

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

СВЕТЛАНА МАХЛИНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ  
**СТИЛИ**  
В ЖИЛОМ  
ИНТЕРЬЕРЕ



ИСТОРИЧЕСКАЯ  
КНИГА

УДК 747  
ББК 85.128  
М 363

**Рецензенты:**

*Н. П. Овчинникова*, доктор архитектуры, профессор  
Государственного образовательного учреждения Высшего  
профессионального образования Санкт-Петербургского  
государственного архитектурно-строительного университета  
*И. А. Шомракова*, доктор филологических наук, профессор Санкт-  
Петербургского государственного университета культуры и искусств

*Издается по решению Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного университета  
культуры и искусств*

**Махлина С.**

М 363 Художественные стили в жилом интерьере. – СПб.: Алетейя,  
2012. – 168 с.

ISBN 978-5-91419-641-4

История искусства изобилует разного рода художественными стилями. Стилям в искусстве посвящено множество публикаций, наиболее репрезентативная из них – словарь В. Г. Власова. Однако совместить художественные стили и частный жилой интерьер не входило в его задачу. Мы же постарались связать эти две важные составляющие любого частного жилища. Не секрет, что время, цивилизация, техника и мода влияют на то, как мы живем. И это, несомненно, накладывает отпечаток на особенности нашего интерьера. Сегодня возможности обустроить свой интерьер весьма многообразны. И использовать элементы разных стилей рекомендуют многие специалисты. Достаточно вспомнить интересные передачи по телевидению «Квартирный вопрос», «Дачный ответ». Многие журналы сегодня выходят, посвященные непосредственно интерьеру, в которых эти вопросы находят освещение.

Данное издание посвящено тому, чтобы собрать воедино все представления об интерьере, связанном с определенными стилями. В конце этого труда даны имена архитекторов, мебельщиков и всех тех, кто в истории искусства непосредственно участвовал в создании неповторимого образа частного интерьера, тем самым нередко доводя его до художественных высот.

Книга построена в виде словаря и адресована широкому кругу читателей – не только специалистам – архитекторам, дизайнерам, искусствоведам, но всем тем, кто стремится сделать свой интерьер неповторимым и выражающим особенности духовного облика человека, в нем проживающего.

ISBN 978-5-91419-641-4



9

785914 196414

**УДК 747**  
**ББК 85.128**

© С. Махлина, 2012

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2012

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### ИСТОРИЗМ В ВОСПРИЯТИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ

Каждый человек в течение своей жизни испытывает изменения вкусов эпохи, которые непосредственно влияют на его жизнь. Особенно наглядно это проявляется в его внешнем облике и приватном, частном *интерьере*. Внешний облик формирует мода, изменения которой имеют период примерно 5–7 лет. Изменения в интерьере происходят не столь быстро. На памяти нашего поколения время, когда выбрасывались на помойку предметы, служившие предкам, и комнаты обставлялись новой конструктивной, считавшейся современной и красивой, *мебелью*. В 60-е гг. в ленинградских газетах описывался случай, как некая женщина, получив комнату в бывшей квартире А. Н. Бенуа на улице им. Глинки (когда не осталось наследников), выкинула через *окно* старинные *часы* и прочие замечательные *вещи*, заменив их на модную стенку и другие, не менее стандартизированные предметы, модные у нас в стране в середине XX в. Безликие унифицированные вещи, создающие интерьер, не одухотворенный личностью, не декодирующие индивидуальные наклонности, были предпочтены вещам, которые хранили вкус их прежнего владельца и неповторимость *стиля*, в котором они были созданы. Подобный поступок мог быть присущ очень многим. Ну, не выкинули бы через окно, а продали бы через комиссионный магазин (можно получить деньги). В это же время были люди с другими взглядами и привязанностями, которым присущи гармоничность и художественная целостность. В артистической среде часто встречается самобытная обстановка интерьера, тяготение к антиквариату. И это, видимо, вызвано необходимостью порой отделить свой мир от бытовой повседневности. Мемуаристы вспоминают изысканность интерьера актрисы Марии Ивановны Бабановой, где все предметы, составляющие цельность стиля, были обжитыми и отражали ее безупречный вкус (в основном там была «павловская» мебель, современная ей посуда и т. д.). Столь же продуманно была подобрана обстановка Фаины Георгиевны Раневской, да и у многих и многих актеров.

В наше время все вещи, имеющие даже небольшую временную дистанцию, воспринимаются как антикварные (что не всегда так) и стоят дорого. Безусловно, интерьер может рассматриваться как *знаковая система*,

выражающая не только социальную принадлежность, состоятельность, пол, увлечения и т. д. владельца, но и историзм развития вкусов. Но не только мода на внешний облик, одежду и интерьер человека непосредственно выражают динамику изменения вкусов.

В более широком плане мы непосредственно воспринимаем изменение отношения к одним и тем же проявлениям того или иного стиля.

Более 30 лет назад *эkleктика* трактовалась и воспринималась как стиль упадочный, свидетельствующий об уходе единства цельности, нелепом соединении разных стилей. В наше время, испытывающее тяготение к «ретро», этот стиль получил благородное название «*историзм*». Сегодня существует множество серьезных трудов, исследующих этот стиль, не как определенный этап в истории художественной культуры, а как достаточно выдержанное эстетическое явление, оцениваемое со знаком плюс. Достаточно вспомнить каталог выставки в Эрмитаже, посвященной этому стилю. Уже в середине 80-х гг. известный исследователь архитектуры Е. И. Кириченко писала об эклектике в архитектуре, имеющей черты органичности стиля, общем организующем начале<sup>1</sup>. В музыке эклектика получила название «полистилистика» – термин этот широко использовался А. Шнитке<sup>2</sup>.

То же можно сказать о стиле, входящем в понятие «историзм», – «а ля рюс». Если Майкл С. Флайер позволяет себе исследовать Церковь Спаса на Крови только как памятник культуры, а не как художественное произведение, и о его эстетическом воздействии говорит как о «какой-то ошибке, капризе строителя – древнерусском экзотизме вроде Дисней – лэнда»<sup>3</sup>, что вполне соответствует взглядам более 30 – летней давности, то сегодня среди ученых уже сложились иные оценки. В этом отношении показательна диссертация Д. А. Горбатьюка, где в самом названии уже нет пренебрежительного «а ля рюс», а именуется он как «русский» стиль<sup>4</sup>. Это соответствует современным представлениям, например, словарю В. Г. Власова<sup>5</sup>, где этот стиль назван «русско – византийским». Этот стиль

<sup>1</sup> Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов. – М., 1982.

<sup>2</sup> Шнитке А. Выступление на дискуссии XII Международного музыкального конгресса // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1978, с. 290.

<sup>3</sup> Флайер М. С. Церковь Спаса на Крови // Иерусалим в русской культуре. М., 1994, с. 182.

<sup>4</sup> Горбатьюк Д. А. «Русский» стиль и возрождение национальных традиций в культуре России в конце XIX – начале XX веков: Автореферат дис. канд. культуролог. наук. – СПб., 1997.

<sup>5</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. В 3 т. – СПб., 1995–1997.

## 7 Историзм в восприятии художественных стилей

назывался и русско – византийским, и неорусским, и ложнорусским, в зависимости от подхода и отношения к нему.

Такие изменения можно проследить и по отношению к стилю *модерн*. Если раньше он воспринимался как мещанский, буржуазный стиль, сегодня признание его становится все более широким. Как, например, показательно увлечение творчеством художника Густава Климта – представителя венского *Сецессиона*.

Модерн долгое время воспринимался как дурная безвкусица и, увы, было в этом рациональное зерно. Не случайно Д. Аркин писал: «Новый стиль ... оказывается стилем старости, упадка – одним из ранних, но уже ярких проявлений капиталистического декаданса»<sup>1</sup>.

Мы живем в эпоху стремительных изменений в жизни общества и стали свидетелями перехода от одного периода в истории страны к другому, когда все социальные, политические, экономические подвижки весьма ощутимы. Невозможно не видеть, как динамичные, кардинальные изменения влияют на художественную культуру, мгновенно изменяются оценки, представления, предпочтения. И это не могло не отразиться на смене отношения к стилям. Перед нашими глазами произошло показательное изменение отношения к социалистическому реализму. В пору, когда наша страна была тоталитарным государством, негативное отношение к социалистическому реализму наиболее полно выразилось в статье Абрама Терца. Он убедительно доказывал, что никакой это не реализм, а *классицизм*. И что в социалистическом реализме нет ничего социалистического<sup>2</sup>. В тот период, когда был запрещен авангард, у передовой интеллигенции он вызывал обостренный интерес и весьма положительную оценку. Несмотря на его многоликость и разнонаправленные тенденции, в нем находили то, что было запрещено: связь с современным авангарду начала века западноевропейским искусством (в это время страна для большинства была отгорожена от Запада железным занавесом); стремление авторов дойти до сути вещей (в социалистическом реализме можно было показывать только то, что соответствовало идейным установкам, – остальное подвергалось жесточайшей цензуре); близость его русским, но запрещенным философским учениям Владимира Соловьева, Николая Бердяева, Павла Флоренского. Однако после перестройки из-под идеологического гнета «на свободу» вышло все то, что подавлялось как не соответствующее

<sup>1</sup> Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. – М., 1932. – С. 17.

<sup>2</sup> Терц А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство СССР, 1989, № 5, с. 19–20.

социалистическому реализму. Оказалось, что это стиль, имеющий свои особенности и что ему привержены многие представители той самой авангардной культуры, те, кто противопоставляли себя официальному искусству, а значит, тем самым и социалистическому реализму. Показательно, например, высказывание Михаила Шемякина интервьюеру «Литературной газеты», что одним из художников, мастерству которого он поклонялся, был Александр Лактионов. Столь же интересна в этом отношении была выставка «Агитация за счастье» (Государственный Русский музей). Созданная для развенчания стиля социалистического реализма, она показала, что этот стиль и ужасен и прекрасен одновременно, т. е. в нем есть черты единства, органичности, но человек при этом – «винтик», мелкая необходимая деталь, без которой невозможно построить гигантское мощное государство, но при этом не имеющий значения ни своей индивидуальностью, ни своими человеческими желаниями.

И все же не реализм и тем более не социалистический реализм является доминирующим стержнем художественной культуры XX в. Множество исследователей считает<sup>1</sup>, что таким стержнем является модернизм. Несмотря на то, что искусство XX в. похоже на расширяющуюся Вселенную, в которой можно найти множество языков, манер, стилей, в целом это искусство можно подразделить на реалистическое и, условно говоря, нереалистическое. Ибо это нереалистическое искусство стремится к большей реалистичности, правдивости, нежели так называемое реалистическое искусство, пытаясь выразить вечные истины бытия. И все же в целом доминантой этого искусства является модернизм и современное его переосмысление в постмодернизме. В линии художественной культуры XX в. можно проследить три этапа: авангард, модернизм, постмодернизм. Постмодернизм появился в искусстве XX веке как рефлексия на модернизм. По мнению большинства исследователей, постмодернизм на Западе начинает проявляться в конце 60-х гг. К этому времени происходит канонизация авангарда. В России же произведения авангарда были изъяты из бытования художественной культуры и открыты лишь к концу XX в. Годы тоталитаризма, борьба с формализмом, идеологическое давление, разделили искусство СССР на два потока: официальное и неофициальное. В 80-е гг. эти два потока слились. При этом постмодернизм отталкивался от социалистического реализма, вбирая в себя черты и авангарда и модернизма. И реалистические тенденции включили в себя рефлексия на предыдущие стили. Отсюда динамика изменения вкусов воспринимающих искусство.

---

<sup>1</sup> Батракова С. П. Художники XX века и язык живописи // Вопросы эстетики. М., 1962. Вып. 5

Такую же динамику вкусов можно проследить и по отношению к целым эпохам. Еще недавно *средневековье* выставлялось и воспринималось как «дырка» в истории культуры. «Мрачное» – эпитет, обычный для этого периода, и в сознании он ассоциировался в первую очередь с инквизицией, страшными пытками, сжиганием на костре ведьм, крестовыми походами и прочими ужасами. Сегодня все хорошо представляют, что средневековье не выделяется своей жестокостью среди других эпох. Возможно, благодаря представителям школы «Анналов», эта эпоха стала нам более понятной и известной. И оказалось, что помимо пыток, гонений на ведьм, люди любили, рожали детей, плакали над усопшими и не представляли, что жили в страшную эпоху. И даже развлекались<sup>1</sup>. Увы, последний суд над ведьмой, закончившийся ее сожжением, проходил в цивилизованном XVIII в. эпохи Просвещения в благопристойной Швейцарии. Так что средневековье не выделяется жестокостью среди остальных, а вот художественные завоевания ее столь же значительны и интересны, как и в другие периоды.

Чем же объясняются такие изменения? Причин много и все они разнохарактерны и разномасштабны.

Безусловно, открытия в области техники, ее развитие и совершенствование влияют на жизнь людей и изменяют особенности и художественных стилей. Следует иметь в виду, что достижения одной цивилизации после ее гибели не воспринимались другой. Исчезнувшее изобретение изобреталось заново, порой через тысячи лет. К примеру, окна в *жилище* были на Крите еще 3,5 тысячелетия назад. Но лишь в XVI в. они совершенно изменили внутреннюю структуру жилища в Европе; мусоропровод, использовавшийся жителями Месопотамии в 2500–1500 гг. до н. э., а получил распространение лишь в XX столетии нашего времени, да и то далеко не повсеместно. Любое достижение в области техники находило отражение в художественном стиле: вспомним о перевороте в культуре, который принесли книгопечатание, открытие братьев Люмьер, создание новых строительных материалов и т. п.

С приходом новых социальных устоев, политической расстановки сил, экономических условий также возникают основы для формирования нового стиля. Вот как отразился высказанный нами тезис в нашей стране: «Агрессивная нравственность не хотела ждать, когда мещанин поползет к плотине с динамитом в зубах – мещанина следовало обезоружить в стадии пассивной подготовки: на диване. Ему было слишком

---

<sup>1</sup> См., например: Виолле-де Дюк Э.Э. Жизнь и развлечения в средние века. – СПб., 1997



удобно лежать. Поэтому особую ненависть романтиков вызывала мягкая мебель, плюшевое кресло, кровать с шарами, тахта „лира“. Взамен следовало обставить быт трехногими табуретками – лепестками, легкими торшерами, узкими вдовьими ложами, низкими журнальными столиками. Безразличный алюминий и холодная пластмасса вытеснили теплый плюш. Такая квартира ощущалась привалом в походе за туманом»<sup>1</sup>. Причем, предыдущий стиль воспринимается как безобразный, высмеивается, пародируется, а новые веяния находят поддержку в стилях, корреспондирующих с новыми условиями. Достаточно вспомнить *Ренессанс*, который дал название предыдущему стилю – *средневековью* – как бы не имеющему своего стиля – между временем, которое назвало себя *Возрождением* и античностью, которая воспринималась как нечто, имеющее неоспоримое значение и значимость, ценность. Произведения древнегреческих и римских мыслителей, ранее третируемых как еретические, в эпоху Возрождения печатали во всех странах Европы.

С другой стороны, *бидермайер* осмеивался теми, кто был привержен стилю эпохи Наполеона. Само насмешливое прозвище с легкой руки поэта Эйхродта – «бравый господин Майер» – было синонимом мещанской буржуазности. А это был последний не эклектичный стиль! После него – неорококо, неоготика, второй *ампир* и т. д. Нередко сами представители этих поздних стилей тяготели к тем, которые казались им цельными и законченными. Интересно замечание видного, яркого и интересного представителя живописи модерна Л. Бакста, писавшего о моде в «Петербургской газете»: «Если в моих рисунках заметно некоторое возвращение назад, к классицизму, к тому его периоду, когда человеческая раса была наиболее прекрасна и культура наиболее высока, то это потому, что я хотел изобразить как раз именно эти условия человеческой жизни»<sup>2</sup>.

Стиль возникает как ответ на потребности эпохи и получает непосредственное претворение в моде. Мода сменяет одни стили на другие. Но в обществе всегда существуют разнообразные слои, по-своему откликающиеся на моду. Вот и стиль, как и мода, сначала охватывает лишь прогрессивные слои общества, затем распространяется на подавляющее большинство его членов. Но это его повсеместное распространение оказывается не стабилизирующим фактором, а скорее поводом для его смены. И в недрах одного стиля возникает необходимость появления другого. Здесь, как правило, действует принцип отталкивания. Предыдущий стиль осмеивается, кажется безвкусным. А новый стиль апеллирует к эпохе,

<sup>1</sup> Вайль П. 60-е: Мир советского человека. М., 1998, с. 130.

<sup>2</sup> Бакст Л. Мода // Петербургская газета, 1914, 20 февраля, с. 3.

которая созвучна данному периоду. Так, для Возрождения созвучна была античность. Античность стала основой для формирующихся основ и классицизма, «ампира». Как писал А. Ф. Лосев, Возрождение отталкивается от средневековья, как дети от родителей, ища поддержку в бабушках и дедушках<sup>1</sup>. Это справедливо не только по отношению к Возрождению и античности, но, наш взгляд, такая тенденция характерна для более широкого обобщения.

В период тоталитаризма в нашей стране такой поддержкой был классицизм. Вот и в интерьере Марии Бабановой основой обстановки интерьера был русский классицизм. Сегодня, когда бурные изменения в жизни общества в чем-то напоминают революцию и одновременно петровские преобразования, и в интерьере, и в целом в стиле художественной поддержкой становится стиль *барокко*. И в начале века – в бурные революционные годы – этот стиль был поддерживающим. Не случайно многие исследователи находят общие закономерности в барокко и авангарде начала века<sup>2</sup>. В отличие от революционных лет, когда поддерживающим стилем было только барокко, наше время имеет множественные обращения: и к барокко, и к историческому стилю, и к модерну (сецессиону, *югенд-штилю*). Помимо этого, в современном постмодернизме характерна тяга к стилям отдаленных эпох и отдаленных регионов (Африки, Латинской Америки, искусству аборигенов Австралии и т. д.).

При изучении стиля барокко впервые оказалась затронутой проблема закономерностей изменения стилей.

Как считает И. А. Чернов<sup>3</sup>, искусство наиболее полно проявляет тип культуры, выражая тип ментальности, способы мышления. Как правило, в процессе исторического развития на некотором этапе происходит истощение сюжетов, проблем, происходит как бы «самоисчерпывание» культуры, но именно в это время материалом искусства становится само искусство, культура обращается к самопознанию. Тогда начинается диалог культур, когда одна культура смотрит в другую и находит близкие себе элементы, которые приветствуются публикой – сначала небольшой группой, постепенно распространяясь на более широкие круги. Это объясняет одну из причин притягательности одних стилей в одну эпоху перед другими в другую эпоху. Такой диалогизм культуры оказывается для нее чрезвычайно полезным. «Чужая культура только в глазах другой

---

<sup>1</sup> См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.

<sup>2</sup> Барокко в авангарде – авангард в барокко // Тезисы и материалы конференции – Москва, декабрь 1993. – М., 1993.

<sup>3</sup> Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.

культуры раскрывает себя полнее и глубже – ... один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»<sup>1</sup>. Американский ученый, историк культуры А. Кребер, изучая влияние китайской технологии производства *фарфора* на вторичное его как бы «изобретение» в Саксонии (Дрездене), ввел понятие «стимулированная диффузия». Когда мы говорим о влияниях прошлых культур на современные, более точным будет «поддерживающая» культура. Так, в постмодернизме такими поддерживающими культурами является авангард начала века. Но, как и для авангарда начала века, для него характерно обращение к архаике, в России – обращение к древнерусскому искусству. Наряду с этим, в постмодернизме, как и в авангарде, наблюдается тяготение к Востоку.

