наличие вензеля «А II» под императорской короной (большая часть фигур Шписа была маркирована именно таким вензелем), подпись на основании изделия одного из лучших заводских мастеров — М. Даладугина (работы Шписа формовали признанные скульпторы), особый ручной способ формовки (основание изделия имеет значительное углубление и неровную поверхность — таким образом была сделана большая часть фигур Шписа), мифологический лепной декор — изображения сфинксов, сатиров и амурского воина (тема, которую часто использовал скульптор, нередко повторявший модели различных мастеров классицизма, в том числе, французских скульпторов М. Клодиона и Э.М. Фальконе, создавших превосходные образы сатиров, вакханок, резвых амуров). Также для работ Шписа характерны невысокие постаменты с гладкими профилированными формами; мастер нередко использовал подножье в виде «земли» и «цветов», а для опоры фигур — стилизованный пенек. Все это мы находим у нашего артефакта. Таким образом, имеется множество несомненных признаков авторства А.К. Шписа.

И, наконец, еще одним несомненным подтверждением принадлежности артефакта указанному периоду и авторству модельмейстера является фотография курильницы в «биографии фарфорового завода» под редакцией барона Н. фон Вольфа¹⁸.

Provenance или Об истории владения художественным произведением Коллекция Николая Лукутина

В знаменитой книге «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904» 160-летняя история ИФЗ разделена на периоды царствований. Один из них — период императора Александра II — завершает фотография с подписью: «Курильница 4½ в. (колл. Н.А. Лукутина) Cassolette, h 20 см.» На снимке изображена будущая «герценовская» курильница. Она принадлежала коллекции Н.А. Лукутина. Необходимо отметить, что фарфор из коллекции Н.А. Лукутина представлен в книге примерно на 50 иллюстрациях. Начиная с бюста Павла I и кофейника с его вензелем, заканчивая прекрасными вазами и фигурами периода Александра II.

Николай Александрович Лукутин (1853–1902) принадлежал к четвертому поколению большой купеческой династии. Его дед — Петр Васильевич развернул фабричное производство лакокрасочных изделий в селе Данилково по соседству с большим селом, имя которого стало знаменитым на весь мир — Федоскино. Именно в этих местах начато было изготовление удивительных по красоте лаковых миниатюр. Наследники династии развивали семейное дело 85 лет. Николай Александрович был известным фабрикантом, благотворителем и общественным деятелем, а в молодости — храбрым уланом 1-го Уланского Петербургского Его Величества короля Баварского полка, он и стал последним владельцем фабрики лаковой миниатюры. Творчески одаренный, с прекрасным художественным вкусом наследник огромного состояния был известным коллекционером русского фарфора.

В 1901 г. в «Товариществе скоропечатни А.А. Левенсон» был издан «Каталог русского фарфора коллекции Н.А. Лукутина». Каталог отражает широкий круг «фарфоровых интересов» коллекционера: он собирал изделия не только ИФЗ, но и других известных

¹⁷ Фармаковский М.В. Скульптура Государственного Фарфорового Завода. С. 93.

¹⁸ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. С. 260.

русских заводов — Териховых и Киселева, Попова, Гарднера, Сафронова, Миклашевского и др.

В каталоге коллекция разделена по периодам царствований. В эпохе Александра II под 27 номером значится: «*Cashepot с поддонком, большой четырехугольный, серый с белыми рельефными амурами в медальонах со всех сторон (подражание Веджвуду)*»¹⁹. Предполагаем, что это описание относится к нашему артефакту, хотя и не совсем точно его отражает.

В 1902 г. Н.А. Лукутин умер в возрасте 49 лет. В апреле 1908 г. в «Столичном аукционном зале» Санкт-Петербурга прошел аукцион, на котором Лукутинская коллекция — одна из крупнейших частных коллекций фарфора в России, первоначально состоявшая из 1 656 предметов, — была продана. Как сообщается в майском номере журнала «Старые годы», цены на аукционе были невысокими²⁰.

Обозреватель был искренне удручен тем, что в Лукутинской коллекции количество предметов первого периода русского фарфора не совпадало с каталогом, изданным в 1901 г. Он высказывал предположение, что часть превосходной коллекции погибла при спешной перевозке из Москвы в Париж во время московских беспорядков 1905 г., а также «при хранении в ящиках в Париже и на обратном пути»²¹.

Ипполит Новский и Владимир Поллак — коллекционеры и театралы

Как мы помним, в качестве «дарителя» курильницы дважды упоминалось имя И.П. Новского — последнего частного владельца фарфоровой курильницы. Новский — это актерский псевдоним. Настоящая его фамилия была Семеновский. Он родился в 1881 г. в семье потомственного дворянина. Закончил московскую классическую гимназию, Юридический факультет Московского университета, служил в Московском окружном суде, судебным следователем по уголовным делам в Рыбинском уезде. Но главной страстью молодого юриста был театр. В Московском университете он познакомился с Е.Б. Вахтанговым и Б.М. Сушкевичем. Как писал Новский в автобиографии, «в 1919 году был приглашен Вахтанговым в Первую студию МХАТ (впоследствии МХАТ 2-й), где и пробыл до 1 января 1934 года»²².