Каждая эпоха имеет свои отличительные черты, где в мировоззрении доминируют определенные особенности мышления. Ю. М. Лотман и Николаенко<sup>2</sup> убедительно показали, что в эпоху Средневековья доминирует правополушарное мышление. Нечто подобное происходит и в наше время. Современное сознание эволюционирует от «прозрачной» к все более «смутной» картине мира (понятия эти были впервые сформулированы И. Пригожиным и И. Стенгерс<sup>3</sup>. Не это ли служит основанием связи современного сознания со средневековьем, когда даже название веков имеет близкий смысл: «темные», «смутные» времена? Не случайно одну из своих статей, посвященных современной художественной культуре, Умберто Эко назвал: «Средние века уже начались». Как называет этот феномен Е. Н. Устюгова – это принцип избирательности ценностных приоритетов. Он «отражает наличие духовных интеграций в культуре, в которых сокрыто познавательное, нравственное, религиозное переживание субъектом жизни через формы деятельного самоосуществления»<sup>4</sup>. И все же, несмотря на изменение отношения к стилю, когда из истории выпадают на несколько столетий великие имена, как было, например, с Клаудио Монтеверди, которого не слушали 400 лет, или с Жоржем Латуром, которого не смотрели 300 лет, великие произведения остаются великими, а модные все равно остаются на время на виду и затем бесповоротно исчезают из культуры.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979, с. 334.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М., Николаенко Н. Н. «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога // Декоративное искусство СССР, 1983, № 9.

<sup>3</sup> Пригожин И. Р., Стенгерс С. И. Порядок, хаос и новый диалог человека с природой. – М., 1986, с. 384–385.

<sup>4</sup> Устюгова Е. Н. Стиль как явление культуры: Учебное пособие. – СПб., 1994, с. 62.

## А

**АМПИР** (от франц. empire – империя) – поздний классицизм. Наиболее полно этот стиль проявился именно в облике интерьеров. Связано это был с тем, что Наполеон хотел показать значимость своей империи не только как военной державы, но выделяющейся своим образом жизни. И вскоре, после провозглашения себя императором, стал возрождать аристократические элементы этикета двора Людовика XVI. С 1801 по 1812 гг. архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен опубликовали «Собрание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки», ставшее руководством для украшения своих домов не только во Франции, но и во многих европейских странах, в том числе и в России. Основные декоративные мотивы стиля А.: элементы древнеримского военного снаряжения – легионерские знаки с орлами, связки копий, щитов, пучки стрел, ликторские топоры; мотивы египетского искусства и наполеоновскую эмблематику – монограмму Наполеона, императорские короны, пчел (традиционный символ трудолюбия), которых Бонапарт избрал своим символом. Орлы становятся не только геральдическим символом, но используются как орнаментальный декоративный элемент, вписывавшийся в декоративную канву разнообразных предметов и вещей, предметов искусства, в *плафонах*, на стенах, в *коврах*, *мебели*, серебре, *фарфоре*. Столь же распространен мотив звезд, заполнявшие орнаментальные плоскости наряду с пчелами. Как верно считает М. Б. Пиотровский, А. «исподволь готовил стиль историзма»<sup>1</sup>. Действительно, мы видим, что в интерьерах А. одни комнаты делаются в восточном вкусе (турецкий *будуар* Гортензии, королевы Голландии в отеле Евгения Богарне), зал Совета в любимом дворце Наполеона Мальмезоне решен в виде *шатра*, поддерживаемого пиками, фасциями, значками – инсигниями. Многие комнаты отделываются в «египетском» духе, наряду с примыкающими к ним чисто классицистическими комнатами. И все же интерьер этого периода обладал чертами органичности и цельности. Эстетическое начало доминировало над практическим, что делало эти интерьеры недостаточно комфортными. Т. В. Раппе убедительно показывает, что «в хронологические границы этого стиля следует включить самые последние годы XVIII в. После Французской революции до первой

<sup>1</sup> Пиотровский М. Б. Ампи́р как продолжение Тильзита // Под знаком орла. Искусство ампира. – СПб.: АО «Славия», 1999. – С. 7.

четверти XIX в. стиль – Директории 1795–1799, Консульства 1799–1804, собственно ампир 1804–1815 и Реставрации в самом его начале, когда она является ничем иным, как продолжением эволюции европейского неоклассицизма»<sup>1</sup>. Одним из авторов, способствовавших становлению стиля А., был живописец Ж. – Л. Давид, заказавший Ж. Жакобу мебель по сделанным им рисункам. Именно Давид разрабатывал не только эскизы мебели, но и детали оформления интерьера. Большое значение в этом стиле играли светильники и бронзовые детали мебели. Одним из ярких бронзовщиков этого стиля был П. – Ф. Томир. Он делал зеркальные плато с многочисленными *канделябрами*, конфектурами, скульптурными группами, конечно же, *часы*, получившие название по его имени. А. использует в интерьерах огромное количество предметов из *бронзы* – *торшеры*, *бра*, сюрту де табли, часы и т. п.

Наиболее полно А. проявился во Франции и России. Однако господство Наполеона в Италии, Испании и Австрии способствовало тому, что Франция заимствовала в искусстве покоренных стран новые идеи, и это плодотворно сказалось на стиле А. За образец брались не утонченные произведения искусства Греции и Этрурии, что было характерно для классицизма. В противовес классицизму, А. следовал величественному искусству Римской империи. По сравнению с интерьерами классицизма, изысканными и легкими, интерьеры А. несколько тяжеловесны, монументальны и нарочито статичны. Суровая лаконичность полированных поверхностей *красного дерева* оживляется рельефной, вызолоченной бронзой, но повторение одних и тех же мотивов создает некую монотонность, все же приобретая некую величественность. Основная цветовая палитра интерьеров этого стиля – пурпур, изумрудная зелень, золото, создающие дорогую тяжеловесную атмосферу. Часто соединяются красный и зеленый. Используют смелое сочетание сиреневого и бежевого. В обилии используются желтые ткани, хорошо сочетавшиеся с золоченой резьбой *потолка* и стен. Для интерьеров А. характерны парадность и торжественность. Потолки делались белоснежными, украшаясь золотой резьбой. Стены же по контрасту покрывались интенсивно окрашенными тканями. На *полах* клали яркие *ковры*. Для интерьера А. характерно обилие *драпировок* и *декоративных тканей* на стенах, *окнах*, над *кроватями*. Помимо тканей широко используются *обои*, *шпалеры*, ковры. В моде были настольные фарфоровые украшения, *сервизы* и *вазы* из фарфора и *бисквита*. «Материал как таковой мало

<sup>1</sup> Раппе Т.В. Ампи́р. Искусство на службе Империи Наполеона // Под знаком орла. Искусство ампи́ра. – СПб.: АО «Славия», 1999. – С. 32–33.

интересует художников, стюк имитирует мрамор, расписные обои – живопись, окраска поверхностей предметов – порфир, вещи часто золотятся, что придает им еще более помпезный характер»<sup>1</sup>. Большое влияние на стиль А. оказал поход Наполеона в Египет. Во многом способствовал «египтомании» Виван Денон, один из организаторов научной египетской экспедиции Наполеона, в молодости служивший при русском дворе. Опубликованные Деноном изображения египетских древностей вдохновляли многих мастеров прикладного искусства А. «Египетские» фигуры встречаются в мебели, в бронзовых деталях *декора* канделябров, часов, в сервизах, в тканях. Чаще всего в египетском стиле обставлялись *спальни* и будуары. В Государственном Эрмитаже хранится множество предметов обстановки этого стиля. Таков, например, *стол*, созданный мастером М. – Г. Бьенне по рисунку Ш. Персье и П. Фонтена. Типичный элемент декора мебели этого времени – лебединые головы (это был атрибут Жозефины) *кресел* и *диванов*. Виван Денон, став советником Наполеона по делам искусства, расширил собрание Лувра, создал там уникальный отдел античной коллекции.

В России имперская идея А. была заменена идеей национального достоинства и народного единства. В ансамбле из 26 предметов мебели и 4 шпалер, исполненном по проекту Л. Руска для Александра I в 1805–1806 гг., проявляется своеобразие русского А. Здесь использовались не только военные орнаментальные мотивы – связки стрел, колчаны, валторны, щиты, но и хлебный сноп с двумя серпами, апеллировавшие к народной стихии. Заметим, это было закономерно перед войной. Тем самым декларировалось равноправие античной и русской культуры.

Влияние Франции было так велико, что стиль А. распространился на Италию, Германию, и даже подчинил себе Англию.

В Англии А. называют *георгианским стилем* (стиль Георга IV, 1820–1830), наступившим после стиля *Регентства*.

В Пруссии и Австрии этот стиль не стал определяющим, а после падения Наполеона получил развитие *бидермайер*, контрастировавший со стилем А. своим тяготением в первую очередь к комфортности. Но все же он директивно насаждался при всех дворах Европы. Понятно, что сторонники Наполеона – неаполитанские короли Жозеф Бонапарт (1806–1808) и Иоахим Мюрат (1808–1815) – способствовали распространению этого стиля. В Швеции, где правил с 1813 г. Карл XIV Юхан, бывший в армии Наполеона маршалом Ж. – Б. Бернадотом, естественно, стиль этот имел государственную поддержку.

<sup>1</sup> Раппе Т. В. Амбир. Искусство на службе Империи Наполеона.... – С. 36.

В Париже в *гостиной* Германтов происходит следующий разговор: « – Комод, на котором стоит цветок, тоже великолепный. Наверное, ампир? – спросила принцесса... – Правда, красивый? Я очень рада, что вы его оценили, – сказала герцогиня. – Чудная вещь. Признаюсь, я всегда обожала стиль ампир, даже когда он был не в моде. Помню, как была возмущена в Германте моя свекровь, когда я велела спустить с чердака весь дивный ампир, который Базен получил в наследство от Монтескую, и обставить им флигель, где я жила... – Ваше высочество! Поверьте мне: я не подберу слов, чтобы выразить восторг, в какой вы от всего этого придете! Признаюсь, я всегда была поклонницей стиля ампир. ... Это... то, что выбросила на берег, отхлынув, волна египетской экспедиции, и потом то, что доплеснулось до нас от античности, все, что наводило наши дома: сфинксы на ножках кресел, змеи, обвивающие канделябры, громадная Муза, протягивающая вам маленький подсвечник для игры в буйот или же преспокойно взобравшаяся на ваш камин и облокотившаяся на часы, и потом, все эти помпейские светильники, кровати в виде лодок, словно найденные на Ниле, такие кровати, что, кажется, будто из одной из них сейчас покажется Моисей, античные квадриги, скачущие по ночным столикам... – На мебели ампир не очень удобно сидеть, – набравшись храбрости, вставила принцесса. – Неудобно, – согласилась герцогиня Германтская, – но, – продолжала она с улыбкой, – я люблю, когда мне плохо сидится в креслах красного дерева, обитых гранатовым бархатом или зеленым шелком. Мне нравятся неудобства, которые испытывали воины, не признававшие ничего, кроме курульных кресел, скрещивавшие в огромном зале пучки прутьев с секирой и складывавшие лавры. Уверяю вас, что у Иенских вы ни секунды не думаете о том, удобно ли вам сидеть или неудобно, когда видите перед собой *фреску*, а фреска изображает здоровенную бабищу Победу... вот почему в этих воинах, приносивших так много венков, что они увешивали ими даже ручки кресел, я не могу не видеть некоторого блеска!»<sup>1</sup>. О стиле А. в этом романе много очень точных замечаний, которые автор вкладывает в уста герцогини Германтской: «... это такая красота!... Какие это дивные вещи, полуэтрусские, полугипетские... Египет стиля ампир ничего общего не имеет с подлинным Египтом, так же как их римляне с настоящими римлянами...»<sup>2</sup>. Так же высмеивал А. его современник Ф. Вигель, писавший об интересах этого стиля в России: «все те вещи, кои у древних

<sup>1</sup> Пруст М. У Германтов // Пруст М. В поисках утраченного времени. – М.: Крул, 1992. – Т. 3. – С. 447, 448–449.

<sup>2</sup> Там же. – С. 450.

были для обыкновенного домашнего употребления, у французов и у нас служили одним украшением: например, вазы не сохраняли у нас никаких жидкостей, треножники не курились, и лампы в древнем вкусе, со своими длинными носиками, никогда не зажигались»<sup>1</sup>.

В России А. проявился в полной мере. Его называли Александровский А. Способствовало этому и то, что сын Евгения Богарне (пасынок Наполеона), Максимилиан, был женат на дочери Николая I. Часть вещей из наследства отца, принадлежавшая Жозефине, была перевезена в Россию.

Мебель часто обивалась красным *сафьяном*, соответствуя моде того времени. Мебелью такого рода часто обставлялись *гостиные*. Пример тому – описанная А. Н. Гречем гостиная в *усадьбе* «Покровское – Стрешнево». Но была она не совсем удобной, часто в ущерб комфорту стремились сделать ее парадной и помпезной. Вот почему она больше подходила для гостиных, но редко использовалась в спальнях. Здесь по-прежнему были иконы, лампы, *сундуки*. Для А. характерно использование в интерьере больших *зеркал*. Производством мебели занимались мастерские *Г. Гамбса, А. И. Тура, И. И. Баумана* – в Санкт-Петербурге, в Москве – мастерская Пика.

**АР ДЕКО** (франц. art déco – декоративное искусство, по названию выставки в Париже в 1925 г. “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”) – художественный стиль, получивший распространение в оформлении *интерьеров* в 1920–1930-х гг. в Европе и США. Основная отличительная особенность – не единство всех компонентов интерьера, а собрание ценных элементов. *Мебель, ткани, стекло, бронза, керамика* должны были иметь шикарный вид. Поэтому ценились дорогие материалы, нередко экзотического происхождения – слоновая кость, черное дерево, перламутр, шагреновая *кожа*. Отсюда подчас такие интерьеры становились безвкусными. «В значительной степени Ар Деко было возрождением культуры Модерна, однако, подчас в ее наиболее безвкусных, извращенных формах»<sup>2</sup>.

**АР НУВО** (франц. art nouveau – новое искусство) – французское название *стиля модерн*. Центр становления этого стиля – Париж, где в 1895 г. был открыт магазин «Maison de L'Art Nouveau». Здесь были представлены предметы, созданные в «новом стиле». Вторым центром стала *школа Нанси*, во главе которой находились *Э. Галле* и братья Даум.

<sup>1</sup> Цит. по: Соколова Т. М. Художественная мебель: Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. – Л.: Советский художник, 1967. – С. 146.

<sup>2</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве, Т. I. – СПб.: Кольна, 1995. – С. 79–80.



## Б

**БАРОККО** (итал. *barocco* – причудливый, вычурный) – *стиль*, развившийся в XVII в. под влиянием Микеля Анджело из *Ренессанса*, принявшего более резкие, бросающиеся в глаза формы. Микеланджело Буонарроти (1475–1564) построил во Флоренции капеллу Медичи и тогда же, в 1520–1534 гг., выполнил проект *вестибюля* библиотеки Лауренциана, осуществленный несколько позднее (рис. на с. 182 книги Гольдштейна «Зодчество»). Это были первые произведения Б. *Лестница* в вестибюле *библиотеки* резко расширяется книзу, ступени причудливо изогнуты и волнами ниспадают вниз, *фронтон* над *дверью* разорван, спаренные *колонны* поддерживают напряженный ритм. Вся композиция *интерьера* построена на контрастах. Архитектурные формы как бы пульсируют. Наиболее видными мастерами Б. XVII в. были Д. Л. Бернини (1598–1680) и Ф. Борромини (1599–1667). Если в Ренессансе планы помещений имели четкую геометрическую форму – круг, квадрат, то излюбленная форма помещений Б. – овал, придающий неопределенность форме их пространства. Часто она усложнена прихотливыми изгибами линий, выпуклостями и вогнутостями стен. Таким образом, пространство становится динамичным, бесконечным, что подчеркивается также эффектами светотени. Это апофеоз богатства. Это был последний европейский великий стиль, основанный на непомерном духовном напряжении католицизма, пытавшегося в это время симулировать свое мировое господство, когда это было уже более чем проблематично. Рим в XVII в. стал творческой лабораторией, импульсы из которой разошлись по всей Европе, преломляясь в национальных культурах в зависимости от их специфики. Пришедший из Италии стиль Б. усугубляет трактовку *мебели* как архитектуры, однако в разных странах проявляется по – разному. Во Франции утвердилась неограниченная власть короля, в Голландии образовалась республика, Германия и Италия продолжали оставаться раздробленными. Соответственно, французский двор культивировал пышность и парадность дворцовых *апартаментов*, в Голландии утверждается скромность, порядок и чистота, Италия и Германия поставляют предметы роскоши за пределы своей страны. В мебели большое место занимают обогащенные декоративные формы: витые колонны, разорванные фронтоны, *волути* – типичные приметы стиля Б. Мебель Б. – укрупненных, утяжеленных форм. В то же время *декор* – пышный, сочный. Если в эпоху *Возрождения* мебель делалась из *дуба*, то в эпоху Б. – из *ореха*, а дубовая мебель фанеруется ореховым шпоном. Когда же это сделать сложно на все более выгибающихся

формах, изогнутых линиях мебели, набирают из мелких кусочков шпона поверхность мебели. Так зарождается *маркетри*. Мебель обивают дорогими тканями, *гобеленами*. Стены интерьеров также затягиваются тканями. Так как это не всегда удобно сделать безупречно, ткань совмещают с деревянными обрамлениями и резными *панелями*.

В России, как и в Европе, так же увлекались *китайщиной*. *Лаки* – черный, красный и цветные – часто привозились не из Китая, а из Англии, Франции, Голландии. Таковы, например, отделка и мебель в Китайском кабинете в Монплезире, сплошь украшенном и уставленном лаковыми изделиями. В Государственном Эрмитаже хранится ларчик начала XVIII в. с русской надписью, выполнявший роль изголовья и расписанный золотом по черному лаку. В 1730-х гг. распространилась мода на мебель *красного дерева*. Сначала она привозилась из Англии. Затем ее стали делать местные мастера по эскизам *В. В. Растрелли* и *С. И. Чевакинского*. В России выделяют три этапа Б.: раннее или «московское» Б., петровское Б. и елизаветинское Б. Зародилось же Б. в России раньше, когда в XVII в. стали привозить европейскую мебель, крепостные стали копировать ее образцы. На протяжении XVII в. в культуре накапливались мирские черты. Второй этап приходится на первую треть XVIII в. Третий этап охватывает 1730–1750-е гг.

Б. как искусствоведческая концепция впервые было проанализировано в книге *Я. Буркхарда «Культура Италии в эпоху Возрождения»*, где он в основном опирался на идеалы эпохи Просвещения при изучении культуры<sup>1</sup>. С его легкой руки понятие Б. применяется и по отношению к античности. Так, эпоха эллинизма рассматривается как античное Б. *Ф. Ницше* в эссе «Человеческое и сверхчеловеческое» (1878) рассматривает Б. как этап завершения Ренессанса, когда в культуре проявляется риторичность и театральность. Важной вехой в осмыслении Б. стали работы *Г. Вёльфлина «Ренессанс и барокко»* (1888) и «Основные понятия в истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (1915).

Следующий этап, дальнейшее развитие науки и осмысление Б. связан с концом XIX – началом XX в. Наконец в 20-е гг. нашего века Б. Кроче выделяет Б. как самостоятельный этап в культуре. *И. О. Шпенглер* в книге «Закат Европы» выделяет Б. как отдельный этап в культуре. Он подчеркивает, что живопись и музыка этого периода становятся полифоническими, искусство, выражая «душу культуры», проявляется в характерных для данной культуры символах. Основные колористические цвета этой культуры – зеленые и синие тона, характерные для *Фаустовской культуры*,

<sup>1</sup> Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 1–2, СПб., 1904–1906.

в отличие от аполлонической, где доминируют красные и желтые тона. Впоследствии немало было предложений рассматривать эволюцию стилей как «качание» мировоззрения, когда происходит процесс смены противоположных направлений: романтических (аллегоризм, Б., *романтизм* и неоромантизм), классицистических (Ренессанс, Просвещение, позитивизм, экспрессионизм). Такая концепция характерна для Ю. Кшижановского и Д. Чижевского, выявивших эффект маятника при смене эстетических стилей при анализе Б. Такую концепцию поддержал Д. С. Лихачев, выделив великие и вторичные стили. К великим Д. С. Лихачев относит романский стиль, Ренессанс, *классицизм, реализм*. А они уже трансформируются в *готику*, Б., романтизм<sup>1</sup>. При этом Д. С. Лихачев показал, что первичные стили тяготеют друг к другу, для них характерно уменьшение условности, ясность и простота выразительных средств. Для вторичных же стилей доминирующими чертами является увеличение условности, декоративности. В России, где художественный метод искусства Возрождения проявился слабо, Б. тем не менее получило яркое развитие.

В книге И. А. Чернова «Из лекций по теоретическому литературоведению»<sup>2</sup> все эти концепции подробно рассмотрены. Но, как пишет И. А. Чернов, выделяются три самобытные концепции, повлиявшие на концепцию О. Шпенглера и всех, кто затем ее развивал. Такими важными вехами в истории изучения Б. были концепции Г. Вёльфлина, А. Хаузера и П. Сорокина. Существует три подхода к изучению той или иной проблемы – *синтактика, семантика и прагматика*. Концепция Г. Вёльфлина представляет собой определение стиля Б. и репрезентирует синтактику. Концепция П. Сорокина<sup>3</sup> рассматривает эволюцию мировоззрения в социальной динамике и воплощает семантический подход, а концепция А. Хаузера<sup>4</sup> выявляет связь истории искусства с социальной историей Европы, тем самым осуществляя прагматику. Г. Вёльфлин считал, что термин Б. французского происхождения (в итальянских текстах встречается понятие Б., трактуемое как «нечестный прием в «торговле» или «силлогизм, который не может быть признан верным»). Отцом Б. он называет Микеланджело. В архитектуре Б., по Вёльфлину, может описываться тремя терминами:

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1968, № 8; Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8; Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур. – М., 1873.

<sup>2</sup> Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.

<sup>3</sup> Sorokin P. Social and Cultural Dynamics. N.Y., 1937–1941. Vol. 1–4.

<sup>4</sup> Hauser F. The Philosophy of Art History. London, 1959.

живописность, монументальность, массивность. Свою концепцию он строит на аналогии стилей с человеческим телом, ибо «тело несет непосредственное отражение душевной жизни данной эпохи»<sup>1</sup>. Живописность проявляется в том, что в отличие от Ренессанса, мыслившего линейно, для Б. характерно мышление массами, создание впечатления непрерывной изменчивости. Это приводит к непрерывности, симметрии, живописному беспорядку, неопределенности очертаний. Монументальность проявляется в увеличении пропорций, масштабности воспроизведенной действительности, упрощению композиции, несмотря на ее динамизм. Наконец, массивность приводит к потере формы, увеличению числа частей, достигая «полиструктурности», удваивании начальных и заключительных мотивов. По мнению Г. Вёльфлина, примером позднего Б. является творчество Рихарда Вагнера, «творческая манера которого совершенно совпадает с формами барокко»<sup>2</sup>.

Во второй работе, написанной через 30 лет, он рассматривает эволюцию стилей и выделяет пять пар понятий при анализе соотношения стиля Возрождения и Б. При этом Возрождение нередко отождествляется с классицизмом или заменяется им. Если для Возрождения и классицизма характерна линейность, проявляющаяся в графичности и пластичности, то для Б. характерна живописность, проявляющаяся в осязательности и зрительности образа. Вторая пара понятий – плоскостность, присущая классическому искусству, в отличие от Б., которому присуща глубина. Третья пара понятий – замкнутая форма и открытая форма (как легко догадаться, первая присуща классицизму, вторая – Б.), множественность (отражает специфику искусства Возрождения) и единство (Б.), ясность и неясность завершают выделенные характеристики. Если для стиля Возрождения Г. Вёльфлин выделяет эстетику подражания, то для стиля Б. подчеркивает эстетику декоративности. Классические и барочные типы искусства Вёльфлин рассматривает как типологические характеристики стилей.

Совершенно иной предстает парадигма Питирима Сорокина. Он выделяет три типа ментальности культуры: идеационный, сенситивный и смешанный (идеалистический). Первый тип проявляется в аскетичности, подавлении физических потребностей духовным, и отсюда – трансформирование всего чувственного в духовное. Сенситивный тип он подразделяет на два подтипа: активно – чувственный, пассивно – чувственный и цинически – чувственный. Активно – чувственный

<sup>1</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб., 1913, XII, [2], с. 79.

<sup>2</sup> Там же, с. 86.

характеризуется приспособлением и переделкой внешней среды, пассивно – чувственный направлен на использование среды как средства чувственного удовольствия, и цинически – чувственный связан с получением максимально чувственных удовольствий. Этот тип культуры может переходить в циническую и активно – эпикурейскую культуру. Б. представляет собой сенситивный тип культуры. В искусстве повышается интерес к технологическим видам искусства. «Стиль чувственного искусства натуралистичен, даже подчас несколько иллюзионистичен, свободен от всякого сверхчувственного символизма»<sup>1</sup>. Доминирующий тип личности – экстраверт. Эстетические ценности связаны с увеличением радостей жизни. В иерархии жизненных ценностей высокое место занимает комфорт, благосостояние, престиж. В искусстве характерны «живописность и пикарескность». Герой – плут, душевнобольной, преступник. Доминирующими являются яркие эмоциональные состояния. Духовный климат этого искусства – скептицизм и рационалистический интеллектуализм. В изобразительном искусстве преобладает чувственность с обильным изображением плоти и эротики. Другая сторона этого типа культуры – появление сатиры, комической оперы. Искусство это «реалистично, натуралистично, визуально»<sup>2</sup>. По Питириму Сорокину, Б. представляет собой самостоятельный чувственный тип культуры, появление которого было связано с изменением в интеллектуальной картине мира. Для нее характерны иллюзионизм, трансформация наглядности в зрелищность, великолепие стиля и помпа, перегруженность элементами, роскошь, сексуальность, пафосность, конвульсивная экзальтация экстаза. По Питириму Сорокину, эти черты характерны не только для Б., но и для современного ему искусства середины XX в., и характеризуют кризисность состояния культуры.

Б. для А. Хаузера не является единым стилем, оно «проявилось в стольких разных формах в отдельных странах и сферах культуры, что, на первый взгляд, сама возможность свести все эти формы к единому общему знаменателю кажется весьма сомнительной»<sup>3</sup>. Он выделяет Б. протестантское, получившее распространение во Фландрии и Голландии, и католическое, имеющее две тенденции: сенсуалистическое, более традиционное, и классицистическое, получившее распространение во Франции после 1660 г. Смена стиля, по Хаузеру, обусловлена всегда извне, поэтому необходима связь с социологической теорией. Противоборствующими

<sup>1</sup> Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992, с. 437.

<sup>2</sup> Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество... Цит. изд., с. 443.

<sup>3</sup> Hauser A. The Social History of Art. London, 1938, p 172.

силами в истории искусства являются оригинальность и условность. Б. трансформировало «абстрактный формализм Ренессанса и усложненный символизм маньеризма» в простой, условный, часто безвкусный вид аллегории, где крест, корона, лилии и выпученные глаза стали разменной монетой искусства<sup>1</sup>. Основные элементы искусства Б.: 1) зарождение массового искусства, 2) выдвижение города как культурообразующего центра, 3) повышение роли буржуазных отношений. Определяющий признак Б., по А. Хаузеру, – чувство неисчерпаемости, недостижимости, бесконечности изображения. Развитие искусства в это время определяет новая наука, и естествознание, и философия, базировавшаяся на открытии Коперника (теперь уже Земля не считается центром Вселенной, и человек уже не мог считать себя целью познания). Кроме того, А. Хаузер считает важным для развития искусства не творчество гениев (произведения которых являются исключением, а не нормой для данной эпохи), а творчество средних художников. Именно изучение их произведений, т. е. анализ творчества того или иного поколения позволяет увидеть определенные закономерности в стилистике и эстетике эпохи.

И. А. Чернов справедливо указывает, что концепция Г. Вёльфлина оказалась созвучной концепции Ф. Де Соссюра и традициям Пражской школы, а А. Хаузера – работам М. М. Бахтина 30-х гг., разработавшего «поколенческую» теорию. Анализируя особенности Б., И. А. Чернов исследует его с позиций семиотики. Искусство наиболее полно проявляет тип культуры, выражая тип ментальности, способы мышления. Как правило, в процессе исторического развития на некотором этапе происходит истощение сюжетов, проблем, происходит как бы «самоисчерпание» культуры, но именно в это время материалом искусства становится само искусство. Культура обращается к самопознанию. Наиболее показательным в этом плане искусство Б., которое, безусловно, обладает специфическими свойствами, выражающими особый тип культуры. Если для *средневековья* характерна насыщенность знака в культуре, то в период Б. – его размытость. И. А. Чернов пишет: «Основная функция барокко, с точки зрения семиотического механизма культуры, состоит в указании «напоминаний» знакового характера искусства и культуры. Как особый тип культуры, барокко имеет типологические параллели и в искусстве позднейшего времени, которые реализуют автономичность как имманентное свойство знаковой системы, оперируя знаками в автономной функции, так сказать «открытой знаковостью»<sup>2</sup>. Б. носит интернациональный характер.

<sup>1</sup> Hauser F. The Philosophy of Art History... , p. 329.

<sup>2</sup> Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению.... Цит. изд., с. 139.

Как стиль Б. сосуществует с классицизмом, реализмом, отражая тем самым кардинальные сдвиги художественного сознания, проявляющиеся в усложнении системы художественных текстов эпохи и в экспансии сферы искусства во внеэстетическую реальность. Повышается роль житнетворчества в поведении, «расширением круга как адресантов, так и адресатов» искусства<sup>1</sup>.

В конце XVII – первой половине XVIII в. Россия выходит на мировую арену и укрепляет свой международный престиж. Широкий взгляд на явления и предметы окружающего мира, а также значительные преобразования наложили не просто отпечаток, но и внесли серьезные изменения в художественную культуру нашей страны. Этот период принято называть эпохой Б. Причем русское Б. имеет свои, неповторимые черты. В нем нет трагического разлада между личностью и действительностью, характерного для западного Б. Нет в нем и мистического характера европейского искусства. В русском Б. прослеживается более тесная связь с народной традицией. В целом в России этот стиль более жизнерадостен и декоративен, чем на Западе.

Б. характерно для всех стран Европы. В отличие от западного русское Б. в культурно – историческом плане взяло на себя функции западного Ренессанса, ибо традиционные жанры и формы литературы и искусства в это время обогащаются за счет усиливающегося влияния народного творчества, появляется культура посада, отличная и от официального придворного и от крестьянского фольклорного искусства. Это период выделения пластов художественной культуры и их интенсивного влияния друг на друга.

В отличие от предыдущего периода, когда была единая картина мира, культура эта становится дробной, появляется множество субкультур. Особенности русского Б. хорошо выразил Д. В. Сарабьянов: «В русском искусстве совершился перелом, равный которому произошел на Западе во времена Ренессанса, но совершился он в иных условиях – на том этапе европейского развития, который уже довольно далеко ушел от эпохи Возрождения. Если пользоваться стилевыми категориями, то совершался он в форме Б. Если говорить о более широком принципе периодизации, то происходил он в век Просвещения»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что стиль Б. существовал в России сравнительно недолго, он претерпел значительную эволюцию. Первый этап – конец XVII в. Здесь

---

<sup>1</sup> Там же, с. 146.

<sup>2</sup> Сарабьянов Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века /Материалы научн. конф. – М., 1974

мы наблюдаем лишь накопление элементов нового стиля, почему многие исследователи и считают этот период скрытой формой Б. Второй этап – первая треть XVIII в. – «петровское барокко» – время, когда все элементы стиля уже проявились во всем многообразии, хотя именно тогда ощущается влияние, в первую очередь, Голландии. Третий этап – 1730–1750-е гг. В 1741 г. на престол взошла Елизавета. Период ее 20 – летнего правления получил название «елизаветинского барокко». Период царствования Елизаветы Петровны (личности яркой и неоднозначной) наложил определенный отпечаток на всю культуру России, в том числе на художественную. Вот почему в истории искусства России выделяется «елизаветинское Б.». Поздний период приобретает законченные и совершенные формы стиля Б., когда начинают проявляться черты *рококо* и заметно увеличивается влияние Италии и Франции.

Характерные для Б. черты – динамизм, бурное движение, множество эффектированных жестов, орнаментализм, дробность, аффектация, экзальтированность.

В русском искусстве XVIII в. широко распространены мотивы «*шинуазри*» и «*тюркери*». Увлечение китайской лаковой живописью проявляется в украшении интерьеров, в декоративно – прикладном искусстве. Но пионером в ряду искусств, быстрее других принявшим новые формы, была архитектура. Ведущим художником в архитектуре стал придворный архитектор Франческо Бартоломео Растрелли, видевший назначение своих произведений «для единой славы всероссийской». Он довел специфические выразительные средства архитектуры Б. до такого блеска, изящества и величия, что одно из лучших его творений – Зимний дворец – шедевр архитектуры Б. в России.

Петербург представляет собой уникальный пример городского строительства, осуществленного по единому плану. Для архитектуры и скульптуры Б. характерна живая связь с окружающей местностью. Елизаветинскому времени присуща полная победа светского начала: строятся в основном *дворцы*, триумфальные *арки*, театральные здания. Когда же строились церкви, то в них уже не было и намека на аскетизм. Наиболее яркими представителями елизаветинского Б. кроме Ф. – Б. Растрелли были Д. В. Ухтомский, С. И. Чевакинский, М. Г. Земцов. Д. В. Ухтомский в 1742 г. начал строительство триумфальных ворот в честь коронации Елизаветы. М. Г. Земцов готовил к коронации Елизаветы в 1741–1743-х гг. дворцово – парковый ансамбль в Лефортово.

В XVIII в. расширяется сфера производства и использования предметов декоративно – прикладного искусства. Наиболее яркий



памятник – убранство Ф. Растрелли Царскосельского дворца – вершины елизаветинского Б., которое вызывало (и до сих пор вызывает) ощущение неземного рая.

Уже в самом начале появления Б., в XVII в., появляется светское искусство. Связано это с тем, что все больше и больше усиливается роль личности. Нет ничего удивительного, что в петровское время ведущим жанром становится портрет. В отличие от парсуны, для портрета характерна внутренняя динамика образа. Влияние светского искусства, знакомство с творчеством западных мастеров, знание анатомии и прямой перспективы начинает проникать и в иконопись, создавая новую трактовку религиозных сюжетов. Однако интерес к человеческой личности, активно действующей в современной ей жизни, ориентированность на зримый мир, выражение его наглядно, рационально, через утверждение в искусстве мотивов психологии, наиболее полно проявился в светских жанрах. Изобразительное искусство 1740–1750-х гг. отличается, прежде всего, тем, что барочные черты проявляются в это время более широко и определено. В этом получил отражение подъем патриотических настроений и национального самосознания России, вышедшей на мировую арену. Елизавета воспринималась как продолжательница дел Петровых. В отличие от французского Б., портреты эпохи Елизаветы более репрезентативны. Характерен, в отличие от петровского времени, уклон в сторону идеализации, пышности и вычурности, парадности. По портретам представителей разных слоев общества (а к этому времени появились изображения не только высших слоев, но и купечества, например, супругов Яковлевых, представителей богатого купечества кисти И. Я. Вишнякова) мы можем судить о развившемся интересе к активно действующей личности.

Раньше, чем в других видах станкового искусства, черты Б. проявились в *гравюре*. Для гравюры характерно большое количество аллегорий, эмблем, что помогало придать произведению монументальность.

Гравюра, в отличие от петровского времени, отражает в основном придворные празднества, триумфальные шествия. Прибавляется также изображение города, перспектив улиц, отдельных архитектурных сооружений.

Впечатляет своеобразный жанр, известный уже в XVII в. и широко распространенный до 40-х гг. XVIII в., – конклюдии. Они представляли собой сложное переплетение портретов, изображение святых, различных атрибутов и надписей, объединенных различными декоративными мотивами, и исполнялись как в живописи, так и особенно часто в графике.

При Елизавете нравы начинают смягчаться: старинные московские забавы подверглись запрету – было запрещено «иметь медведей», стрелять

из ружей, отменена была смертная казнь. Вместо лицемерия казней народ приобщался к театру. Немаловажно, что из 20 лет царствования Елизаветы 15 были мирными. При ней в 1755 г. был открыт Московский университет и в 1766 г. Академия Художеств.

Театрализация искусства этого периода – свидетельство внимания человека к самому себе, его рефлексии над собой. Быт, обыденная житейская психология стали содержанием художественных произведений. Происходит осознание ценности самого художественного произведения. Границы искусства расширяются. Теперь произведение искусства – не только духовная, но и материальная ценность. Средневековая иерархизированная система ценностей в культуре расшаталась, а искусство стало одним из средств забавы, развлечений. Появилось большое количество «курьезов». Отсюда интерес к «обманкам», широко распространенным в это время. «Обманки» – это натуралистическое изображение предметов и людей, часто встречающиеся как украшение интерьеров и парков. Многоликость и многообразность типов проявилась в обманках елизаветинского времени. Фейерверки, распространенные в эпоху Петра, стали роскошнее, сложнее. Яркая праздничность стала нормой жизни верхушки русского общества. Всеобщее увлечение театром сказалось даже в театрализации быта, отразилось на планировке усадеб, особенно загородных. Театр расцвел. Благодаря театральным пристрастиям Елизаветы русский зритель познакомился с Шекспиром, Мольером, пьесами русских драматургов, первейшим из которых был Александр Сумароков. 30 августа 1756 г. был утвержден «Русский для представления трагедий и комедий театр».

В музыке эпоха Б. делится не на три периода, как это было характерно для пластических искусств, а на два: ранний, когда закладываются основы нового стиля, и поздний, высокий, с развитыми концертными формами. Возникает русская композиторская школа, крепнет роль авторства, входит в жизнь новый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства и действия. Образная конкретность и повышенная экспрессивность характеризует музыку этого времени. Эмоциональную выразительность приобретают паузы. Нередки звукоподражания. Вырабатывается система признаков, воплощающих разные эмоции, соответствовавшая получившему распространению учению об аффектах. Елизавета обладала незаурядными музыкальными способностями и любила музыку, благодаря ей в России появились гитара, мандолина, арфа и многие другие инструменты. При ней появился уникальный роговой оркестр. Расцвело оперное искусство, балет. Оперы ставились во дворцах аристократов. Из Италии, Франции, Германии приглашались оперные труппы.

На 40–50-е гг. приходится расцвет оперы – серия. Типичным образцом придворного оперного спектакля того времени была постановка оперы И. Хассе «Милосердие Тита», приуроченная к коронации Елизаветы в Москве в 1742 г. 27 февраля 1755 г. при дворе состоялась первая постановка оперы Арайи «Цефал и Прокрис» на текст А. П. Сумарокова. Эту дату можно считать датой рождения русского оперного театра. Музыка постепенно все больше участвует в повседневном быту, охватывая все более широкие круги общества. Обычным явлением становятся камерные концерты.

На основе старинной кантовой традиции и четких моторных ритмов западного танца формировался особый жанр русской вокальной лирики, получивший в середине XVIII в. название «русской песни». Не случайно Державин называет эпоху 40–50-х гг. «веком песни». Известным автором песен – романсов стал сановник Григорий Николаевич Теплов, в 1759 г. издавший сборник вокальных произведений «Между делом безделье, или Собрание русских песен с приложенными нотами на три голоса». Песенный жанр был доступен широкому кругу людей. Приобщение к ценностям западно – европейского искусства воспитало в России в этот период своих талантливых музыкантов, успешно усвоивших эстетические требования времени. Широкое распространение получают светские концерты.

«Концерты» представляют собой образцы органичного стилового сплава. Именно это их свойство отражает специфику русского варианта Б., расцвет которых совпал с периодом бытования трехголосных партесных сборников, содержащих «концерты».