В первой монографии, посвященной МХАТу 2-му²³, в «портретной статье», посвященной Новскому, указан творческий путь артиста: он играл роль Сванте Стуре в «Эрике IV», канцлера в «Балладине», отца Катарины и Бьянки в «Укрощении строптивой», юродивого Алешу Босого в «Расточителе». Актер никогда не исполнял главные роли, но постоянно был занят в репертуаре. Стоит предположить, что Новский хорошо знал о фарфоровых сокровищах коллекции Лукутина, потому что сам не только был близок к кругам антикваров, но и прекрасно разбирался в предметах искусства. Тому есть неопровержимые свидетельства.

Когда в самом начале 1934 г. Новский уезжает работать в ленинградский театр, он везет с собой много ценностей — «прекрасные фарфоры, фаянсы, картины, гобелены»²⁴.

¹⁹ Каталог русского фарфора. Коллекции Н.А. Лукутина. М., 1901. С. 40.

²⁰ Русский фарфор (По поводу распродажи коллекции Н.А. Лукутина) // Старые годы. 1908. Май. С. 301.

²¹ Там же. С. 295.

²² Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 354. Оп. 2. Д. 165. Л. 32.

²³ Московский Художественный театр Второй. М., 1925. С. 177.

²⁴ *Баранова М.Н.* Судьба бросала меня как лодочку в океане... М., 2013. С. 503.

Близкий друг Новского и его приемный сын — Владимир Поллак, также принадлежавший к театральной среде, «зарабатывал деньги реставрацией фарфора и картин»²⁵. Когда Поллак был арестован, Новский делал все, чтобы ему помочь. Сразу после убийства С.М. Кирова, в начале декабря 1934 г. Новский отправляется в Москву, чтобы посетить людей, от которых зависела жизнь Поллака. И не просто посетить.

7 декабря 1934 г. в Москве актер продает в музей фарфоровую курительницу. Музей оценивает артефакт в 250 рублей. Судя по справочнику 1936 г., это было немногим больше, чем средняя месячная зарплата в «крупной» промышленности РСФСР²⁶. Кроме того, музей приобретает у него рукопись Н. Сатина «Молодой человек». Видимо Новский нуждался в деньгах для помощи своему другу.

Ручка амура

Как отмечалось выше, в описании 1940 г. особое внимание было обращено на руки амура, стоящего на крышке — «указательный палец правой руки амура приложен к губам, левая, в которой он держит колокол, — не сохранилась»²⁷.

Действительно, амур герценовского артефакта лишен левой руки почти полностью. Но предположение о колоколе лежит целиком на совести авторов каталога. Удалось найти вторую курительницу, которая была в лучшем состоянии, чем герценовская. Исключительную помощь автору здесь оказала М.А. Бубчикова, научный сотрудник Отдела керамики и стекла Государственного исторического музея. На одном из московских антикварных салонов в ЦДХ несколько лет назад ей удалось увидеть и сфотографировать копию фарфоровой курительницы из герценовского музея. На фотографии мы видим амура, чья пухлая левая ручка приподнята и слегка вытянута вперед. Колокола в ней нет.

Любопытно, что экземпляр из антикварного салона не является точной копией герценовского. Разница незначительна: здесь у амура пышная челка на лбу, а волосы гладкие, прямые, закрывающие уши, в то время как у герценовского амура копна вьющихся волос. Именно такой экземпляр лукутинской коллекции изображен и на фотографии в знаменитой книге, посвященной истории ИФЗ.

Таким образом, на основании наших «расследований» можно частично изменить аннотацию артефакта: *«Ваза-курительница. Императорский фарфоровый завод. Фарфор, лепка. Марка зеленая подглазурная “А II” под императорской короной. 1876 г. Модель А. Шписа. Скульптор М. Даладугин. На трех ножках, упирающихся в треугольный постамент с барельефом. По бокам курительницы три рельефные маски сатиров. На крышке — горельефы и стоящая фигура амура. Указательный палец правой руки амура приложен к подбородку»*. Это то, что уже не вызывает сомнений...

Таинственное назначение

Помимо уточненных в данной статье фактов этикетка музейного артефакта содержит информацию, которую, к сожалению, невозможно подтвердить или опровергнуть привычными — исследовательскими — средствами.

Как мы помним, на современной этикетке музейный предмет описан, как *«ваза-курительница с горельефными портретами А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.А. Тучковой-Огаревой <...> Выполнена по заказу Александра II в целях дискредитации Герцена и Огарева»*.

²⁵ Там же. С. 512.

²⁶ См.: Численность и заработная плата рабочих и служащих в СССР (Итоги единовременного учета за март 1936 г.). М., 1936.

²⁷ Герцен, Огарев и их окружение. Рукописи, переписка и документы. С. 88.

Пожалуй, более корректная запись содержалась в музейном бюллетене 1940 г. Здесь «ответственным» за цель артефакта был «назначен» его продавец: *«По сообщению Новского — один из экземпляров, изготовленных по специальному заказу Александра II на императорском заводе, в целях дискредитации изображенных лиц»*.

Разумеется, подлинность такого утверждения мог бы уточнить документ. Или эскиз (чертеж, модель). Но это как раз и невозможно — по крайней мере, проведенные автором статьи трехлетние поиски успехом не увенчались.

Первое и самое важное препятствие к поиску связано с тем, что, как отмечается в предисловии барона Н.Б. фон-Вольфа к знаменитой книге по истории ИФЗ, имело место «уничтожение архива завода за время 1757 по 1877 гг.»²⁸.

Следующим препятствием стала особенность документации и отчетности ИФЗ, существовавшая в XIX в. Как отмечает Е.С. Хмельницкая, «рисунки моделей, сделанные за пределами производства не всегда упоминаются в документах и отчетах фарфорового завода»²⁹. Кроме того, в Отделе Государственного Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода», где хранится уникальное собрание рисунков и эскизов придворного модельмейстера, нет не только рисунков, но и проектов моделей к скульптурным группам и отдельным статуэткам, которые Шпис изготавливал в своей домашней мастерской.

Автором статьи был сделан запрос на имя заведующей Отдела «Музей Императорского фарфорового завода» А.В. Ивановой. Письменно, а затем при личной встрече в декабре 2017 г. автору статьи было сообщено, что в коллекции музея такого предмета нет, а в фондах не обнаружено его эскизов. В письме было высказано любопытное соображение: «Но если предположить, что эта форма была исполнена по специальному заказу, то, скорей всего, он прошел бы без особого афиширования».

В Российском государственном историческом архиве, в фондах Канцелярии Управляющего Императорскими фарфоровыми заводами, среди документов архива Министерства Императорского Двора, автору статьи также не удалось обнаружить документов, которые могли бы пролить свет на данный предмет и его изготовление.

Следовательно, опираться на привычные — документальные — источники, подтверждающие «анти-герценовский» нарратив фарфора, в данный момент невозможно. Они не обнаружены. Остается единственный способ — прибегнуть к опыту интерпретации артефакта, к декодировке его атрибутов, используя семантико-семиотический подход.

О коммуникативной природе интерпретации визуальных символов

Произведения визуального искусства нередко становятся объектами исследования с позиции их коммуникативной функции. Как справедливо отметил У. Эко, «все явления культуры *суть* системы знаков и <...> стало быть, культура есть по преимуществу коммуникация»³⁰.

Классик иконологии — немецкий историк искусства А. Варбург отмечал, что человеческое сознание способно усваивать произведения визуального искусства только посредством их помещения в рациональный дискурс истории культуры. Последователь А. Варбурга, немецкий искусствовед Р. Виттковер подчеркивал, что при интерпретации произведения искусства необходимо представлять себе «взаимоотношения художественного

²⁸ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. С. V–VI.

²⁹ Хмельницкая Е.С. Художественные и производственные особенности фарфоровой пластики А.К. Шписа. С. 7.

³⁰ Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 257.

творчества с другими, в том числе политическими и религиозными событиями того времени³¹. Он уточняет, что объективность данного процесса трудно контролировать. Чем глубже смысловая интерпретация, тем шире будут допустимые пределы погрешности.

Важно отметить, что интерпретация визуальных (и художественных, в том числе) образов всегда была тесно связана не только с семиотикой, но и с теорией коммуникации. Не вызывает сомнений, что все артефакты, находясь в определенной знаковой системе, обусловленной уникальной культурной и исторической ситуацией, выполняют особые коммуникативные функции. Недаром, как справедливо указывает М.Ю. Торопыгина, статья Р. Виттковера об интерпретации визуальных символов в искусстве была впервые опубликована в сборнике «Вопросы коммуникации»³².

Кратко о истории интерпретации

Интерес к расшифровке и толкованию сложных мифологических и изобразительных нарративов появился много столетий назад. Сочинение о египетских иероглифах («Иероглифика») написал один из последних представителей египетского жречества Горуполлон в IV в. н.э. Этот текст, переведенный на латинский язык в начале XVI в., несколько столетий служил источником знания о символах и их значении. Настоящей энциклопедией аллегорий стала «Иконология» Чезаре Рипы, созданная в 1593 г. Она была прекрасным источником изобразительных иносказаний в области египетской культуры, античной мифологии и раннехристианского искусства. В начале XX в. эта книга пережила второе рождение и, благодаря А. Варбургу, дала название методу интерпретации образов и символов в изобразительном искусстве.

В 1705 г. книга «Символы и эмблемата» была напечатана на русском языке в Амстердаме. Русские мастера декоративно-прикладного искусства учились по ней переводить живую реальность в условные образы и allegории. Также особым вниманием пользовался в России кодекс И.К. Гаттерера «Начертание гербоведения». В начале XIX в. его перевел на русский язык Глеб Малыгин. Издание служило не только в качестве справочника для составления гербов дворянских родов, но и источником изобразительных аллегорий для российских художников, скульпторов, архитекторов.