Музыка, являясь неотъемлемой частью театра (основного компонента культуры Б.), активно осваивает жанры танца и песни. Постепенно уравниваются в общественном значении культовое и светское искусство, и постепенно светское искусство вытесняет культовую музыку, которая остается лишь видом церковной службы. В музыке отразилась идеологическая ориентация русского общества в образной эволюции кантов от религиозной тематики, доминировавшей в ранних песнопениях, к окончательному утверждению светской образности к середине XVIII в. В петровскую эпоху – появление стихотворных переложений библейских псалмов, свободная трактовка канонического библейского материала, зарождение в «книжных песнях» лирической образности. В елизаветинский период – окончательное освобождение кантовой поэзии от элементов мистического и божественного и утверждение любовно – лирической, светской панегирической и сатирической тематики. В музыкальном языке осваивается широкий круг светских интонаций. «Мирской» мелодический материал в кантах формирует богатый интонационный словарь, включающий как

русские, так и инациональные мелодические обороты: русско – украинской народно – песенной музыки; обороты плясового характера, восходящие к народной шуточной и плясовой песне, народной инструментальной музыке; обороты торжественно – гимнического, «виватного» склада; колокольности. В музыке елизаветинского Б. заметно также становление отдельных элементов классицистической эстетики. Ладогармонический язык кантов становится подготовительной почвой для классического гомофонного стиля, кристаллизацией гомофонного мышления, став основой для развития принципов русского классического искусства. Вместе с тем остается атрибутивная трактовка различных инструментов и голосов, которые соответствовали символике цветов и изображений.

К середине XVIII в. Б. широко распространилось в России во всех видах искусства. Теперь русское Б. становится одним из национальных вариантов общеевропейского искусства, переживает пору расцвета и проявляется в своих самых законченных и совершенных формах.

Несомненное влияние на художественную культуру оказало развитие естественных и точных наук. Получают развитие в это время кустарные и мануфактурные промыслы. Символизм мироощущения людей выражался в различных аллегорических фигурах. Для поэтики Б., как считает С. С. Аверинцев, «характерна тяга к «эмблемам», «символам», к басенности и игре ума и фокусничанью, к иероглифике монограмм и т. д.»<sup>1</sup>. Атрибутивная трактовка широко распространена в искусстве Б. Сравнение, метафоричность, знаковость – приемы художественного языка Б. Все это позволяет многим исследователям сближать искусство Б. с искусством средневековья. Связывает их также, несмотря на то, что Б. все же отталкивалось от средневекового искусства, и особенно в России это проявляется наиболее отчетливо, дидактическая направленность, определенная «нормативность этикетности художника», по выражению Д. С. Лихачева, общность отношения к реальным вещам, приобретающим значение знаковых форм, обозначающих мир иной, высший. С другой стороны, в недрах Б., особенно елизаветинского, вызревают черты классицистического стиля. Не случайно первые великие русские композиторы, Максим Березовский и Дмитрий Бортнянский, начинали свою музыкальную карьеру в придворном хоре под руководством Марка Федоровича Полторацкого. Их становление как творцов приходится на елизаветинскую пору. По сути Б. – культура переходного типа. «Это была эпоха столкновения двух

---

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Об общем характере символики раннего Средневековья // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974.

великих антиномий: средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда новое время еще путанно, но все увереннее поднимало голову... мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий, их столкновений. И мы знаем хорошо, что наше время – также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас, может быть, даже яснее, поймем барокко, чем раньше»<sup>1</sup>.

Подъем гуманистической мысли России, несомненно, повлиял на появление и специфику Б. В свою очередь, изменение структуры художественного сознания повлияло на появление нового типа русской культуры: погружение в мир отдельного человека, культ дома, вещей в нем, вместо единого взгляда на мир – многомерный, многоаспектный, стереометрический, часто в занимательной форме, чувственно – осязательной – все эти особенности культуры этого времени вызывают сегодня активный интерес. Не случайно многие исследователи усматривают близость искусства Б. авангарду начала XX в. и современному концептуализму. Для художников всех этих периодов характерно стремление выразить свою «новизну», часто в сопровождении эпатажа устоявшимся нормам, доминирование рационального мышления, интеллектуализма, нередко в луддистском стремлении разбить действительность, освободившись от ее давления. И представителей Б., и первой волны авангарда, и современных авангардистов объединяет стремление к политической активности. Вместе с тем, для Б. характерен гуманизм, стремление к просветительству, для авангарда – взгляд со стороны, «отстраненность». Уничтожающая ирония и тогда, и теперь характерна для художественной культуры. Формируется новая творческая интеллигенция, порывающая с ранее выработанными традиционными художественными приемами, появляются новые жанры и особенности новых выразительных средств искусства, отчетливо разделяясь на элитарное и массовое, направленное на развлечение, гедонизм, обращенное, в первую очередь, к чувственному, обыгрывая и эксплуатируя эротическую сферу. При этом наблюдается взаимодействие элитарного и массового искусства, динамичность многослойной и полиструктурной художественной жизни. Резюмируя, можно сделать следующий вывод: искусство Б., особенно его елизаветинский период, – искусство переходное, подготавливающее новые стилевые направления, вызревавшие в его недрах. Будем надеяться, что и современное искусство несет в себе черты нового стиля, который получит свое завершение и законченные формы в следующем тысячелетии.

В интерьере среди скульптурных украшений появляется фигура арапонка, характерного для быта этого времени.

---

<sup>1</sup> Конрад Н. И. Избранные труды: история. – М., 1974.

В конце XVII – первой половине XVIII в. в интерьере характерно взаимодействие народного искусства и профессионального. Черты народного искусства – яркая красочность, богатство фантазии, умение органически соединить узор с формой предмета – включаются в систему Б. Примером этого может служить большой овальный *стол* из собрания ГЭ со спускающимися боковыми полами, восходящий по типу к английским образцам. Но его отделка – роспись по левкасу в подражание маркетри – чисто русский прием. *Стулья* и *кресла* в это время также делали по английским образцам.

В середине XVIII в. мебель, светильники, другие предметы украшения интерьеров дворцов и *особняков* создавались архитекторами. Это *консоли*, *зеркала*, стенники, *торшеры*. Были распространены в интерьерах деревянные фигуры декоративного назначения, такие, как «Лето», «Зима», «Весна», «Осень», «Арапчата с рогами изобилия». Такие фигуры ставились в *простенках* между *окнами*, фланкировали дверные проемы. Широко были представлены в интерьере Б. разного рода *шкатулки*, *ларцы*, пороховницы, *вазы*. Делались также кружки, небольшие *бюро*, веера, туалетные шкатулки и коробочки, чернильные приборы, терки для табака и *табакерки*, гребни. Вырезались они из моржового клыка и костей домашних животных (цевки).

Новыми для быта были блюда, подносы, суповые чаши, чайницы, сахарницы, перечницы, изготавливавшиеся теперь с типичной для стиля Б. орнаментикой.

С начала XVIII в. в России появляются самовары. Это следствие новой бытовой традиции – чаепития.

В убранстве интерьера Б. большую роль играли *шпалеры*. Они сосуществовали с картинами, скульптурами, *коврами*, *вышивками*, *панно*, тканями.

**БИДЕРМАЙЕР** (нем. Biedermeier – игра слов – «бравый господин Майер», от Bidermann – бравый и Meier) – художественный *стиль* оформления *интерьера* и *мебели*. Получил распространение в первую очередь в Германии и Австрии в 1815–1848-х гг. Как считает Дмитрий Сарабьянов, этот стиль не породил великих художников. Этот стиль находится в русле стилевых направлений XIX в. В отличие от *готики* или *Ренессанса*, эти направления не охватывают все виды искусства. Скажем, *реализм* и импрессионизм не нашли выхода в архитектуре, романтизм реализовал себя по преимуществу в сфере идей и чувствований. Б. длился, как и другие стили, одну треть века, объединил разные виды искусства, хотя и не затронул скульптуру. Его географические

пределы были ограниченными – Германия, Австрия, частично скандинавские страны и Россия<sup>1</sup>. «По традиции, восходящей к середине XIX века, термин бидермайер обозначает большую историческую эпоху в истории европейской культуры – с 1815 по 1848 годы. Беспрецедентное в историографии мировой культуры XIX века стремление установить строгие, точные, вплоть до года, хронологические границы, определяемые крупными политическими событиями Центральной Европы (Венский конгресс 1815 года и революция 1848 года), сложного и многозначного периода в художественном развитии страны, само по себе очень симптоматично. Предлагаемая периодизация демонстративно резала «по-живому» ранее установленные эпохи культуры XIX столетия, дифференцированные по таким общепризнанным направлениям как классицизм, романтизм, реализм, выставляя вперед иные закономерности художественной эволюции, иную систему духовных ценностей»<sup>2</sup>. Название носит ироничный характер. «Само название «бидермейер» появилось и утвердилось в более позднее время – уже на исходе появилось и утвердилось – уже на исходе стиля в 50-е гг. XIX в. Оно было составлено из двух фамилий персонажей стихотворений Ф. Шефеля – «Biedermanns Abendgemutlichkeit» и «Bummelmaiers Klage» – и использовано как псевдоним Л. Айсбордом, опубликовавшим в 1850 г. в журнале “Fliegende Blätter” свои стихи под названием “Biedermaiers Liederlust”<sup>3</sup>. В. Г. Власов приводит цитату из книги немецкого поэта Л. Айхродта «Das Buch Biedergmeier», вышедшей в 1911 г., где его герой был образцом «скромного бидермайера, который, довольствуясь своей комнатушкой, крошечным садиком и жизнью в забытом богом местечке, умудрялся отыскать и в участи непрестижной профессии сельского учителя невинные радости земного счастья»<sup>4</sup>. Этот стиль заранее вызывает пренебрежительный смысл, от него не ждут ни взлетов, ни обжигающих впечатлений. Но, несмотря на иронию, это был последний стиль, в котором была целостность, стилевое единство. Он возник как возможность примирения *классицизма* и *романтизма*, даже некоторое время развивался рядом с поздними их проявлениями. Далее мы видим в истории интерьера все нарастающую *эklekтику*, заимствования и полистилистичность. Можно даже утверждать, что именно Б. стал источником *эkleктизма*. Тридцатые годы XIX в. озаменовались

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотека. – 1998. – № 4. – С. 5.

<sup>2</sup> Стернин Г. Жилище и жилье в русской живописи второй трети XIX века. Опять о бидермейере // Пинакотека. – 1999/3–4 № 10–11. – С. 26.

<sup>3</sup> Сарабьянов Д. Бидермейер..., цит. изд., с. 5.

<sup>4</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве, Т. I. Цит. изд. – С. 106.

модой на *средневековье* и готическое искусство, продиктованной романтическими увлечениями. И все готическое входит в интерьеры Б. Так, в готическом стиле был выстроен *дворец* для императрицы Александры Федоровны в Петергофе. В Петергофе был выстроен Коттедж для Николая I, в Царском Селе – ферма. Граф Потоцкий сделал в готическом стиле *столовую*. И в *домах* аристократии и знати интерьеры создавались в «готическом вкусе». Такова, например, была *усадьба* Голицыных – Строгановых в «Марьине, где это направление Б. репрезентировал «готический кабинет». Здесь была мебель, исполненная Э. Гамбсом. Предметы этого кабинета экспонируются в Государственном Эрмитаже. Это *кресла, стулья, письменный стол*, корзина для бумаг. Украшали кабинет также подвесные полочки, *этажерка*, каминный экран, *ширма, кушетка*. Характер *декора* этих предметов восходит к средневековым традициям – трехлопастным арочкам, обилием элементов *орнамента* в виде розы, крестоцветы. В статье о современном ему искусстве Н. В. Гоголь писал: «Могущественным словом Вальтера Скотта вкус к готическому распространился быстро везде и проникал во все. Еще не сделавшись великим, он уже сделался мелким: сельские домики, шкафы, ширмы, стулья – все обратилось в готическое». Такие средневековые мотивы применялись во всех областях прикладного искусства: скульптуре, *часах, зеркалах, каминах*, светильниках, *сервизах*. Но все эти характерные особенности Б. были органично связаны с окружающей средой, создавали поэтическое настроение. Вот почему Д. Сарабьянов позволяет такую высокую оценку этого стиля: «Все же в нем (стиле Б. – С. М.) живет отзвук идей и чувств, присущих гениям того времени – широкой мелодичности Шуберта и благополучной симметричности гегелевской Вселенной»<sup>1</sup>. Действительно, Б. поэтизировал тихую повседневность, неспешную жизнь, сознательно отстраняясь от высоких гражданственных идей и перенеся доминанту жизненных идеалов в мир семейного и дружественного круга. Эта камерность, внимание к частной стороне бытия, в конечном счете, возвышает быт, создает идиллию частного интерьера, возвышая его до совершенства, приближая к человеку и отстраняясь от эмоционального напряжения, но приобретая будничную сдержанность. Если долгое время стиль Б. был синонимом филистерства, добропорядочного бюргерства, всегда довольного собой, проявлением вкуса обеспеченного мещанства, то, начиная с 70-х гг. XX в. вплоть до нашего времени, пришло осознание, что у этого стиля много общего с *ампиром*. Подлинные аристократы того времени желали простых чувств, проливая слезы над страданиями юного

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. Бидермейер..., цтв. изд., с. 11.



Вертера и Элоизы. Эта атмосфера стала питательным бульоном для возникновения интимных интерьеров, выросших из ампириного великолепия. В конце XX в. стало понятным, что Б. — это воплощение хорошего вкуса, к тому же, вещи этого стиля довольно органично вписываются в среду *хай — тека*, в отличие от предметов классицизма, *рококо*, ампира, в котором они выглядят чужеродными. Б. стал воплощением определенного образа жизни, отнюдь не самого худшего. Оказалось, что в Б. так же много романтической тоски, как в романтизме бидермайеровской усредненности. Предметы этого времени стали переоцениваться и на аукционах.

В искусствознании термин Б. был впервые применен в 1894 г. в статье Г. Бёттихера «Будущее орнамента на примере развития обойного дела» и в книге П. Шмидта «Живопись Бидермайера» (1922). Стиль этот возник в относительно благополучные времена, когда крестьян в Германии освободили от крепостной зависимости, ремесла стали процветать, средние слои общества разбогатели и стали стремиться пользоваться теми же благами, что и аристократия. «Наступило время империи частного человека»<sup>1</sup>. Именно в это время родился обычай иметь чистую комнату для приема гостей и демонстрации хорошего вкуса хозяев. Модная мебель — из светлых тонов дерева — груши, *клена*, вишни, *ореха*, обивка — ситец с мелким цветочным узором и *пенс*. В России Б. — пушкинское время. В моде уют, который дают небольшие письменные столы, мягкие кресла, угловые шкафчики, подставки для цветов, витрины для домашних коллекций. Если интерьер в эпоху классицизма архитектурен, стремится к суровой идеализации, то в эпоху Б. погоня за удобствами, уютом, требовала большей свободы в расстановке мебели, способствуя восприятию ее со всех сторон, а не только с фасада, как это было характерно для классицизма. Не случайно Г. Гацура называет Б. постампиром, ибо, если для классицизма и ампира «античность была эталоном для подражания, теперь сами (классицизм и ампир — С. М.) становятся одними из исторических стилей прошлого, в которых черпают вдохновение мастера бидермейера...»<sup>2</sup> Дело не только в этом. Приспособленный для уюта интерьер следовал строгости и цельности интерьеров классицизма. «Ключевые слова эпохи бидермайера: дом, домашняя жизнь», — пишет один из авторов статьи каталога выставки Б. в Вене<sup>3</sup>. Художники второй

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. Бидермейер, ... цит. изд., с. 6.

<sup>2</sup> Гацура Г. Мебельные стили. — М.: МГО СП России, 1997. — С. 22.

<sup>3</sup> Mittenderfer Konstanze. Stichworte zur Biedermeierzeit "Haus" und "hauslichkeit" // *Bürgesinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien. 1815–1848. Wien, 1988.* — S. 563.

трети XIX в. воспринимали интерьерное пространство, которое часто становилось предметом их изображения, «как житнетворящее и жизне-охраняющее начало человеческого бытия...»<sup>1</sup>. Они писали *библиотеки*, приемные, кабинеты, мастерские, перспективные виды дворцов. Интерьер становится «знаком материальной и духовной устойчивости поэтических форм человеческого бытия»<sup>2</sup>. Действительно, Б. – это стиль, направленный на поэтичность мировосприятия, стремление наслаждаться уютом, любовь к предмету, особенно к мебели. Предметы мебели этого стиля небольшие, каждый из них демонстрирует функциональное назначение. «Они рассчитаны на тактичный контакт с человеком и словно подставляют свои полированные или стеклянные поверхности для того, чтобы их потрогать и погладить. В конструкции и декорации кресел, столиков, секретеров, шкафов, буфетов сохраняются ампирные элементы, но они приобретают миниатюрный характер»<sup>3</sup>. Повседневная жизнь становится поэтическим воспеванием этого стиля. Поэтому художники, изображая пейзаж, обязательно дают его на фоне интерьера. «Даже в пейзаже бидермайер остается «комнатным стилем»<sup>4</sup>. Когда же пишут портрет, то обязательно в интерьере. И получается это столь цельно, для современного человека столь притягательно и недостижимо, что Дмитрий Сарабьянов утверждает: «...рискну сказать – бидермайер приближается к уровню голландцев XVII века»<sup>5</sup>.

Б. пришел на смену классицизму, который был в целом парадным, торжественным, но неуютным. Непарадные, «каждодневные» интерьеры совсем не были в центре внимания архитекторов. Между тем демократизация жизни способствовала возникновению эстетики сентиментализма, когда стали важны связи человека с природой, интересы нечиновных людей, внутренняя свобода. И центр тяжести архитектуры сместился с дворцов на рядовые дома, уютный, «непоказной» масштаб интерьеров. К. Н. Батюшков в «Прогулке по Москве» описывает такой домик. «Вот маленький деревянный дом с палисадниками, с чистым двором, обсаженным сиренями, акациями и цветами... Комнаты чисты, стены расписаны искусной кистью, а под ногами богатые ковры и пол лакированный. Зеркала, светильники, кресла, диваны – все прелестно и кажется отделано

---

<sup>1</sup> Стернин Г. Жилище и жилье в русской живописи второй трети XIX века. Опять о бидермайере. – С. 23.

<sup>2</sup> Там же. – С. 24.

<sup>3</sup> Сарабьянов Д. Бидермейер... Цит. изд. – С. 6.

<sup>4</sup> Там же. – С. 8.

<sup>5</sup> Там же. – С. 10.

самим богом вкуса»<sup>1</sup>. Как правило, это были одноэтажные дома в Москве или провинции в семь окон, с мезонином и антресолями. Вдоль уличного фасада на углу располагался зал, гостиная посредине фасада и парадная спальня. За спальней помещался маленький кабинетик («уборная») или боскетная, которые были и в анфиладах комнат XVIII в. Посредине дома шел небольшой коридорчик, который обычно освещался через стеклянную дверь. Отсюда, примыкая к глухой стене большой гостиной, шла лестница наверх. В маленьких домиках – флигелях по фасаду умещалось две комнаты. Та, что была побольше, отводилась под зал и гостиную. Такие домики были в Петербурге в Коломне. Были они деревянными и не сохранились. В Петербурге, городе столичном, в центре все было иначе. В больших домах было семь окон. Если окна зала не выходили на улицу, увеличивалось число гостиных. По другую сторону коридора был кабинет хозяина окнами во двор. Иногда кабинет служил и спальней. Тогда кровать отделялась ширмой. Обязательным в кабинете был камин, над которым, как правило, размещалось зеркало. Рядом с камином мог находиться бочонок красного дерева для дров. Печи топились из коридора или непарадных комнат. Но камин в кабинете растапливал хозяин, ибо это было одним из удовольствий. Библиотеки встречались редко. В основном они находились в кабинете. О доме 20-х гг. XIX в. Загоскин писал: «Дом расположен очень покойно: парадные сени, не всегда чистые – это правда, но просторные и светлые, лакейская, всегда запаханная, но теплая и поместительная. Потом ежедневная столовая, одинакового цвета с наружностью дома; из нее налево довольно большая зала, с колоннами под мрамор и даже с хорами для музыкантов, которые, впрочем, должны играть непременно сидя... Прямо из столовой парадные покои, то есть две большие гостиные комнаты и такой же величины диванная. Первая гостиная светло – бирюзовая, вторая голубая; во всех простенках, как следует, зеркала, подстольники с бронзовыми часами и фарфоровыми вазами, шелковые занавески над окнами, бумажные люстры под бронзу, кой-где по стенам фамильные портреты... Полы во всех парадных комнатах паркетные»<sup>2</sup>. Но в небогатых домах разделение на парадные и непарадные комнаты уже исчезло. Единственным парадным помещением был зал, который редко использовался в частном быту. Спальня оставалась традиционной.