Аллегория

Аллегория — один из самых древних жанров в истории искусства³³. Как справедливо отмечал один из первых последователей Варбурга историк и теоретик искусства Э. Панофски, «художественное изображение нередко стремится выйти за пределы чисто созерцательного и выразить мысль — аллегорически и символически»³⁴.

В XVIII в. аллегория стала особенно модным языком декоративно-прикладного искусства — этот язык создатели художественных произведений прекрасно помнили и в XIX в. Аллегорические темы получили многообразное воплощение и в творчестве ведущих мастеров западноевропейского фарфора. Два фактора играли важнейшую роль для достижения аллегорического эффекта — эстетический и смысловой, или же декоративный

³¹ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М., 2015. С. 71.

³² Wittkower R. Interpretation of Visual Symbols in Art // Studies in Communication. London, 1955. P. 109–124.

³³ Карякина Т.Д. Аллегория в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2008. Вып. 2. С. 250.

³⁴ Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002. С. 89.

и риторический. Именно они указывают на неочевидные смыслы и помогают понять творческое послание — расшифровать скрытые понятия.

Курильница или ваза-попурри

На наш взгляд, курильница из Дома-музея А.И. Герцена как раз и представляет собой аллегорическую композицию и каждый ее атрибут поясняет смысл изображения. Попробуем решить эту иконологическую задачу.

Определение общей символической идеи произведения мы предлагаем начать с интерпретации самого предмета. Несомненно, он несет особую семантическую нагрузку.

Итак, перед нами — курильница. Курильницы появились в глубокой древности. Уже жители Египта и Вавилона использовали их в ритуальных целях — для сжигания ладана и совершения молитв. Считалось, что запах благовоний — лучшая защита от злых сил. В Европе курильницы (ароматницы, вазы-попурри — от французского *pot-pourri* (горшки с запахом)) — вошли в моду в XVIII в. Их делали из камня, кости, бронзы, керамики и драгоценных металлов. Однако всему предпочитали фарфор — он не впитывал запах, был нарядным, дорогим и модным. Нередко изделия были парными и, как правило, богато декорировались.

На изготовлении этих изысканных сосудов «подвизались практически все европейские фарфоровые мануфактуры»³⁵, отмечает Н.В. Сиповская. Не было исключением и ИФЗ. Одна из первых фарфоровых vaz, выполненных здесь в 1760–1770-х гг., была ароматницей.

В XIX в. фарфоровые ароматницы (вместе с мушечницами и блошницами) стали выходить из моды, утратив утилитарное назначение — теперь они служили исключительно украшением, выполняя декоративную функцию. В работе по истории ИФЗ в главе, посвященной периоду правления Александра II, изображение нашей курильницы сопровождается текстом: «так как со стороны Высочайшего Двора в это время поступало гораздо меньше требований на фарфор, то некоторые формы совершенно исчезли либо применялись весьма редко»³⁶. Специалисты полагают, что поскольку мода на них была недолгой, тираж изделий был невелик, а некоторые даже выпускались в нескольких экземплярах.

Кроме того, уникальная продукция ИФЗ была рассчитана отнюдь не на массовую аудиторию, а на ограниченное общество, и даже — на нескольких избранных людей.

Специфика императорского завода

Художественные произведения ИФЗ не только ярко отражали художественную жизнь эпохи — предметы использовались в убранстве парадных и жилых покоев царских резиденций, употреблялись в домашнем обиходе, служили в качестве дорогих подарков в рамках дипломатических и семейных отношений царствующих особ.

Предприятие Дома Романовых на протяжении всего существования выполняло заказы самых высокопоставленных лиц, а большинство проектов и эскизов утверждалось непосредственно членами императорской фамилии³⁷.

Рассуждая в данном контексте, можно с известной долей уверенности утверждать, что артефакт, созданный на императорской мануфактуре в середине 1870-х гг., едва ли

³⁵ Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века. Диссертация ... доктора искусствоведения. М., 2010. С. 235.

³⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. С. 254.

³⁷ Багдасарова И.Р. Античные реминисценции в русском императорском фарфоре второй половины XVIII века. Диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб., 2011. С. 2.

выполнял свою непосредственную функцию — ароматизации дворцовых помещений, скорее служил иной — аллегорической — цели. И в этом случае он был рассчитан на восприятие не просто образованных, но, как бы сказали сегодня, хорошо информированных людей.

Визуальная сатира

Замечание о назначении курильницы, сделанное продавцом артефакта — собирателем антиквариата Новским, — приобретает черты реальности, если рассматривать предмет в качестве визуальной сатиры, предшественницы политической карикатуры. Главной целью такой сатиры являлось обличение противника, или, как писал Э. Гомбрих, *pictorial insult*. Искусство утонченного оскорбления, начиная со Средневековья, использовало целый арсенал средств — «гротеск, изображение врага в бесчестящих его позах, с позорными атрибутами или со звероподобными чертами»³⁸. В данном случае сам предмет — курильница, ароматизирующая воздух, вполне может служить аллегорией, сквозь которую проступают острые смыслы.