<sup>1</sup> Цит. по: Николаев Е. Русский интерьер начала XIX в. // ДИСССР. – 1967. – № 9. – С. 12–17, с. 13.

<sup>2</sup> Загоскин М. Н. Москва и москвичи. Цит. по: Николаев Е. Русский интерьер начала XIX века. – С. 14.

Расстановка мебели, развеска картин очень тактичны. Как пишет Е. Николаев, «в облике комнат была какая-то умышленная сдержанность, отсутствовало то, что позже называли «купеческим шиком»<sup>1</sup>. Обставлять интерьер можно было классической мебелью, модульной по своим параметрам. Ширина *простенков* и окон подходила размерам мебели. *Диваны, шкафы, секретеры* делались в зависимости от пространства архитектурного интерьера. Характер расстановки мебели был традиционным. Антресоли окнами выходили во двор. В мезонине было от трех до пяти комнат. Вид из окна придавал комнатам дополнительный уют. Здесь часто устраивали *балкон*. Обстановка здесь была более свободной: на кровати могло быть лоскутное одеяло, здесь могли быть *сундуки, картины* без рамы. Но развеска и расстановка мебели оставалась такой же, как и в парадных комнатах. Здесь часто размещалась классная комната для детей. *Потолки*, как правило, расписывались. Печи были изразцовые, иногда они доходили до потолка. Похожими были комнаты в гостиницах, хотя, они и были безликими, что является целью гостиничного интерьера, и *станционного смотрителя жилище*. Что касается *жилищ* более бедных слоев, то уже ни о каком продуманном интерьере говорить не приходится. Здесь царил нищета.

Примером дома, обставленного в стиле Б., был дом А. С. Хомякова в Москве, где по замыслу М. С. Бобринской и Б. В. Шапошникова был размещен «Бытовой музей 40-х годов», практически ставший музеем интерьера Б.

Музей был интересен тем, что в ту пору жили люди, помнившие назначение и расстановку мебели, которая, по счастью, частично сохранилась в этом доме. К сожалению, его очень скоро закрыли – в 1929 г. Часть предметов была передана в ГИМ, часть – в Пушкинский дом Академии наук СССР.

Представление об интерьерах давала выставка, устроенная музеем в 1925 г. с иконографией интерьеров, где было собрано 84 изображения.

Выбор этого дома для музея был неслучаен. Дом был построен после пожара 1812 г. Состоял из большого дома с мезонином, антресолями, пристройкой, выходившей во двор, с двумя каменными *флигелями* и службами. К нему примыкал такой большой сад, что в нем куковала кукушка.

Обычно в московских домах вход был со двора. С распространением извозчиков – примерно с 1831 г. к домам стали пристраивать с улицы парадное крыльцо. Вот такое крыльцо и было в доме Хомякова.

*Передняя* дома была полутемной. Здесь стоял диван, покрытый холщовой тканью. Обязательная принадлежность передней – вешалка, где

<sup>1</sup> Николаев Е. Русский интерьер начала XIX века.... Цит. изд. – С. 15.

размещалась не только верхняя одежда, но и зонты. Здесь же стояли напольные часы. В передней висело зеркало с масляными лампами по сторонам. Не забыта была подставка для тростей. Из этой комнаты одна дверь вела в лакейскую, но из нее можно было попасть в любое помещение дома. Три комнаты вдоль улицы представляли собой парадную анфиладу: две гостиные, зал.

Большая гостиная сохранилась с «антихудожественной» обстановкой 70-х гг. XIX в., как пишет Е. Николаев<sup>1</sup>. Поэтому она была сконструирована создателями музея. Это было большое помещение, в центре стены между двумя дуговыми печами была дверь, ведущая в зал. Обставили эту гостиную предметами ампира, что вполне могло быть в доме эпохи Б. в парадных комнатах, которыми пользовались меньше, чем «вседневными». Вместе с залом, полукруглый выступ которого выходил во двор, большая гостиная замыкала вторую анфиладу часами.

В зале сохранилась старая расстекловка – с восьмистекольными переплетами. Е. Николаев очень точно подмечает, что «такие мелочи, как переплеты окон, влияют на облик интерьера, создавая его ритм и масштаб»<sup>2</sup>. В этом зале, по обычаю начала XIX в., мебель была чинно расставлена вдоль стен. Но так как дом все же был эпохи Б., то здесь появились и те приметы, которые ему сопутствовали. Дело в том, что зал, как правило, служил и столовой. Поэтому здесь поставили *горки* с посудой, в небольшой комнате рядом (как бы *буфетной*) – огромный *буфет* 30-х гг. XIX в. На буфете стояли старинные самовары.

Анфилада вдоль улицы заканчивалась парадной спальней. Это был анахронизм XVIII в., но удерживался он довольно долго. Обычно спальня была разделена на две: та, что у окна, была как бы интимной гостиной, в глубине делался *альков*. Представленная в музее парадная спальня не разделялась на две части, хотя здесь и была ширма, столь распространенная для разделения пространства вместо *колонн*, что придавало ей торжественный вид. Эти комнаты все же не совсем давали представление об интерьере Б. Наиболее полно он был репрезентирован в комнатах в антресолях и над антресолями, в которых и протекала ежедневная жизнь людей того времени.

Благодаря музею можно было представить себе комнату экономки. Экспозиция была трогательно убогой. В маленькой комнате стоял *стол*, покрытый лоскутной скатертью. Шкафчик с наклепленными внутри *гравюрами* был заполнен разрозненной посудой, *штофами* и кувшинами.

<sup>1</sup> Николаев Е. Музей 40-х годов // ДИСССР. – 1966. – № 1. – С. 37–41, с. 38.

<sup>2</sup> Там же. – С. 38.

Здесь же в уголке стоял сундук, над которым висели картинки в простеньких рамках и даже без них.

В пристройке были представлены «бабушкины комнаты» – небольшая гостиная и кабинет – спальня. Был здесь представлен и кабинет Хомякова в первом *этаже* – «под антресолями», к которому примыкала «говорильня» – *диванная*. Они сохранились почти в неизменном виде, такими, какими их видели в 40-х гг. XIX в. В кабинете висел барометр, между окнами – письменный стол с удобным креслом перед ним. Здесь же размещались книги. В диванной по стенам стояли диваны с трех сторон, в середине столик с настольной лампой. По стенам над диванами были картины.

Симметрично этим комнатам по другую сторону зала находилась гостиная хозяйки, «маленькая зала», женская рабочая комната с пьльцами у окна. Антресоли включали комнаты студента, комнату гувернера и комнату для приезжих. В комнате студента был *комодик* с туалетными принадлежностями и горизонтальным зеркалом, кушетка, шкафчик с ночником и книгами.

В мезонине была показана классная комната. Здесь были шкафы, столы, этажерка, заставленные письменными принадлежностями и учебными пособиями.

В Пятигорске, у подножия Машука, во дворе бывшей *усадьбы* майора в отставке В. И. Чилиева находится домик, который он сдавал М. Ю. Лермонтову и в котором поэт жил с 14/26 мая по 15/27 июля 1841 г. – последние месяцы своей короткой жизни. В этом домике были приемная, зал, буфетная и две спальни – Лермонтова и Алексея Аркадьевича Столыпина (Монго), его двоюродного дяди, хотя он был на два года моложе Михаила Юрьевича. Это один из типичных домиков бедных людей того времени на юге России. «Общий вид квартиры далеко не представительен. Низкие, приземистые комнаты, стены которых оклеены не обоями, но просто бумагой, окрашенной домашними средствами: в приемной – мелом, в спальне – голубоватой, в кабинете – светло – серой и в зале – искрасна – розовой клеевой краской» – писал современник Лермонтова П. К. Мартынов. Приемная, зал, буфетная были общими у Лермонтова и Столыпина. Спальни были отдельными.

**БРУТАЛИЗМ** (от англ. brutal – грубый) – *стиль* в архитектуре, получивший распространение во второй половине XX в. Архитекторы этого направления культивировали нарочито грубые архитектурные формы, обнажение трубопроводов инженерного оборудования, необработанные кирпичные и бетонные поверхности частей здания.

**В**

**ВИКТОРИАНСКИЙ СТИЛЬ** (англ. Victorian Style) – условное название искусства *эklekтики* Англии второй половины XIX в. В этот период власть в стране получили представители нового, «среднего» класса, стремившегося к быстрой прибыли и как проявление богатства – роскоши в быту. Типичное проявление этого *стиля* – *эklekтика* и *мещанство* (из дешевых материалов создавался суррогат роскоши). Способствовала этому и промышленность, наводнившая рынок *подделками* «под старину». В *интерьере* соседствовали *обои, ковры, драпировки, картины* в тяжелых рамах и разнообразная *мебель*, «бронзовые» светильники из крашеного гипса. «Они густо покрывали стены мишурным орнаментом и вырезками с какими-то странными разрастаниями и выпирающими складками драпировок; всевозможные безделушки, которые можно было разве что дарить горничным, этот неописуемый комфорт мог бы доставить большое удовольствие слепому...»<sup>1</sup>.

**ВОЗРОЖДЕНИЕ** – перелом в интеллектуальной жизни Европы XIV–XVI вв., обусловивший изменение частной жизни. Центром этого переворота была Италия. Во внутренней отделке жилых помещений происходят кардинальные изменения по сравнению с эпохой *Средневековья*. Если в эпоху Средневековья внутреннее пространство здания динамично, то в эпоху В. оно четко ограничено, статично. Как правило, в эпоху позднего Средневековья и раннего В. (Проторенессанс, дуоченто, треченто) комнаты имели стены, выбеленные, которые постепенно стали обиваться деревянными *панелями*. Для высокого и позднего В. характерно изобилие *стенной росписи*, отделка искусственным мрамором и *лепниной*, покрывавших не только плоскость стен, но и *потолка* или *свода*. Формы *мебели* – кроме *столов, стульев, кроватей, ларцов* и *сундуков* прибавляются *кассоне*. Свое самое большое развитие В. получило в Италии, где его влияние продлилось дольше всего. В это время в мебели появляется *интарсия*. В подстолье стола обычно делали один или несколько ящиков. Наружные, а часто внутренняя поверхность боковых стенок корпуса стола украшали резьбой или росписью. Стулья были разного типа. Были складные, типа *курульных*. Они отличались простым деревянным каркасом, для большей комфортабельности их обивали *кожей* или *бархатом*. Кровати делали с *балдахином* и тоже украшали резьбой, росписью или интарсией.

<sup>1</sup> Цит. по: Власов В. Г. Стили в искусстве, Т. I. – С. 140.

Французское В. не очень отличается от итальянского, поэтому предметы схожи и отличаются лишь орнаментикой. Во Франции – орнаментика скульптурная. В Италии же применялась роспись или *инкрустация*.

В Англии, в *доме*, где родился В. Шекспир, стены были обтянуты узорчатый *штофом*.

**ВСЕМИРНЫЙ, ИЛИ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ.** Создателями его были архитекторы – новаторы Германии, Голландии, Франции. Наиболее известные представители – *Вальтер Гропиус*, Людвиг Мис Ван дер Роэ (1886–1969), Ле Корбюзье (1887–1965). Гропиус основал концепцию «тотальной» архитектуры, согласно которой архитекторы и дизайнеры должны создавать здания и *вещи* не обособленно, а как элементы целостной среды, в которой протекает жизнедеятельность людей. Центром новой архитектуры стал «*Баухауз*» в 20-х гг. XX в. Представители этого направления в искусстве считали необходимым объединить усилия инженеров и художников. Решения Гропиуса, многие найденные им архитектурные формы стали характерными для нового *стиля*.

Мис ван дер Роэ выдвинул принципиально новые решения в архитектуре: железобетонные опоры не требовали существования стен в качестве несущих конструкций, что давало возможность членить внутреннее пространство жилья по-новому. Кроме того, не было необходимости делать *окна*, стены могли быть из стекла в виде непрерывных поэтажных полос. Примером такого типа архитектуры может служить *особняк* Мис Ван дер Роэ для Тугендхата, построенный в 1930 г. в Брно. В этом особняке конфигурация помещений определяется удобством планировки. В нем Мис ван дер Роэ выделил в отдельную группу помещения, требующие изоляции – *спальни* и санузлы, а помещения дневного пребывания объединил в общий *зал без дверей*. Кроме того, большое внимание архитектором было обращено на эстетическую значимость материалов, ставших самостоятельной эстетической ценностью.

Другим создателем архитектуры В. с. стал Ле Корбюзье. В своей книге «Путь к архитектуре» он утверждал значение архитектуры как великого искусства, но при этом сравнивал ее с конструированием машин. «Дом – это машина для жилья» – его лозунг. Одним из знаменитых сооружений конца 20-х гг. XX в. стала его знаменитая *вилла* Савой, *интерьеры* которой украшали разноуровневые *террасы, пандусы, лестницы*, что давало неожиданные ракурсы.

Известный архитектор того времени *Фрэнк Ллойд Райт* критиковал нарождающуюся архитектуру за аскетизм, рационализм и однообразие.



В 1927 г. в Штутгарте состоялась выставка новой архитектуры, на которой были представлены жилые *дома* различных типов, построенные архитекторами из разных стран. Дома этого стиля очень удобны, но отличаются однообразием. Космополитичность этого стиля пытались преодолеть многие архитекторы, особенно в Скандинавских странах. В первую очередь, к ним можно отнести *А. Аалто* – финского архитектора. В. с. сменил *органический стиль* и *брутализм*. Одним из последних примеров увлечения стеклом в архитектуре стал дом, построенный для себя американским архитектором *Ф. Джонсоном*. В 60-х гг. отношение к стеклянным фасадам изменилось, так как такие помещения оказывались неудобными – они перегревались. Дом Джонсона оказался похож на аквариум.

## Г

**ГЕОРГИАНСКИЙ СТИЛЬ** (англ. Georgian style) – обобщающее название *стилей* английского искусства в период правления Ганноверской династии на протяжении XVIII в. Включает годы правления Георга I, Георга II, Георга III. В это время работали такие архитекторы, как *Т. Джонстон*, *У. Чемберс*, *Т. Чиппендейл*, повлиявшие на особенности *интерьера* своего времени. Усиливаются влияния *китайщины*, *шинуазри*, широкое распространение получают лаковые *кабинеты*, *мебель* из бамбука. В эпоху Георга III в интерьере появляются стили «адам», «хэпплуайт», «шератон», названные по именам ведущих мастеров – *Р. Адама*, *Д. Хэпплуайта*, *Т. Шератона*. Практически это переход от *классицизма* к *стилю Регентства*.

**ГОТИКА** (от итал. gotico – *букв.* готский, от назв. германского племени готов). Термин условен. В представлении итальянцев готы – народы севера. На самом деле это были германские племена, первоначально обитавшие у берегов Балтийского моря. Но в III в. они распространились на юг, дошли до Черного моря и Балкан, затем в IV–V вв. вторглись в Италию и Испанию. В Италии же архитектурный *стиль* стран северных по отношению к ней был назван Г. Она получила распространение в Европе в XIII–XV вв. Обычно Г. называют стрельчатый орнаментальный стиль. Стрельчатый стиль возник во Франции, откуда он распространился по всей Западной Европе.

Жилые *дома* стояли вплотную друг к другу торцом к улице. В это время выработался тип жилого дома, принадлежавшего состоятельному горожанину. В первом *этаже* размещались мастерская, лавка, склад. Собственно жилые помещения находились во втором этаже. Во Франции

феодалная знать возводила себе *дворцы*, в которых использовались приемы местного народного зодчества. В Европе этого времени помои выливали просто из *окон* вторых этажей наружу, за водой ходили с ведрами к реке или колодцу. В Италии в это время было более высокое благоустройство.

*Мебель* была довольно простой. Все же по сравнению с предыдущим периодом в ней явно прослеживаются тенденции придать предметам изящество и стройность. Появляются архитектурные мотивы. Вместо плотника в создании мебели участвуют столяр, слесарь, резчик. Окончательную отделку мебели доверяют живописцу и позолотчику. Возрастает техника: вместо соединений в виде заклепок и шпонок, вырезают «в лапу» *стойки* остова или каркаса мебели, между которыми вставляют *филенки*, покрытые резьбой. Это в первую очередь *сундуки*. Способ их изготовления хранит древние традиции, относящиеся ко временам, когда еще не изобретена была механическая пила (около 1320 г.). Как правило, такие сундуки для прочности обивались гладкими железными полосами и фигурными накладками с помощью гвоздей. Сундуки делали для приданого, для хранения разного рода предметов. Переднюю стенку обычно украшали *росписью*. К сундуку прикрепляли высокую глухую спинку с глухими подлокотниками. Таким образом, получались *кресла*. Сундук на ножках стал прототипом *поставца* – шкафа. Впоследствии нижняя рама зашивалась наглухо, и задние ножки соединялись досками. Сверху добавляли уступообразную *горку*. Над ней делали навес с *балдахин*ом. В таких поставцах хранили серебряную посуду. На нижнюю его часть ставили медную посуду. Настенные шкафчики, библиотечные *шкафы* – также мебель этой эпохи. Одностворчатые шкафчики могли быть покрыты резным *декором*. Среди мебели этого времени выделяется французская мебель, наиболее изящная и соразмерная.

Дольше всего готический стиль держался в Англии. Характерная черта этой мебели – преобладание вертикальных линий.

## И

**ИСТОРИЗМ** (нем. Historismus, от греч. historia – исследование, изыскание).

Термин И. впервые был использован в середине XX в. Им стали обозначать ретроспективное художественное мышление, когда в искусстве стали использовать неостили – неоготику, необарокко, неорококо и т. п. Практически этот *стиль* – *эклектика*. Однако уже *бидермайер* может быть назван первым историческим стилем.

Первым неостилем стала неоготика, что породило интерес к национальным древностям. Это, в свою очередь, способствовало, например, в России интересу к изображению атрибутов крестьянской жизни в предметах обстановки *интерьеров*. Началом периода И. считается 1851 г., когда на Всемирной выставке в Лондоне явно ощущалось стремление возродить художественные стили прошлого. С одной стороны, развитие технических возможностей приобщало к художественным стилям прошлого широкие круги потребителей. Возникновение фабричной *мебели* подстегнуло к широкому стремлению к уюту в интерьерах, что породило увлечение *драпировками*, обилием тканей и *портьер*. Мебель «укутывается» настолько, что совершенно скрыт деревянный каркас, покрытый сплошной обивкой. Она даже получила название «кутаной». Ткань обивки нередко используют ту же, что и для драпировки стен, портьер на *окнах* и *дверях*. Как правило, это шелк (*штоф*), *бархат*, сукно, ситец. На *полу* и стенах используют также *ковры* (в последней трети столетия – вышитые ковры машинного производства). Для удобства многие предметы мебели имеют колесики. Модно наполнять интерьер разного рода мелочами, которые тогда считались «изящными».

Но, с другой стороны, это позволило наводнить рынок большим количеством *подделок*. Вместо *бронзы* использовали тонированный гипс, вместо золота – позолоченную жезь, вместо резного дерева – папье – маше. Это отразилось на интерьере, в котором соединялись различные по стилю *вещи* в избыточном количестве, стремясь выразить идею благополучия, богатства, уюта. В отношении интерьера наступление стиля И. проявилось в том, что уже к 1830-м гг. анфиладная система расположения парадных комнат перестала удовлетворять. Во *дворцах* и дворянских *особняках* требования уюта, удобства диктовали изолированную планировку помещений, в отличие от *классицизма* – асимметричную. Усилившаяся в эпоху *романтизма* роль личности, внимание к ней, потребовали особого интереса к интерьеру, который должен был стать уютным, интимным и камерным. В нем обязательно должна была отразиться личность владельца. Именно поэтому анфиладная планировка классицизма в этот период оказывается непригодной. Помещения становятся замкнутыми, изолированными. Они группируются компактными группами. Мебель теперь расставляется свободно. В *гостиной* могут быть наряду с *роялем*, *диваном*, *горкой* с цветами, *креслом*, *стульями*, *письменный стол* с удобным для работы креслом перед ним, что более характерно для *кабинета*. Чтобы выделить отдельные зоны, большое распространение получают *ширмы*, трельяжные сетки с зеленью. Появляется мода на зимние сады. В этом проявлялась мода на стремление приблизиться к природе.