Кариатиды, сатиры и амур

Вновь вернемся к подробному описанию 1940 г., немного его сократив: *«Курильница фарфоровая с крышкой <...> На трех ножках-кариатидах, упирающихся в трехконечный постамент с барельефом. Бока курильницы украшены тремя рельефными масками сатиров <...> На крышке <...> стоящая фигура амура, прислоненная к пню. Указательный палец правой руки амура приложен к губам <...> фисташкового тона; амур и ножки — кариатиды — белые»*.

Антиклизированные изображения мифических существ — путти, тритонов, сатиров, полуобнаженных женщин с лапами льва — нередко использовались в предметах русского декоративно-прикладного искусства, особенно в XVIII в., в эпоху классицизма. Множество таких фарфоровых фигур создал и Август Шпис. Курильница относится именно к таким произведениям. На ее боках расположены три маски сатиров бледно-зеленоватого оттенка.

Сатиры — постоянные герои греческой керамики. Мифические полулюди-полузвери в системе средневековой и ренессансной аллегории олицетворяли зло, более конкретно — распутство, чрезмерную сексуальную активность, чувственность, порок. У сатиров человеческие головы с рогами и козлиные бороды. На курильнице крупное лицо сатира лишено бороды, но снабжено двумя козлиными рожками, выступающими над спутанными волосами.

Еще одно украшение курильницы — три обнаженных женских торса, опирающихся на львиные лапы: у девушек лица античных кариатид, вьющиеся волосы красиво уложены и стянуты сзади в узел. Фантастические существа с головой и грудью женщины и лапами льва чаще всего называются сфинксами. Согласно распространенной версии древнегреческой мифологии — это злобный демон разрушения, порождение хтонических чудовищ Тифона и Ехидны.

И, наконец, на крышке курильницы стоит голенький амурчик, прислонившийся к скульптурному подножью «под натуру» в виде пня: он прижал пальчик к лицу, на правом его боку — колчан, а левой ножкой он упирается в один из трех горельефов — женскую головку...

³⁸ Maizuls M. Существовала ли политическая сатира в искусстве Средних веков? См. по адресу: <https://thequestion.ru/questions/54262/sushestvovala-li-politicheskaya-satira-v-iskusstve-srednikh-vekov> (ссылка последний раз проверялась 23.12.2019).

По мнению специалистов, амурь или путти проникли в русский фарфор из саксонского — они долго напоминали о изящной эпохе рококо. Объясняя необычайную популярность этого античного персонажа, А.В. Степанов дает следующее определение: «на нем можно было ставить художественные эксперименты, далеко выходявшие за рамки дозволенного при изображении зрелых человеческих фигур. <...> Он вполне земной, но умеет летать; голенький, но без эротизма; мал, но всемогущ; невинен, но опасен, ибо несет с собой любовь или смерть. <...> Поэтому его можно было, не вызывая нарекания Церкви, изображать обнаженным»³⁹.

В творчестве Шписа амурь занимал особое место. Он использовал их изображения в многочисленных скульптурных группах, что, по-видимому, соответствовало вкусу чадолюбивой императрицы Марии Александровны, основного заказчика пластических статуэток модельмейстера.

Чтобы понять, что означает поза юного бога любви, попробуем обратиться к книге «Начертание гербоведения» в переводе Г. Малыгина, где даются объяснения различным аллегорическим изображениям: «Перст един, положенный на уста, означает <...> терпение правосудия и гнева Божья»⁴⁰. Таким образом жест амура, венчающего курильницу, увеличивает воздействие сообщения.

В изящном и дорогом фарфоре воплощена совсем не милая и добродушная шутка. Изображения на курильнице носят гривуазный характер. Апелляция к мифическим образам полна сарказма и презрительной иронии. Аллегии указывают на порочность изображенных объектов. Как и положено сатирическому произведению.

В определенном смысле такой артефакт можно считать свидетельством особой дворцовой «смеховой культуры» XIX в.

Три головы на крышке курильницы

Итак, пластический декор вазы-курильницы — три сатира, три сфинкса, три горельефа с изображениями двух мужчин и одной женщины и юный амур, попирающий ножкой женскую голову.

Обратимся к фрагменту описания 1940 г.: «На крышке горельефы — три головы: Александра Ивановича Герцена, Натальи Алексеевны Огаревой-Тучковой и Николая Платоновича Огарева».

Аналогичная информация содержится на современной этикетке артефакта в музейной экспозиции: «Ваза-курильница с горельефными портретами А.И. Герцена, Н.П. Огарева, Н.А. Тучковой-Огаревой <...> Выполнена по заказу Александра II в целях дискредитации Герцена и Огарева».

Разумеется, можно сомневаться в данных сообщениях. Ведь документальных подтверждений, как уже было сказано, мы на этот счет не имеем.

И все-таки попробуем всмотреться в лица мужчин.