## К

**КИТАЙЩИНА** (франц. chinoiserie) – увлечение китайским искусством в Европе, вызвавшее интерес к китайским предметам обстановки и созданию подражательных им предметов, выполнявшихся в соответствии с требованиями моды по отношению к *интерьерам* конца XVII – начала, середины и второй половины XVIII в.

**КЛАССИЦИЗМ** (нем. Klassizismus, от лат. classicus – образцовый) – *стиль*, получивший отражение не только в художественном творчестве, но и в убранстве *дома*. Установился около 1770 г. и во Франции именуется *стилем Людовика XVI*. Раскопки Геркуланума (1738 г.) и Помпеи (1748 г.), работы историка Винкельмана, археолога, гравера и писателя Кейлюса сыграли огромную роль в распространении К. в Европе, а затем и в России. В России К. входил в понятие екатерининского стиля, Павловского стиля и его позднего проявления – *ампира* – Александровского ампира. В эпоху Павла в России для *мебели* стали использовать *карельскую березу*. В эпоху Александра стали применять тополь. Большую роль в развитии К. в *интерьере* имели также сборники *гравюр* декоративного характера художника Пиранези, изданные в 1769 г.

В парадных *апартаментах* К. стены разделены *пилястрами* и *колоннами*. Во Франции в период правления Людовика XVI царствует белая с золотом лепная отделка. И мебель, соответственно, в этих помещениях окрашена в белый цвет с золочеными бронзовыми украшениями. Широко распространены *стулья*, созданные Давидом под впечатлением изображений на древнегреческих *вазах*. Под стать им *кресла* и многообразные *диваны* и *кровати*. Характерны для этого стиля круглые или овальные *столы* на одной или многих ногах, *псише*, открытые *письменные столы* с полочками, *секретеры*, *шкафы*. Мебель для сидения обивается алым сукном с черными *бордюрами*, а также *кожей*. Модно также использовать шелк с звездами или *розетками* на сетчатом узоре. Цвета преобладающие – синий, желтый, терракот. Вместо *драпировок* вешают прямые занавеси, скользящие на кольцах, нанизанных на копыя, с широкой каймой внизу. Стены оклеивают бумажными *обоями* или расписывают клеевой краской. Цвета – совпадающие с мебелью и драпировками.

В России в К. явно ощущаются две тенденции – «англомания» и «галломания». Революция во Франции способствовала преобладанию английского начала и появлению готических мотивов в мебели и интерьерах, ставших вскоре провозвестником появления *историзма*.

Очертания мебели становятся стройнее, округлые, выгнутые формы постепенно уходят, волнообразные и вздутые поверхности исчезают, ножки выправляются, линии декора повторяют очертания плоскости. Спинки от сложных переплетений *орнамента* переходят к типу щитка и еще более прямолинейным решениям. Искусство этого времени, как и мебель, и декоративные предметы убранства стремятся к статике, легкости, ясности и спокойствию. Вновь торжествует четко выраженная плоскость. Металлическая оправа сменяется легкими накладками и тонко обработанными «копытцами». Ножки у мебели становятся высокими. Ритм орнамента – спокойным и ясным. Те же *меандры*, нити жемчужника, акантовые листья, дубовые и лавровые *гирлянды*, перевязанные накрест лентами, в отличие от причудливых композиций *рококо*, подхватываются одинаковыми бантами на одинаковых расстояниях, гвоздями с большими шляпками, античными *букраниями* (козлиными или бычьими черепами). В орнаменте появляются натуралистически трактованные цветы и ветви. Вся мебель изменяется в сторону простых и спокойных решений. Ножки, поначалу имевшие грациозный изгиб, превращаются в суживающуюся книзу колонку, по которой могут быть сделаны *каннелюры* или бронзовые гирлянды. Локотники также выпрямляются, хотя на их концах и на поддерживающих их *стойках* продолжают оставаться *волюты* с акантовым листом. Мебель реже золотится. В окраске предпочитают светлые тона. В обивках преобладают светлые шелковые ткани, особенно в моду входят китайские шелка. Большое значение в интерьерах приобретают *вышивки*. Постепенно резные украшения вытесняются бронзовыми, а затем – *маркетри*. Затем отказ от маркетри ознаменовывается тем, что *вещи* фанеруются *красным деревом* и легкой бронзовой отделкой. Характерный декоративный прием в мебели К. – желание подчеркнуть ее конструкцию. Для этого на углах *царг*, там, где крепятся передние ножки диванов, кресел, стульев, линии орнамента прерываются, угол обрабатывается в форме маленького куба с вписанными в него с двух сторон резными розетками. Появляются шкафы и шкафчики, *шифоньеры* различной формы, *туалетные столы*, цилиндрические *бюро*.

*Ризенер* стал одним из основоположников стиля К. в мебели. Его произведения отличаются ясностью основных очертаний. Большие гладкие поверхности дерева покрываются маркетри высокой художественной и технической безукоризненности. В дальнейшем таким совершенством отличались произведения *Д. Рёнтгена*. Ввел в моду использование красного дерева в мебели. Представители мебельного искусства К. во Франции – *Эбен, Ризенер, Бенеман, Вайсвайлер, Крессан, Жакоб*.

Создавали бюро, секретеры, *комоды*, стулья, кресла, кровати, шкафы. В Италии К. отмечен веяниями из Франции. Наиболее характерная мебель – комоды. В Англии К. начинал свое развитие несколько раньше, чем на материковой Европе. В Лондоне с 1762 г. стало выходить периодическое издание «Афинские новости», отражавшее пробудившийся интерес к античному искусству после того, как англичанами были произведены в 1750–1760-х гг. раскопки Геркуланума и Помпей. Наиболее ярким представителем этого стиля становится архитектор *Роберт Адам*. Именно он вводит новый тип мебели – простой, но в то же время изысканной и изящной. Представителями К. стали также *Джордж Хэппл-айт* и *Томас Шератон*. Появляются в это время в Англии мастерские, где работали столяры, резчики, позолотчики, обойщики, зеркальщики, слесари. «Общее число работников достигало иногда трехсот – четырехсот человек»<sup>1</sup>. Все эти мастерские были направлены на создание модных тогда интерьеров. Большое распространение в 1770–1790-х гг. в Англии получает атласное дерево. Английскую мебель этого времени отличает изысканность отделки, использование *рописи* и цветных пород дерева для маркетри.

Интерьеры эпохи К. полностью подчинялись внешним объемам, которые были строго ограничены канонами. В России планировка интерьеров, как и в Европе, стала соответствовать анфиладной системе, рассчитанной на одну главную точку зрения, с которой можно было охватить взглядом внутреннее пространство здания. При открытых *дверях* интерьеры комнат создавали сквозную перспективу. При закрытых дверях каждая комната обладала индивидуальным образом. Каждый интерьер обладал своей колористической гаммой, почему комнаты назывались голубая *гостиная*, зеленая или красная *гостиная* и т. п. Примером интерьеров К. служат усадьба Кусково, Останкинский дворец. В России переход от изогнутых форм *барокко* и *рококо* к спокойным и прямолинейным конструкциям завершился примерно к 80-м гг. XVIII в.<sup>2</sup>. В конце века русские мастера вводят в употребление карельскую березу, отличающуюся красотой золотистого тона и рисунка слоя с темными глазками. Для отделки мебели применяется маркетри. Широко распространены бюро с цилиндрической крышкой и шкафы. Множество разных типов столов – *столики* – *бобики*, ломберные столики (см. *Ломбер*). Наиболее распространенный орнамент маркетри – геометрический сетчатый или заведчатый, а также изображающий вазы или гирлянды и цветы.

<sup>1</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель... Цит. изд. – С. 97.

<sup>2</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель... Цит. изд. – С. 129.

Понятие «классицизм», казалось бы, такое четкое и ярко очерченное, на самом деле оказывается довольно динамичным и не всегда легко определяемым. Так часто бывает в культуре – использующееся понятие, кажется, имеет всеми одинаково понимаемое значение. Но при пристальном его исследовании оказывается, что это совсем не так. Со школьных лет мы усвоили, что философской базой К. является картезианство и в основе его лежит требование главенства разума. К. – универсальный язык, задающий нормы и образцы, которым надо следовать. Особенно ярко это проявилось в Пруссии, во время правления Фридриха – Вильгельма III–1797–1840 гг. Но тут-то и возникают разночтения. Наиболее ярким проявлением К. был так называемый «Большой стиль» времен Людовика XIV – К. XVII в. во Франции. В первой половине XVIII в. К. возродился, нередко сосуществуя с другими стилями. В отличие от XVII в., К. второй половины XVIII в. часто в западной искусствоведческой литературе называют неоклассицизмом. От этого происходит определенная путаница, ибо в конце XIX и особенно в начале XX в. получают распространение стили, апеллирующие в своих выразительных средствах к стилям предыдущих эпох – необарокко, неоготика, неоклассицизм, часто входившие как художественно необходимый элемент, в том числе и в неоклассицизм. В западном искусствоведении часто то, что мы понимаем под стилем «классицизм» во Франции называют «неогрек», в Германии – прусский эллинизм, в Англии и США – «греческое возрождение». В России образцом для подражания в конце XVIII – начале XIX в. были последовательно римские памятники, затем древнегреческая классика и архаика.

Если раньше считалось, что К. – последний чистый стиль, предшествовавший *эkleктике*, получившей развитие во второй половине XIX в., то современные исследователи уточняют многие особенности К. Во-первых, сам К. вобрал в себя особенности других стилей – от позднеримских, древнегреческих (от высокой классики до архаики) до предельно ярко выраженных особенностей выразительных средств искусства Древнего Египта. Во-вторых, с XVII в. начинается отсчет Нового времени во многих областях человеческой деятельности, что нередко приводит к прямо противоположным толкованиям искусства и культуры XVII в. Но это было первое «бистилистическое» столетие в истории художественной культуры, и К. положил начало «многостильности» и «полистиликтике» в искусстве. К. сосуществовал с барокко, но был ему оппозиционным, он как бы был реакцией на барокко. Вместе с этим барокко и К. имеют общие черты: оба стремятся к идеализации действительности, в отличие от реализма (уже получившего в это время развитие), наиболее ярким

примером которого могут служить «малые голландцы». К. ориентировал на разум (как в творчестве, так и в его восприятии), барокко – на чувство, эмоциональное удовлетворение (также и в создании художественных произведений, и в их восприятии). Если для барокко характерны метафоры, фигуры уподобления, сравнения, символизм, то для К. – ясный разум и спокойная гармония. В XIX в. барокко олицетворяло дурной вкус, К. – хороший. Первые исследования по сопоставлению барокко и К. сначала ориентировались на изучение живописи, впоследствии – музыки (особенно в XX в.). Однако в разных странах и в разных видах искусства хронологические рамки К. не совпадают.

### КЛАССИЦИЗМ В ИНТЕРЬЕРЕ ФРАНЦИИ И РОССИИ

Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро...

*А. Н. Радищев*

Классической страной, впервые классически воплотившей К. в XVII в., была Франция. Точнее можно даже сказать, что первые ростки К. были уже в конце XVI – начале XVII в. 27 января 1687 г. Шарль Перро прочел поэму, посвященную Людовику XIV, на заседании Французской Академии. Здесь в сравнении античности и современности предпочтение отдается современности. «Спор между древними и новыми» был главным событием духовной жизни Франции XVII в., второй его половины и стал рубежом между XVII и XVIII в. Философской основой французского К. было картезианство. Античное искусство выступало в качестве идеала и образца художественного совершенства.

В первой половине XVIII в. были найдены остатки древнеримских городов Геркуланума и Помпей. Это знакомство повлияло на развитие всей культуры Европы. Но даже в конце века знания об античности все еще не становятся полными и всесторонними. Как указывает А. В. Михайлов, «... знания об античности в конце XVIII в. еще весьма неполны, представления об античной культуре и этапах ее развития нередко туманны и сбивчивы ... сам образ античности недостаточно конкретен и оттого часто становится субстратом для различных культурологических идеальных образов и Wunschbilder»<sup>1</sup>. Несмотря на эту неполноту знаний, тяга к античности настолько высока, что пронизывает всю культуру, получая отражение во всех сторонах жизни, включая самые поверхностные слои культуры, даже быт, моду, повсеместно требуя подражания античным образцам. Это было характерно для Франции. Весьма красноречивы

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988. – С. 309.



в этом отношении описания истории моды с 1785 по 1829 гг. Каролины де ля Мотт – Фуке<sup>1</sup>.

Это было характерно и для России. Современник Каролины де ля Мотт – Фуке Ф. Ф. Вигель писал: «Везде появились албатовые вазы, с иссеченными митологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов и сфинксов. Позолоченное или крашенное и лакированное дерево уже давно забыто, гладкая латунь тоже брошена; красное дерево, вошедшее во всеобщее употребление, начало украшаться вызолоченными бронзовыми фигурами прекрасной отработки, лирами, головками: медузиными, львиными и даже бараными. Все это пришло к нам не ранее 1805 года, и, по-моему, в этом роде ничего лучше придумать невозможно... После расхищения гардемебля, по увезении эмигрантами всех легковесных украшений, кажется, не оставалось во Франции ни одного камушка... Нам и тут надо было подражать. Бриллианты, коими наши дамы были так богаты, все попрятаны и предоставлены для ношения царской фамилии и купчихам. За невероятную цену стали доставать резные камни, оправлять золотом и вставлять в браслеты и ожерелья. Это было гораздо античнее»<sup>2</sup>.

Такая длинная цитата вызвана несколькими причинами: во-первых, тем, что, несмотря на то, что во всех странах Европы получило распространение увлечение античностью – и в Англии (вспомним фарфор *Веджвуда*), и в Германии, и во Франции, и в России (именно в это время начинают собираться античные коллекции), наиболее яркое отражение увлечения античностью получило только в ампирном *интерьере*; во-вторых, только в России, в интерьере, описываемом Ф. Ф. Вигелем, эти особенности отразили специфику именно русской художественной культуры этого времени. Связано это было с тем, что «формы обычной, каждодневной деятельности были сознательно ориентированы на нормы и законы художественных текстов и переживались непосредственно эстетически»<sup>3</sup>. Юрий Михайлович Лотман в этой статье даже считает и убедительно это доказывает, что смерть Радищева была отражением этого бытового поведения<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> De la Motte Fouque Caroline. Geschichte der Moden, vom Jahre 1785–1829 // Jahrbuch der Jean – Paul – Gesellschaft. Munchen, 1977. – Bd. 12.

<sup>2</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. – М., 1891–1892. – Ч. 2. – С. 39–41.

<sup>3</sup> Лотман М. Ю. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Радуга. – 1991. – № 11. – С. 16.

<sup>4</sup> См. об этом: Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. I. – Таллинн, 1992. – С. 262–268.

Это увлечение античностью достигло своего апогея в *ампире*. «Стилизация жизни по античным образцам требовала, чтобы помещению был придан единый характер, чтобы оно по возможности напоминало храм, т. е. то, как представляли себе тогда античные храмы. Жилые комнаты приобретают вследствие этого черты патетики, они следуют программе, а не удобству и уюту. Люди стыдятся своих потребностей и необходимости отправлять их»<sup>1</sup>. Правда, в России эта подчиненность интерьера *стилизации* для восприятия других, т. е. ориентированность не на себя, а для показа себя окружающим, что рождало ущерб в комфортности, была более мягкой. Здесь, в России, интерьер все же уютнее и естественнее. Представления о правильной жизни того времени получили отражение в стихотворении Ангелуса Силезиуса:

Глупец всегда в трудах; для мудреца деянья –  
Покой, любовь, бездвижность созерцанья.

Для К. характерны следующие особенности: нормативность, иерархизм, рационализм и систематизм, выразившиеся в композиционной целостности, ясности, завершенности и уравновешенности форм, в их архитектурности и идеальной соразмерности друг другу. Вот почему форма в произведениях К. – от бытовой *мебели*, архитектуры, живописи и скульптуры до музыки и танца всегда гармонична, конструктивные членения легко прочитываются. Простота, лаконичность, ясность архитектурных форм интерьеров, отсутствие излишеств в *декоре* и отделке, сочетание глади стен с хорошо прорисованными профилями и *лепниной карнизов* сочеталось с мебелью, неразрывно связанной с интерьером

Но XVIII в. – век театра. Этот театр царит за пределами театра, проникая в разные сферы жизни, становясь способом, формой чувствования времени. Актерами этого театра оказывались жители, в первую очередь столицы, Петербурга, а зрителями – вся Россия и Европа. Версаль и Петергоф – резиденции монархов – предстают как две театрализованные феерии, созданные в союзе художников разных видов искусства, воплотившие идею государственности и абсолютизма, отразившие волю и власть двух государей – короля Франции и императора России. Даже уклад жизни воспроизводил эту театрализованность эпохи. Существующая иерархия культурных ценностей формирует интерьер для показа – для приемов и праздников, и для частной жизни.

**В России хронологические рамки К.** охватывают вторую половину XVIII в. вплоть до середины XIX в. В XVIII в. в России завершился процесс омирщения культуры, когда она разделилась на светскую и религиозную,

<sup>1</sup> Bochn M. von. Das Empire. Die Zeit, das Leben, der Stil. – Berlin, 1925. – S. 378.

где светская стала доминирующей и господствующей. Художественная культура стала ориентироваться на греческие и римские образы, сюжеты, формы. Это был всеобщий язык искусства, нередко противоречивший традиционным христианским образам. В это время на Западе К. был уже главенствующим стилем.

В К. в России можно выделить несколько этапов: первый – екатерининский или ранний русский К., затем начало XIX в. – александровский К., переходящий в ампир (был только во Франции и России), выродившийся затем в академизм. Если К. – способ кристаллизации культурно – исторических и формально – изобразительных смыслов и средств, то в отличие от него академизм граничит с эпигонством. К. же в целом характеризует редкостная цельность социальной, эстетической и художественной концепции.

Переход от барокко к К. наиболее ярко проявился в России в архитектуре. Он совершился всего за 5–7 лет.

Но здесь есть одна сложность, которую раскрыл И. И. Грабарь<sup>1</sup>. Исследователь показал, что тяготение к формам античного мира началось во Франции во второй четверти XVIII в. Но с конца этого века начинается изучение не римской (эпохи Цезаря и Августа), а греческой классики. В конце XVIII в. в Париже стали выходить лучшие премированные работы Академии 1780-х гг., которые стали настольной книгой каждого архитектора и распространялись во всей Европе. Но то, что строилось во Франции, не соответствовало дерзкой фантазии авторов проектов. Причины тут несколько. И революционные события, и наполеоновские войны. К тому же, у Наполеона не было вкуса к архитектуре, а во Франции в это время работали заурядные зодчие, уступавшие таланту авторов проекта. В итоге получилось то, что с таким блеском констатирует И. И. Грабарь: «В своем чистом, нетронутым передаточными инстанциями виде, французский классицизм 1780-х годов был перенесен в Петербург, где он получил не только дальнейшее развитие, но и окончательное завершение»<sup>2</sup>.

К. в России пришел на смену петровскому и елизаветинскому барокко. В отличие от них, доминирующая особенность К. в России – рационализм, несомненно, подготовленный петровскими преобразованиями. Именно эта рационалистическая направленность петровских преобразований – отделение науки от церкви, восприятие достижений западноевропейской культуры – были взяты на вооружение Екатериной II, считавшей себя

<sup>1</sup> Грабарь И. И. Ранний александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. Июль – сентябрь. – 1912. – С. 68–92.

<sup>2</sup> Там же. – С. 82.