Они кажутся очень похожими на фотографические портреты Герцена и Огарева на последнем отрезке их жизни. По левую сторону от декоративного пня — узнаваемый Огарев: с характерными залысинами, открытым лицом, ухоженной бородой и усами, по правую — Герцен с величественным лбом, бородой и усами, также знакомыми по фотографиям. Горельеф с женской головкой менее индивидуален. Но все-таки и он напоминает портреты Н.А. Тучковой-Огаревой.

³⁹ Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV в. СПб., 2005. С. 173–174.

⁴⁰ Гаттерер И.К. Начертание гербоведения. СПб., 1805. С. 243.

Нетрудно понять, о чем свидетельствует художественный язык аллегорий, используемый в фарфоровом артефакте.

А.И. Герцена, Н.П.Огарева и Н.А. Тучкову-Огареву связывали сложные любовные и семейные отношения. Юная дочь участника восстания декабристов А.А. Тучкова в 1849 г. вышла замуж за Огарева, а в 1857 г. в Лондоне увлеклась Герценом и стала его гражданской женой, родив ему трех детей, двое из которых — близнецы Лели-boy и Лели-girl — умерли в трехлетнем возрасте. Официально отцом детей числился Огарев. История взаимоотношений двух выдающихся политических деятелей и одной незаурядной женщины с «невыносимо-тяжелым характером», по характеристике Герцена, с точки зрения недоброжелателей была историей морального падения; те же, кто понимал и уважал этих людей, сочувствовал их личной драме, в которую оказались втянуты и взрослые, и дети.

Но могла ли интимная история личной жизни революционеров-изгнанников стать темой для столь необычного сатирического изображения? Возможно, Герцен и близкие ему люди стали предметом острого и нелюбезного внимания царского двора по иным причинам?

На наш взгляд, отношение к Герцену у царской семьи действительно было особым — не только потому что это был издатель революционного журнала «Колокол», центр политической оппозиции, выдающийся мыслитель.

В 1858 г. им были опубликованы сначала на французском, а затем на русском и иных языках тайные записки Екатерины II — «Мемуары Екатерины II» (1744–1758 гг.). Эта публикация вызвала возмущение в Зимнем дворце. Так же как Николай I, новый российский самодержец не желал огласки дворцовых тайн. И все-таки она состоялась. Прочитав мемуары, французский историк Ж. Мишле писал Герцену: «династии помнят такие вещи больше, чем о какой-либо политической оппозиции»⁴¹.

Известно также, что в конце 1850-х гг. Герцен предполагал написать серию сатирических портретов членов царствующей фамилии под общим заголовком «Августейшие путешественники». Первый фельетон был посвящен вдовствующей императрице Александре Федоровне и появился в «Колоколе» 1 июля 1857 г., вызвав, по словам Герцена, «фурор». Автор планировал написать следующую статью о князе Константине Николаевиче, однако Огарев и Тургенев отговорили его от этого намерения.

Герцен и Огарев, сплотившие вокруг себя всю российскую оппозицию, в сиятельном семействе воспринимались как ненавистные фигуры, а их запутанная семейная история могла стать предлогом для сатирического произведения. Ведь юмор, как известно, сублимирует скапливающуюся агрессию. Герцен и Огарев были личными врагами царствующей династии, в первую очередь, потому что осмелились сделать то, на что никто до них не решался. Осмелились расширить степени личной и политической свободы до пределов, которые в царской России даже представить было трудно.

1876 год

Как мы уже выяснили, год создания курильницы — 1876.

А.И. Герцена нет на свете уже шесть лет. Всего год жизни остался больному Огареву, доживающему свой век в Лондоне, в обществе женщины из «низов» и ее сына. Выдающихся политических лидеров начинает забывать новое российское поколение. «Колокол» давно не выходит. Казалось бы, у царственных заказчиков благородного фарфора нет причин для волнений.

⁴¹ Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. СПб., 2014. С. 257.

Но 1876 г. был отмечен одним важным событием.

История его началась в декабре 1875 г., когда Лиза — 17-летняя дочь Тучковой-Огаревой и Герцена — покончила жизнь самоубийством из-за неразделенной любви. В марте 1876 г. Н.А. Тучкова-Огарева получила разрешение «возвратиться в отечество на поручительство ее отца с учреждением за ней строгого полицейского надзора, в особенности за заграничными ее сношениями»⁴². В августе 1876 г. Наталья Алексеевна выполнила свое давнее желание — спустя 20 лет приехала на родину.

Участница жизни выдающихся революционеров, корректор «Колокола» она привезла в Россию ценнейший архив Герцена, который длительное время хранился в ее имении в Пензенской губернии и был опубликован в 1905 г. в семи томах. Кроме того, в России она взялась за написание откровенных мемуаров, где вспоминала своих горячо любимых спутников и испытания, выпавшие на их общую долю.

Казалось бы, какое дело царской семье до убитой горем, одинокой женщины... Весной 1876 г. Александр II и его супруга Мария Александровна отмечают 35-летие со дня свадьбы.... Но не все благополучно в царской семье. 10 лет назад умер обожаемый сын-наследник Николай, императрица так и не оправилась от его преждевременной кончины. Примерно тогда же Александр II начал жить «на два дома» — он страстно увлечен юной фрейлиной, княжной Е. Долгоруковой, подарившей возлюбленному троих детей. Императрице и ее детям приходится мириться с новой семьей императора.