продолжательницей дел Петровых. Она была первым интеллектуалом нового времени на русском троне. Не обладая творческим умом, она блестяще использовала чужие идеи. Однако, в отличие от Запада, прошедшего более длительный путь нового времени, где была эпоха *Ренессанса*, обращавшегося к античности, ассимилировавшего античную культуру, в России этот процесс носил более интенсивный характер. Здесь включение идей, образов античности во все сферы культуры носило целостный характер, хотя влияние античности на художественную культуру второй половины XVIII в. в России проявлялось не одновременно и неравномерно. В отличие от Запада, К. в России сосуществовал с сентиментализмом, в то время как там это были разные эпохи. Зато там барокко сосуществовало с К., в России же они в целом следуют друг за другом. И все же для России, как и для Запада, характерна противоречивость воззрений, идеалов, нередко присущая одному лицу, как, скажем, самой Екатерине, с одной стороны, верившей в абсолютную монархию, а с другой, восторженно принимавшей идеи французских просветителей, подготовивших почву для свержения монархии. Такая противоречивость была характерна и для художественной культуры России.

Наиболее полно все особенности К. получили в облике столицы. Если Петербург поначалу сравнивался с Москвой, то затем в пору барокко – с Амстердамом. Наконец, когда доминирующим стилем стал К., его начали сравнивать с самим Римом.

В мебели К. утвердился к 1770 г. В России были распространены те же формы, что и в Европе – бюро, пюфле, диваны, кресла, столы, комоды, но здесь они обретают более строгие формы, декор носит черты античных мотивов. Ведущие мебельщики – *Гамбс*, *Тур*, Шарлемань. Нередко чертежи предметов мебели принадлежали ведущим архитекторам. Отличительная особенность мебели конца XVIII – начала XIX в. – удобство и красота форм. Достигалось это гармонией основных и второстепенных частей, рациональностью пропорций, лаконичностью конструкций и скромностью отделки, соразмерностью частей. Не употреблялись яркие локальные цвета, утомляющие зрение. Колористическая гамма *декоративных тканей* и цвет дерева подбирались в насыщенных тонах, отличались легкостью и изяществом рисунка.

То же относится к производству *фарфора* и *стекла*. Императорский фарфоровый завод именно в этот период вступает в пору расцвета. Для Европы XVIII в. – расцвет классического фарфора. В русской фарфоровой пластике К. отразился наиболее полно. В 1780 г. возникла мода на так называемые «Дежене» – камерные *сервизы*, из которых никто и никогда не ел и не пил.

Чем же был вызван такой переворот в культуре, породивший повсеместно в Европе увлечение античностью? А. В. Михайлов считает, что на рубеже XVIII–XIX вв. «произошел и переворот самых коренных, аксиоматических представлений и было завоевано постижение истории как органического совершения»<sup>1</sup>.

Это постижение истории, в конце концов, привело к тому, что античность, прошедшая свое осмысление в культуре, в середине века наконец-то оказалась на своем историческом месте. Но в пору ее осмысления она располагалась «вверху и впереди, светила, как звезда, ведущая к первоисточнику творчества»<sup>2</sup>.

В 1840-е гг. синтез античного и современного распался. Но до этого существовала «своеобразная «перевернутость» исторической картины в самом культурном сознании. Логика той эпохи такова – восхождение или, лучше сказать, взбег к своим началам: не переход от Греции к Риму и затем в Европу, а, наоборот, от Рима к Греции, – надо видеть греческое, но видеть через римское и за римским. Поэтому же путь не может остановиться в Греции и продолжается на Восток, постепенно овладевающий философскими умами с начала века: Ф. Шлегель, А. В. Шлегель, Й. Гёррес, И. А. Канне, И. Гёте, Ф. Рюккерт... Возникают новое востоковедение, новая индология и т. д.<sup>3</sup> Греческий идеал представлял собой обращение к истокам культуры, проникновение к ее основанию, освоение этого фундамента как своего. «Смысл целой эпохи собирается вокруг предмета – своего носителя». И это придает «эффект подлинности в культуре рубежа XVIII–XIX вв.»<sup>4</sup>. Это был «Исторический час наибольшей близости к античности и – в ином измерении – наибольшей удаленности от нее. Подобную полярность вещи выдают особенно явно, более явно, нежели тексты»<sup>5</sup>. Вот почему такую значимость в культуре приобрел интерьер. Не случайно книга, посвященная интерьеру этого времени в России, носит название «Золотой век»<sup>6</sup>. «Интерьер становится космосом самоутверждающегося «я», и вся история искусства и культуры закономерно опрокидывается в этот присвояемый «я» мир, в котором хозяйничает субъективность «я»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 523.

<sup>2</sup> Там же. – С. 553.

<sup>3</sup> Там же. – С. 530.

<sup>4</sup> Там же. – С. 550.

<sup>5</sup> Там же. – С. 528.

<sup>6</sup> Antoine Cheneviere. Russian Furniture. The Golden Age 1780–1840. – New–York City, 1988.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Идеал античности... – С. 536.

Впервые с такой определенностью показывает то, что ощущалось всеми, А. В. Михайлов: «Стиль этой кризисной эпохи характеризуется тем, что художественное наследие прошлого прямо внедряется в непосредственную жизнь, в то, что по-русски именуется бытом... В ту эпоху это стиль прикладного искусства, мебели, интерьера. Не что-то духовное как таковое определяет лицо этого времени, его обращенную вовне поверхность, а именно бытовое – это с одной стороны; но с другой стороны – не непосредственно, не „органически“ бытовое, но именно культурные элементы разных эпох, низводимые до бытового предмета и вмещаемые во всегда узкое пространство интерьера. Предметный мир становится носителем духовного»<sup>1</sup>. Теперь культурная духовность предстает в быту, чем-то напоминая стиль *модерн*. Не случайно «мирискусники» вновь открыли Венецианова, наиболее полно воплотившего в живописи особенности К. Но модерн, завершающий век, в отличие от классицизма, его открывающего, уже ведет не к стилю, а к стилизации, в модерне центробежные силы изменяют свое направление: из вещей, интерьера извлекается духовное, влияя на искусство. В К. – наоборот «Культура мельчает – повышается быт»<sup>2</sup>. Переход от этой уникальной «встречи быта и искусства» в К. знаменовал собой стиль *бидермайер*, снизивший духовные поиски. Таким образом, К. был итогом развития тех идей античности, что были востребованы эпохой Возрождения и, в конце концов, «...классицизм развил учение об идее в смысле «законодательной» эстетики. Параллельно классике развивается не столько нормативная философия об искусстве, сколько конструктивная теория *для искусства...*»<sup>3</sup>.

Чем же была обусловлена такая ситуация в культуре Европы, хотя в разных странах и в разных видах искусства, как мы видели, существовали некоторые несовпадения во времени и отличия в своих проявлениях? «Античное» здесь – не просто стилизация, а отдаленное, выходящее здесь на поверхность следствие глубоких процессов, их обнаружение в самой обыденности»<sup>4</sup>. Это был период, когда мифориторическая система пришла к концу. А начало ее было в античности. Когда мифориторическая культура разрушилась, тогда, наконец, античность стала рассматриваться как недостижимый образец. И тогда стало возможным ее истинное постижение. До этого времени «генеральный путь к вещи лежит через текст,

---

<sup>1</sup> Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв ... Цит. изд. – С. 533.

<sup>2</sup> Там же. – С. 534.

<sup>3</sup> Панофски Эрвин. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Пер. с нем. – СПб.: Аксиома, 1999. – С. 87.

<sup>4</sup> Михайлов А. В. Идеал античности... Цит. изд. – С. 550.

через толкование и сопоставление текстов; это орудие антиквара XVIII в. и шире – орудие даже историка самого нового для того времени искусства... Но во вторую половину XVIII в. уже ощутимо давление новых, антиисторических, нарождающихся и нарастающих культурных начал... прощание с античностью совершается как возрождение и полное торжество. Ее понимание в эту эпоху есть и ее непонимание, но не где-нибудь, а именно в непонимании кроется и сама подлинность понимания – то, что не могло быть иным, а должно было быть таким, единственно так возможным, и то, что оно всколыхивало исконные начала, подходившие такими путями к своему концу, исчерпанию»<sup>1</sup>. Вот почему, после описываемого времени, античность стала действительно историей, и сегодня многие тексты до середины XIX в. (имеется в виду семиотический смысл термина) остаются для нас непонятными, ибо пронизаны смыслами культуры, действительно умершей для нас.

Интересно заметить, что термин «цивилизация» появляется в середине XVIII в., когда в науке и общественном сознании утверждаются просветительские идеи. Так как историческое развитие рассматривается как линейное развитие прогресса разума, необходимо было закрепить это представление в особом термине, который бы подчеркнул превосходство тех народов, которые накопили большой опыт культуры, и, конечно же, художественной культуры, и отличились от других народов, а также собственного на предыдущих этапах, отличавшихся «дикостью» и «варварством». Тогда появилось французское слово «civilisation». Этот термин получил распространение в 50–60-е гг. XVIII в. примерно в одно и то же время во Франции и Англии. Впервые этот термин появляется в «Словаре Академии» в 1798 г. во Франции (большой стиль). Здесь явно видна перекличка с отображением в художественной культуре осознания значимости и значительности своего времени. Термин этот определяется так: «Цивилизаторская деятельность, или состояние того, кто цивилизован». Ко времени Наполеона этот термин уже был широко распространен. Обращаясь к участникам Восточного похода в Египет, он сказал: «Солдаты! Вы все принялись за завоевание, последствия которого для мировой цивилизации и торговли неисчислимы»<sup>2</sup>.

Это было 22 июня 1798 г. Поначалу это понятие означало свойство, уровень развития общества (именно нашего общества), отличающегося от других, стоящих на более низкой ступени развития, которое позволяет жить «лучше, благороднее, совершеннее и – что важно – престижнее

<sup>1</sup> Там же. – С. 525..., 526..., 527.

<sup>2</sup> Чайлд Г. У истоков европейской цивилизации. Пер. с англ. – М., 1952.

и привилегированнее, чем жили и живут люди других обществ, других этапов истории («варварства» и «дикости»)»<sup>1</sup>. Потом уже этот термин стал означать и многое другое. Но в середине XVIII в. он понимался не только как превосходство цивилизованного народа над другими. Он воспринимался также и как некий идеал, на который должны ориентироваться другие, и в то же время как некоторый долг перед ними, миссия, заключающаяся в том, что цивилизованные народы должны нести этот идеал тем, кто пока еще не достиг этого высокого и прекрасного уровня. Термин «цивилизация», таким образом, как нельзя лучше характеризует менталитет классицистического периода, который непосредственно отразился в быту (вот почему так серьезно относились к интерьеру в это время, что отразилось не только на архитектуре, но и на предметах декоративно – прикладного искусства), и на всех видах искусства. Но тогда почему в России К. был столь плодотворен? Ведь К., в общем, – возрождение Возрождения. А в России Возрождения не было.

Еще одна причина обращения К. к античности состоит в следующем: еще в 20-е гг. XX в. А. Крёбер создал теорию «стимулированной диффузии», изучая влияние китайской технологии производства фарфора на вторичное его «изобретение» в Дрездене (Саксонии) в начале XVIII в.<sup>2</sup>. Суть ее состоит в том, что одна культура стимулирует возникновение нового в другой культуре, но эта культура – восприимчив к этому новому создает самостоятельно, хотя и включает в себе отголосок чужого. Такая стимуляция одной культуры другой довольно широко распространена. Но в К. она проявилась отчетливо и в конечном итоге исчерпала себя. Однако не до конца. Обращения к античности мы увидим и в более поздние исторические эпохи. Но уже по-другому, в другом контексте. «Поэтому всякий культурный синтез есть одновременно *финал* и *процесс*. Первую сторону можно назвать *завершенностью* синтеза, вторую – *незавершенностью*. Завершенность синтеза отражает законченность каждого момента культурно – исторического развития, его незавершенность – бесконечность этого развития. Завершенность синтеза относительна»<sup>3</sup>.

Влияние «культуры – донора» на культуру – восприимчива происходит, как мы видели, не механически, а стимулирует определенные творческие процессы. От уровня воспринимающей культуры зависит степень стимулирующей диффузии. Эффективность такого воздействия находится

---

<sup>1</sup> Найдыш В. М. Проблема цивилизации в научной мысли нового времени // Человек. – 1998. – № 2. – С. 6.

<sup>2</sup> Kroeber A. Anthropology. – New-York, 1948. – P. 368–369.

<sup>3</sup> Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций. – СПб., 1994. – С. 53.



в соответствии с тем, насколько велики в воспринимающей культуре предпосылки для восприятия этой культуры и каковы потребности этой культуры, т. е. соответствуют ли они направленности воспринимаемой культуры. Такие взаимодействия культур всегда полезны и целесообразны, что мы и видели в художественной культуре и отражающем ее интерьере К. «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже... один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур... Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных), при такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»<sup>1</sup>. М. Холквист называет такой диалогизм мышления «философией зрячего мышления», позволяющего видеть «необходимость другого в мире»<sup>2</sup>.

Вот как описывает покой Тампля (во время революции Люксембургский дворец служил тюрьмой. Он был сооружен в 1615–1620 гг. архитектором С. Дебросом для Екатерины Медичи), в которых находился Людовик XVI перед казнью, один из респондентов Виже-Лебрен: «Комната, где происходила сия сцена, имеет около пятнадцати квадратных футов; стены ее оклеены бумагою в виде тесаного камня, что вполне соответствует внутренности тюрьмы. Справа от двери большой оконный проем, и поелику толщина стен Тампля достигает девяти футов, переплет окна углублен футов на восемь, на нем видна весьма изрядная решетка. В амбразуре окна устроена фаянсовая печь, два с половиною на три с половиною фута, труба от коей проходит под решеткой; возле печи лампа – кенкет, освещающая комнату. Сама сцена происходила в десять часов вечера. Длина наружной стены около пятнадцати футов, она разделена двустворчатой дверью, сдвинутой несколько вправо и окрашенной в серый цвет. Одну из створок следует растворить, дабы показать часть спальни и половину камина, расположенного насупротив двери, и над ним желтые бумажные обои, а рядом стул и стол с чернильницей, перьями, бумагой и книгами. Большая комната разделена стеклянной перегородкой с двумя также застекленными дверями; за нею маленькая комнатка, служившая столовой. Именно там, сидя в окружении семейства

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 334–335.

<sup>2</sup> Холквист М. Диалогизм: Бахтин и его мир // Новые акценты. – Лондон и Нью – Йорк, 1990. – С. 20.

своего, Его Величество объявил последнюю свою волю. Короля следует изобразить выходящим из столовой к входной двери, как бы провожающим все семейство»<sup>1</sup>.

Сама Виже-Лебрен жила в другой обстановке: «После свадьбы мы продолжали жить на улице Клери, где у г-на Лебрена были просторные и богато обставленные апартаменты с картинами великих мастеров. Мне же приходилось ютиться в тесной прихожей и спальне, которая одновременно служила еще и гостиной. Эта комната с простой мебелью была оклеена бумажными обоями»<sup>2</sup>. О приверженности в интерьерах К. к античным вазам повествует следующий рассказ Виже-Лебрен о подготовке к сеансу работы над портретом: «В моей мастерской было достаточно одеяний для драпировки моделей, а живший в нашем доме на улице Клери граф де Паруа собрал богатую коллекцию этрусских ваз... он прислал мне на выбор несколько ваз и кубков, которые и были помещены на стол красного дерева, а позади стульев поставили большую задрапированную ширму. Подвесная лампа ярко освещала весь стол»<sup>3</sup>.

**КОЛОНИАЛЬНЫЙ СТИЛЬ** (англ. “coloniaial style”, от лат. colonus – колон – арендатор земли у крупного землевладельца) – условное название провинциального искусства в английских колониях XVIII–XIX вв. Так называют и искусство оформления *интерьера*, развившегося на основе завезенных в Америку предметов обстановки, *мебели традиционного английского дома*. Иногда так называют провинциальный мещанский *стиль* с претензиями на значительность, в котором перемешаны элементы исторических стилей, но в измельченном варианте.

**КОНСТРУКТИВИЗМ** – направление в искусстве. В России возник в начале 1920-х гг. Вначале это течение позиционировало себя как идеологическое, впоследствии оформившись в художественную позицию. Стремилась утилизировать искусство. Продукты искусства должны были быть функциональными. Главное для К. – особым образом оформить жизненное пространство человека, идя навстречу быту: отсюда – квартиры с общей *столовой*, с общей *детской*, общей прачечной (см. *Советское жилище*). В манифесте К. отрицалось искусство<sup>4</sup>. Лозунг К. – «Смерть

---

<sup>1</sup> Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт – Петербурге и Москве, 1795–1801: с приложением писем ее к княгине Куракиной. – СПб.: «Искусство – СПб», 2004. – С. 46–47.

<sup>2</sup> Воспоминания г-жи Виже-Лебрен... Цит. изд. – С. 144.

<sup>3</sup> Там же. – С. 149.

<sup>4</sup> Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001. – С. 297–334. С. 322.

искусству!»<sup>1</sup>. Если в XIX в. истинный материал маскировался, создавалась имитация под какой угодно материал, который считался модным или красивым, то К. ставит своей задачей полное выражение материала через его правильную организацию. Рационализм и механицизм – его основные особенности.

В архитектуре К. наиболее видные представители – А. Веснин, М. Гинзбург, И. Леонидов. К. был направлен на массовое строительство. Им противостояли «рационалисты». Наиболее известные – Н. Ладовский и К. Мельников. Рационалисты сосредотачивались на проблемах художественной формы в архитектуре, в отличие от конструктивистов, которые во главу угла ставили функциональность. Но практически между ними не было различия.

## М

**МАВРИТАНСКИЙ СТИЛЬ** (от греч. *mauros* – темный) – сложился первоначально у испанских и сицилийских арабов в VII–VIII вв.; отличается сильным развитием деталей, в особенности *арок* самой разнообразной формы, поверхности зданий – стены, *потолки*, особенно фасады, испещрены *орнаментами*, преимущественно геометрическими. Лучшие памятники М. с. – Кордовская мечеть, дворец Альгамбра в Гранаде, Альказар в Севилье.

**МОДЕРН** (от франц. *moderne* – новый, современный) – период развития европейского искусства на рубеже XIX–XX вв., главным содержанием которого было стремление художников противопоставить свое творчество *историзму* и *эkleктизму* искусства второй половины XIX столетия – отсюда название. В 1852 г. в Лондоне была проведена выставка, которую назвали «Ложные принципы дизайна». Эта выставка критически была описана Диккенсом под именем «Дом ужасов», которую называли выставкой «плохого вкуса». Отмечались как раз те предметы, которые получили награды на Всемирной выставке 1851 г. Здесь были газовые лампы в виде фарфоровых цветов, *girлянды* цветов, фруктов, дичи украшали громадные *буфеты*. В предисловии к каталогу выставки Ричард Редгрейв писал о несовместимости принципа миметизма и натурализма с задачами дизайна.

Следует отличать термин М. от модернизма или современного искусства. К сожалению, в современной журналистике довольно часто именем

<sup>1</sup> Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Госиздат, 2я Гостипография, 1922. – С. 18.

модерн именуют *интерьеры* сталинского времени, новейшие интерьеры и т. п. Хронологические рамки М. – 1886–1914 гг. Главная особенность М. – новое в нем формировалось, прежде всего, в области архитектуры, декоративного и прикладного искусства. *Стиль М.* стал обращаться ко всем, не разделяя общество на классы. Эта всеядность М. стала одной из причин его критики. Кроме того, как очень точно пишет Д. Сарабьянов: «Несомненно, в модерне много буржуазного – в самом дурном смысле этого слова. Речь идет именно о буржуазии именно периода кризиса и упадка, когда буржуазный вкус в искусстве может быть отождествлен с мещанской пошлостью... эти проявления безвкусицы и нравственного упадка. <...> даже в творчестве больших мастеров модерна <...> дают себя знать»<sup>1</sup>. Эту пошлость, буржуазность отмечали многие. «Новый стиль... оказывается стилем старости, упадка – одним из ранних, но уже ярких проявлений капиталистического декаданса»<sup>2</sup>. Вместе с тем, стиль этот, изучаемый и воспринимаемый сегодня с исторической дистанции, оказывается, обладает рядом положительных черт. Не случайно сегодня так ценятся *вещи* этого периода. Одна из особенностей этого стиля – прогрессивные социальные возможности. Возникло представление о глобальной роли художника в обществе, стремление внести эстетический идеал в быт. При всей двойственности, характерной для М., – прогрессивности и реакционности, массовости и индивидуальности – доминирующими чертами оказывались признаки усталости, утомления. И все же в этом стиле большое внимание уделялось качественному взаимоотношению между формой и ее средой, между массой и пространством, что было характерно для *классицизма*. И в интерьере М. внес черты органичности, цельности, что так не хватало многим другим направлениям в истории культуры. Новшеством интерьера М. стало то, художники сочетали стилизованные круговые линии и геометрические решетки, новой стала цветовая гамма, были ассимилированы принципы японского дизайна и японских изобразительных мотивов.