Как ни странно, но и в царском семействе, и в семействе революционера-изгнанника сложились сложные трехсторонние отношения, ставшие для любящих и близких людей семейной драмой. И здесь, и там именно женщина была причиной потрясений и разрушения семейного очага. И здесь, и там рождаются дети, долго не получавшие официального статуса...

Могли ли события в семье политических изгнанников стать сюжетом фарфоровой карикатуры? Могла ли фарфоровая безделушка послужить не только целям дискредитации конкретных идеологических противников, но и осуждения в целом свободных нравов, моральной распущенности, разрушения уз брака? Своего рода воспитательной сатирой...

В этом случае заказчиком курильницы вполне мог стать не сам император, а императрица Мария Александровна... Или кто-то из членов царской семьи...

Приемы и атрибуты, использованные в композиции артефакта, их образные и символические смыслы — все это, на взгляд автора статьи, свидетельствует о том, что предположение, касающееся назначения предмета, высказанное продавцом артефакта — актером Новским, можно признать справедливым.

Финал истории

Как и история многих отечественных музейных собраний, история герценовской коллекции полна сложных сюжетов. Культурная политика советского периода повлияла на судьбу тысяч предметов декоративно-прикладного искусства, оборвав их провенанс. Восстановить историю артефакта и вернуть произведение искусства в исторический и художественный контекст — одна из самых интересных и непростых задач. Множество таких произведений ждут своего часа.

Настоящая статья — это попытка изучения и описания бытования одного предмета. Фарфоровой курильницы из Музея А.И. Герцена. Нам удалось проследить события жизни

⁴² Тучкова-Огарева Н.А. Воспоминания. Прим. 299. См. по адресу: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/vospominaniya/tuchkova-ogareva/glava-xvii.htm> (ссылка последний раз проверялась 16.02.2020).

данного предмета, хотя и не с момента его рождения. Мы можем отметить его особое символическое коммуникативное назначение, далекое от функциональной денотации.

И все же расшифровать содержание изобразительного нарратива музейного предмета оказалось не настолько сложным, как ответить на вопрос о цели его создания. Разумеется, «дешифровщик», в роли которого приходится выступать автору статьи, осознает, что декодирование может предполагать не только его толкование, но и бесконечное множество прочтений со стороны иных интерпретаторов.

И, возможно, наш артефакт ждет новых исследователей.

И еще несколько слов...

Недавно Музей А.И. Герцена стал частью он-лайн платформы Google Arts & Culture, которая позволяет совершить прогулку по самым знаменитым мировым музеям. Материалы и истории для виртуальной экспозиции были отобраны экспертами Государственного музея истории российской литературы.

Среди прочих предметов стала доступной вниманию виртуального путешественника и курильница Императорского фарфорового завода. Артефакт, полный скрытых, загадочных смыслов.

Список литературы

Багдасарова И.Р. Античные реминисценции в русском императорском фарфоре второй половины XVIII века. Диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб.: [Б. и.], 2011. 352 с.

Баринова М.Н. Судьба бросала меня как лодочку в океане... М.: ПапиРус, 2013. 592 с.

Желвакова И.А., Головкин С.Ю. и др. (сост.). Герцен А.И., Огарев Н.П. и их окружение: Альбом-каталог коллекции Государственного литературного музея. М.: Государственный Литературный Музей, ИПО «У Никитских ворот», 2015. 784 с.

Карякина Т.Д. Аллегория в западноевропейской фарфоровой пластике XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2008. Вып. 2. С. 250–254.

Кудрявцева Т.В. Русский Императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 280 с.

Мастеница Е.Н., Шляхтина Л.М. Музейный предмет как объект культурного наследия: актуальные проблемы интерпретации // Рубежи памяти: Музей и наследие современной культуры. СПб.: [Б. и.], 2015. С. 178–190.

Мусина Р.Р. Марки русского фарфора 1744–1917. М.: Знание, 1995. 80 с.

Памяти Б.П. Козьмина // Герцен в заграничных коллекциях. М.: Издательство АН СССР, 1958. С. 820–822. (Литературное наследство. Т. 64).

Пановски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.

Сиповская Н.В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века. Диссертация ... доктора искусствоведения. М.: [Б. и.], 2010. 374 с.

Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV в. СПб.: Азбука, 2005. 504 с.

Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 500 с.

Хмельницкая Е.С. Скульпторы Императорского фарфорового завода: эволюция творческих поисков от историзма к Ар Деко. Диссертация ... доктора искусствоведения. СПб.: [Б. и.], 2014. 1024 с.

Хмельницкая Е.С. Художественные и производственные особенности фарфоровой пластики А.К. Шписа // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). 2014. № 1 (33). С. 1–13.

Хорхордина Т.И. Архивы в «Зазеркалье»: архивоведческая культура тоталитарных режимов // Советская историография. Под общ. ред. Ю.Н. Афанасьева. М.: РГГУ, 1996. С. 191–214.

Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.

Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.

Wittkower R. Interpretation of Visual Symbols in Art // Studies in Communication. London: Secker and Warburg, 1955. P. 109–124.

References

Bagdasarova, I.R. *Antichnye reministsentsii v russkom imperatorskom farfore vtoroy poloviny XVIII veka. Dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Antique reminiscences in Russian imperial china of the second half of the 18th century. Ph.D. Thesis for art history]. Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2011. 352 p. (In Rus.).

Barinova, M.N. *Sud'ba brosula menya kak lodochku v okeane...* [A fate cast me like a boat in the ocean...]. Moscow: PapiRus Press, 2013. 592 p. (In Rus.).

Eco, U. *Otsutstvuyushchaya struktura: Vvedenie v semiologiyu* [Missing structure: Introduction to semiology]. Saint-Petersburg: Simposium Press, 2006. 544 p. (In Rus.).

Eydel'man, N.Ya. *Tvoy vosemnadtsatyy vek* [Your eighteenth century]. Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Press, 2014. 320 p. (In Rus.).

Karyakina, T.D. Allegoriya v zapadnoevropeyskoy farforovoy plastike XVIII veka [Allegory in West European Porcelain Plastic of 18th Century], in *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva*. 2008. Vol. 2. P. 250–254. (In Rus.).

Khmel'nitskaya, E.S. Khudozhestvennye i proizvodstvennye osobennosti farforovoy plastiki A.K. Shpisa [Art and production features of porcelain plastic of A.K. Spiess], in *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem (elektronnyy nauchnyy zhurnal)*. 2014. Vol. 1 (33). P. 1–13. (In Rus.).

Khmel'nitskaya, E.S. *Skul'ptory Imperatorskogo farforovogo zavoda: evolyutsiya tvorcheskikh poiskov ot istorizma k Ar Deko. Dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya* [The sculptors of the Imperial Porcelain Factory: the evolution of creative search from historicism to Art Deco. Ph.D. thesis in Art History]. Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2014. 1024 p. (In Rus.).

Khorkhordina, T.I. Arkhivy v «Zazerkal'ye»: arkhivovedcheskaya kul'tura totalitarnykh rezhimov [Archives in the Looking Glass: Archival Culture of Totalitarian Regimes], in *Sovetskaya istoriografiya. Pod obsch. red. Yu.N. Afanasieva*. Moscow: RGGU Press, 1996. P. 191–214. (In Rus.).

Kudryavtseva, T.V. *Russkij Imperatorskij farfor* [Russian imperial porcelain]. Saint-Petersburg: Slaviya Press, 2003. 280 p. (In Rus.).

Mastenitsa, E.N., Shlyakhtina, L.M. Muzeynyy predmet kak ob'ekt kul'turnogo naslediya: aktual'nye problemy interpretatsii [A Museum Object as an Object of Cultural Heritage: Actual Problems of Interpretation], in *Rubezhi pamyati: muzey i nasledie sovremennoy kul'tury*. Saint-Petersburg: [Without name of Publisher], 2015. P. 178–190. (In Rus.).

Musina, R.R. *Marki rossiyskogo farfora 1744–1917* [Stamps of Russian Porcelain 1744–1917]. Moscow: Znanie Press, 1995. 80 p. (In Rus.).

Pamyati B.P. Koz'mina [In memory of B.P. Kozmin], in *Gertsen v zagranichnykh kollektsiyakh*. Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR Press, 1958. P. 820–822. (Literaturnoe nasledstvo. Vol. 64). (In Rus.).

Panofski, E. *Idea: K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma* [Idea: On the history of concepts in art theories from antiquity to classicism]. Saint-Petersburg: Andrey Naslednikov Press, 2002. 237 p. (In Rus.).

Sipovskaya, N.V. *Farfor v russkoy khudozhestvennoy kul'ture XVIII veka. Dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya* [A porcelain in Russian art culture of the 18th century. Ph.D. thesis in Art History]. Moscow: [Without name of Publisher], 2010. 374 p. (In Rus.).

Stepanov, A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya XIV–XV v.* [Renaissance art. Italy. 14–15th centuries]. Saint-Petersburg: Azbuka Press, 2005. 504 p. (In Rus.).

Toropygina, M.Yu. *Ikonologiya. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. The beginning. The problem of the symbol in Abi Warburg and in the iconology of his circle]. Moscow: Progress-Traditsiya Press, 2015. 500 p. (In Rus.).

Wittkower R. Interpretation of Visual Symbols in Art, in *Studies in Communication*. London: Secker and Warburg, 1955. P. 109–124.

Zhelvakova, I.A., Golovko, S.Yu. et all (comp.). *Gertsen A.I., Ogarev N.P. i ikh okruzhenie: Al'bom-katalog kollektsii Gosudarstvennogo literaturnogo muzeya* [Herzen A.I., Ogarev N.P. and their circle: Album-catalog of the collection of the State Literary Museum]. Moscow: Gosudarstvennyy Literaturnyy Muzei, IPO "U Nikitskikh vorot" Press, 2015. 784 p. (In Rus.).