Во Франции стиль М. носил название «*Ар Нуво*», в Австрии «*сецессион*», в Германии – «*югендстиль*». Свои национальные особенности стиль М. имел в Англии, в России, в странах Балтики – Финляндии, Швеции. Вместе с тем, Д. Сарабьянов подчеркивает, что, как стиль, М. оказался связанным с развитием художественной культуры почти во всех национальных школах Европы и Америки<sup>3</sup>. Этот стиль был принципиально

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – С. 10.

<sup>2</sup> Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. – М., 1932. – С. 17.

<sup>3</sup> Сарабьянов Д. Стиль модерн. Цит. изд. – С. 262.

направлен на внеисторический, вненациональный характер интерьеров, в отличие от *эkleктики*, историзма, как раз подчеркивавшего это национальное. И, что важно, если *эkleктика* ориентировалась на прошлое, то М. ориентировался на современность.

Предтечей М. в Англии был Эстетизм. Это движение «эстетов из Челси» – круг Россетти, Уистлера, Уайльда. Именно в их домах впервые были созданы «эстетические» интерьеры. Время расцвета этого движения – 60–70 гг. XIX в. особенности этих интерьеров заключались в следующем: «дробность и фрагментарность целого, собранного как конструкция из выгороженных «экспозиционных зон», развитие от детали к целому, противоречие между миниатюрной выделкой фрагмента и своеобразной «гигантоманией» пространства и т. д. В отличие от, например, интерьеров *бидермайера*, где история «одомашнивалась» – военные баталии становились сюжетом *росписей* декоративных фарфоровых тарелок, а статуи великих полководцев превращались в настольные бронзовые статуэтки – в интерьерах эстетизма воплощался обратный принцип. Вещи разрастались, *ширма* превращалась в стену, *шкапулка* – в комнату, наполненную предметами, как драгоценностями»<sup>1</sup>. Дом становится микромоделью мира. Впоследствии из таких интерьеров возникли интерьеры М. Для них характерна *стилизация* природных форм в абстрактную геометрическую форму, внимание к цветовому оформлению. Художники М., У. Моррис, Ф. Уэбб, Дж. Уистлер и др. стремились создать из дома «Гармонию, Симфонию, Аранжировку столь же совершенную, как картина или гравюра, которая стала ее частью»<sup>2</sup>.

В 1892–1893 гг. по проекту архитектора В. Орта в Брюсселе был построен дом, который поража́л воображение современников. Это был особняк Тасселя, который считается первым творением настоящего М. в архитектуре. Конфигурация архитектурных деталей, орнамента были совершенно необычными. Связано это было с тем, что новые материалы, такие, как бетон, стекло, металл, керамические *облицовки* позволяли создавать пластичные, «литые» очертания архитектурных деталей. Этот стиль легко воспринимался и вскоре был подхвачен архитекторами разных стран, в том числе России, и получил название – М.

Одним из представителей венского М. был Й. Хоффманн (Гофман). До 1900 г. он ориентировался преимущественно на немецкий югендштил.

---

<sup>1</sup> Вязова Е. Интерьер эстета: истоки европейского ар нуво // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004. – С. 400.

<sup>2</sup> Цит. по: Е. Вязова. Интерьер эстета: истоки европейского ар нуво... – С. 411.

«Широкие арочные оконные и дверные проемы, стены, украшенные орнаментом с мотивом волны, либо монументальными росписями, несколько более строгие, но все же узнаваемые изгибы ар нуво в мебели, – вот черты, присущие стилю Хоффманна в течение двух лет со времени образования сецессиона»<sup>1</sup>.

Основные его представители: в Бельгии – *А. ван де Вельде*, в Англии – *Ч. Р. Макинтош*, *Э. Гимар* во Франции, *А. Гауди* в Испании, *Й. Гофман* и *О. Вагнер* в Австрии. *Ф. Шехтель* – в России, в Америке – *Ф. Л. Райт*. Стиль этот отражал вкусы буржуазной элиты, несмотря на то, что он выступал против академического духа, он вызывал нарекания интеллектуальной элиты.

В настоящее время все больше проступают черты, отличающие одну национальную школу от другой, поэтому так часто искусствоведы оперируют терминами *Ар Нуво*, *Ар Деко*, *Сецессион*, *Югендстиль*, хотя, по сути – это *М.* с проявлениями национальных особенностей. Тем не менее, общение между представителями разных стран, взаимовлияния были достаточно широки. Интерес Хоффманна к английскому *М.* проявился в том, что он пригласил *Ч. Р. Макинтоша* и его жену *Маргарет Макдональд* – *Макинтош* на VIII выставку сецессиона в 1900 г. Интерьер чайной комнаты *Макинтошей* вызывал разноречивые отклики. Некоторые писали о ней, что это адская комната, камера пыток. Другие считали, это одно из наиболее поразительных открытий современного искусства. Студенты школы прикладного искусства носили на руках *Макинтоша* и его жену по улицам Вены. Как бы то ни было, это была сенсация, несмотря на то, что на выставке участвовали знаменитые мэтры – *Анри Ван де Вельде* и *Чарльз Роберт Эшби*. Вызывало повышенный интерес резко контрастное решение цвета в интерьере, столкновение белого и черного, столкновение плоскостности и пространственности, «графическая» структура. Комната рассматривалась как произведение искусства. И в этом проявлялась концепция *Макинтоша*. «Знаменитый высокий стул с овальной перекладиной больше напоминал некий абстрактный объект, скульптуру, обладавшую необычным пластическим языком»<sup>2</sup>. Влияния на венских мастеров не замедлили сказаться. В 1901 г. *Антон Попишиль* выставил стул с высокой спинкой, в 1902 г. *Карло Озер* сделал диван в духе шотландского мастера. Под влиянием *Макинтоша Хоффманн*

---

<sup>1</sup> Федотова Е. Ч. Р. Макинтош и Й. Хоффманн. Диалог в интерьере модерна // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004. – С. 416.

<sup>2</sup> Там же. – С. 417.

приходит к тотальному геометризму. Венские художники стали преследовать сугубо практические цели явно под влиянием шотландского мастера. За два месяца до открытия «*Венских мастерских*» Верндорфер написал письмо Макинтошу, и в ответе шотландец писал: «Если хотите достичь творческого успеха с вашей программой, каждый объект, который выходит из ваших рук, должен нести печать выраженной индивидуальности, красоты и наиболее точного исполнения. С самого начала Вашей целью должен быть каждый предмет, который Вы производите, каждый объект должен быть сделан для определенной цели и места... Позже Вы можете появиться на суд мира, нападать на фабричное производство на его собственном поле, но только величайшей работой Вы можете чего-либо достигнуть в этом веке; именно производством вещей, обладающих великолепной формой и такой ценой, чтобы они были доступны для покупки беднейшим... план, который задумали Хоффманн и Мозер великолепен...»<sup>1</sup>. Макинтош, по определению одного из теоретиков того времени, стремился так организовать пространство в интерьере, чтобы это было «жилище для прекрасных душ»<sup>2</sup>. Хоффманн стремился также создать интерьер для человека, «осваивающего мир при помощи новейших достижений науки и техники, верящего в прогресс больше, чем в Библию»<sup>3</sup>. Для интерьера М. характерно обязательное участие живописи и декоративной плоскости, подчиненной «диктатуре» стены, когда живопись органично включается в архитектурно – пространственную среду комнаты.

Постепенно интерьеры освобождались от перегруженности предметами обстановки. Архитектурные формы становились более функциональными. Так возник «*функционализм*».

**В России стиль М.** проявил себя к 1900-м гг., хотя его элементы уже обозначились в недрах ложнорусского стиля. Одним из проявлений М. был Талашкинский художественный кружок в имении кн. М. К. Тенишевой под Смоленском. *Мебель* и другие предметы декоративно – прикладного искусства, предназначенные для интерьера, здесь делали в духе национального *романтизма*. Столь же важным для М. был мамонтовский кружок. Сюда входили Виктор Васнецов, Михаил Врубель, Василий и Елена Поленовы, Александр Головин, Михаил Нестеров, Валентин Серов, Константин Коровин и др. Картины создавались ими для определенных интерьеров. Так, *панно* триптиха «Суд Париса» было создано

<sup>1</sup> Цит. по: Федотова Е. Макинтош и Й. Хоффманн. Диалог... – С. 420.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Врубелем для лестницы в доме Е. Д. Дункер в Москве (1893), *Поленова* и Головин создали эскизы оформления *столовой* в доме Марии Федоровны Яқунчиковой. Предполагались здесь и панно. Для М. как раз было характерно увлечение декоративными панно, исполненными в разных техниках. Столь же притягательным для интерьеров М. было искусство *гобелена*. На западе их создавали Анри Ван де Вельде, *Отто Экман*, художники группы «Наби». В России – Елена Поленова, Мария Федоровна Яқунчикова, Вера Вульф, Надежда Псищева<sup>1</sup>.

В Москве в Ермолаевском переулке находится дом Ф. Шехтеля, который он построил для себя в модном тогда стиле М. в 1896 г. Ныне это резиденция посла республики Уругвай. Это был особняк – замок с круглой башней. Тогда его прозвали «избушкой с непотребной архитектурой». Это негативное отношение к М. сохранялось долгое время. Не случайно Т. М. Соколова не допускала в Государственный Эрмитаж мебель М. Сегодня отношение к М. изменилось, и современные интерьеры тяготеют именно к этому стилю. Парадный вход дома Шехтеля располагался в 6 – угольной башне. Здесь Шехтель прожил 14 лет. В *холле* – резные деревянные панели конца XIX в. *Гостиная* и *столовая*, камерная каминная – все было в духе модного стиля. В центре каминной была резная *лестница*. *Камин* – украшение *кабинета*. На *потолке* – дубовые балки. Верхний ярус *окна* заполнен *витражами* на рыцарские сюжеты. Потолок парадной столовой делили на квадраты дубовые балки. Медный светильник с *плафоном* цветного стекла свисал на цепях над *столом*. В кабинете стены были завешаны живописью, его собственными архитектурными проектами. В центре – камин из Родосского мрамора. Ограниченная резной *балюстрадой галерея* была создана для *библиотеки*.

## О

**ОРГАНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ** – *стиль* в архитектуре, ориентирующийся на неповторимое своеобразие. Наиболее яркие представители – *А. Аалто*, *Ф. Л. Райт*. Их кредо: архитектура должна быть целостным творческим явлением; она должна быть гуманистической и демократичной; соответствовать современным утилитарно – функциональным требованиям и современной технике.

---

<sup>1</sup> Киселев М. Панно и гобелен в искусстве русского модерна // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004. – С. 332.



## Р

**РЕГЕНТСТВА СТИЛЬ В АНГЛИИ** (англ. Regency style от лат. *rego* – управляю) – художественный *стиль* краткого периода в годы правления Георга IV (1800–1820), когда он еще был принцем, принявшим регентство во время болезни отца. Распространено и более краткое название этого стиля – ридженси. Этот стиль близок *ампиру* и *бидермайеру*.

**РЕГЕНТСТВА СТИЛЬ ВО ФРАНЦИИ** (франц. style Régence) – в истории искусства Франции переходный *стиль* от Людовика XIV к *рококо* Людовика XV с 1715 по 1720 гг., когда при малолетнем Людовике XV правил регент – герцог Филипп Орлеанский. Стремления к интимному, камерному стилю отразилось в новом, изобретенном в это время виде *мебели* – *комоде*. Первый такой комод, считается, был выполнен *Ш. Булем*. Такой комод вытеснил массивные *шкафы*, *сундуки* и парадные *кабинеты*. Мебель приобретает более мягкие тона – розовый, палевый, голубой, оливковый. На мраморные столешницы ставили скульптуры, *вазы*, *часы*, китайский *фарфор*. В это время начинается увлечение *китайщиной*. Появились новые декоративные мотивы – пагоды, *гротески*.

Период первой четверти XVIII в. – переходный этап к *стилю рококо*. Во Франции этот период называют стиль рококо, что несколько неточно, ибо стиль этот начинает проявляться с 1700 г., а Филипп Орлеанский становится регентом при малолетнем Людовике XV только в 1715 г., когда особенности этого стиля ярко проявились уже в *интерьерах* того времени. В этот период *мебель*, на которую тратится огромное количество денег, занимает важное место в жизни французской знати. Теперь уже предыдущие стили вызывают насмешку, постоянно идет замена старого интерьера на новый. Прежняя пышность становится более утонченной, возникает разница между парадными комнатами, где находились стабильные интерьеры, и маленькими *жилыми комнатами*, которые обставлялись «во вкусе дня». *Кресла* и *диваны* делятся на обстановочные и подвижные. Обстановочная мебель (*fauteuil meublant*) расставлялась неподвижно вдоль стен, как это делалось и раньше. Подвижная мебель (*fauteuil courant*) ставится вокруг *столов*, где собирается общество. Мебель по-прежнему обрабатывается рельефной золоченой резьбой, обивается *шпалерами* или *бархатом*, хотя обивка становится менее торжественной (пример – серия шпалер по рисункам Буше), но формы несколько изменяются, становятся более округлыми, постепенно приобретая характерные изгибы. Соответствуя вошедшим в моду с 1718 г. *фижмам*, мебель для сидения становится

шире, спинки стульев и кресел откидываются назад. В наборе вместо только черного дерева, употребляются разные породы ценных деревьев, что делает гамму мебели более красочной. Новый стиль, в отличие от стиля Людовика XIV, – более облегченный, в *орнаменте* возрождается гротеск, остается *трельяж*, но среди его сеток резвятся обезьяны, в композициях фигурируют персонажи комедии дель арте. Известным мебельщиком этого времени становится *Шарль Крессан*. Основная мебель этого времени, которой отдается предпочтение – *комоды*.

**РЕНЕССАНС** (франц. Renaissance) – т. е. возрождение в истории искусств – период от начала XV до конца XVI в., когда повсюду пробудилось стремление к возрождению античного искусства в связи с изучением античных образцов (преимущественно памятников архитектуры). В Италии направление эпохи *Возрождения* коснулось как живописи, так и скульптуры и архитектуры.

**РОКОКО** (франц. rococo – причудливый, вычурный) – отделка кусками камня и раковинами. *Стиль*, возникший во Франции во времена Регентства. Отличительная характеристика Р. – прихотливая, богатая орнаментика и вообще игнорирование строгого единообразия и так называемой чистоты стиля, реакцией против которой и явился стиль Р. Ко второй четверти XVIII в. *интерьер* во Франции пришел к интимизации и изнеженности. За пределами Франции одним из вдохновителей стиля Р. был архитектор *Мейссонье*. Р. стремится создать иллюзию движения в статичных формах *мебели*, в которой *декор* скрывает ее конструкцию и противоречит ее форме, отказываясь от симметрии в орнаментике. Преобладающий мотив декора – раковина, но форма ее дробится, превращаясь в фантастический узор, разорванный на асимметрично разбегающиеся отростки, из которых вырастают реалистически трактованные ветви цветов и растений или птичье крыло. *Орнамент* образует кудрявые завитки, взбегают на рамы *зеркал*. Орнамент на мебели может набираться в технике *маркетри*. Присутствует в этот период и иная техника декора – расписная мебель – по нежному фону изображаются затейливо переплетенные цветы. Встречаются расписные *комоды*, рамы зеркал, шкафчики. Вместо золочения *кресла*, *стулья*, *диваны* расписываются желтой, розовой, голубой, светло – зеленой краской. Излюбленной формой мебели остается, как и во времена Регентства, комод. Однако прихотливость вкусов вызывает к жизни новые мелкие и кокетливые предметы обстановки: угловые шкафчики, крохотные столики, *секретеры* и др. Возникает интерес к китайской экзотике. Это связано с расширением торговых связей с Востоком. Во Францию ввозится большое количество

лаковых изделий. Китайский *лак* красного и черного цвета становится модным при дворе, как и китайский *фарфор*, *эмали*, шелка. Начиная с XVII в. китайские изделия украшали интерьеры французской знати. Но в эпоху Р. это увлечение доходит до апогея. Нередко китайские фарфоровые *вазы* оправлялись во французскую *бронзу*, китайские лаковые доски вделывались в европейскую мебель. Увлечение китайским искусством порождает множество подражаний. *Китайщина* проникает во все предметы интерьера и сюжеты изображений в элементах обстановки.

В Пруссии образцом Р. может служить обстановка и интерьеры Сан – Суси в Потсдаме. Но, как считает Т. М. Соколова, приемы Р. здесь доходят до крайнего предела. «Извивающиеся линии орнаментальной резьбы, чрезмерно изогнутые ножки порождают чувство напряженного беспокойства»<sup>1</sup>.

В Россию стиль Р. проникает к середине XVIII в. Интерьер этой поры – мажорный и оптимистический. Наиболее полно его выразил *Б. К. Растрелли*. Особенно ярко это проявилось в Царскосельском дворце. В это время формируется дворцовый характер *анфилад*. Наряду с *жилыми комнатами* большое значение придается парадным *столовым, спальням, кабинетам*.

**РОМАНСКИЙ СТИЛЬ** (франц. roman, от лат. romanus – римский) – архитектурный *стиль*, вошедший в употребление в X в. Сложился на территории нынешней Франции, откуда распространился в Германию. Своеобразные черты Р. с. получили претворение в Италии в XI–XII вв. Отличался тяжеловесностью и круглыми *арками*. Р. с. сформировался при существенном влиянии архитектуры Византии. Значительную роль на становление Р. с. оказала архитектура Армении. Арочная форма дверных и оконных проемов – один из характернейших приемов Р. с.

**РОМАНТИЗМ** (франц. romantisme) – идейное и художественное движение в европейской культуре, распространившееся во всех видах искусства в конце XVIII – начале XIX в. Сначала Р. получил распространение в литературе, затем в других видах искусства. Понятие Р. произошло от эпитета «романтический». До XVIII в. он указывал на авантюристность, занимательность сюжетов, характерных для романсов, поэм и романов о рыцарях. Затем «романтическое» понимается более широко – как старинное, самобытно народное, далекое, наивное, возвышенное, фантастическое, а также удивляющее и пугающее. В середине XIX в. Р. был сведен к *стилю* в искусстве. Однако Р. рассматривается и как творческий метод, и как стилевое течение, и как художественное мировоззрение.

<sup>1</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель.... Цит. изд. – С. 104.

В то же время черты Р. можно обнаружить и в *классицизме*, и в реализме, и в *модерне*, и в социалистическом реализме.

Классический Р. – это художественное явление конца XVIII – начала XIX в. Различают также «доромантический Р.» (с первобытных времен до середины XVIII в.) и «постромантический Р. (вторая половина XIX в. и весь XX в).

Как правило, представители Р. отвергали повседневную жизнь как бесцветную и прозаическую, стремясь в жизни и творчестве уйти в мир чувственности, грез и вдохновенного творческого поиска. Отсюда стремление видеть идеалы либо в далеком прошлом, чаще всего в Средневековье, либо в устремлении к будущему. Существенная черта Р. – интерес к переживаниям сильных и ярких чувств, высвобождению личности, выявлению глубин таинственного «Я». Р. воспринимал как «свое» творчество Данте и В. Шекспира, П. Кальдерона и М. Сервантеса, И. С. Баха и И. В. Гёте. Именно представитель Р. Ф. Мендельсон – Бартольди актуализировал творчество И. С. Баха, а Р. Шуман назвал И. С. Баха хлебом для музыкантов.

В эстетике Р. противопоставил принцип классицизма «подражания природе» принципу преобразования реального мира. Представители философии эстетики немецкого Р. – И. В. Гёте, И. Г. Гердер, Ф. Шиллер, И. Г. Фихте, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик, В. Г. Ваккенродер, Ж. П. Рихтер, Шопенгауэр и др. Позднее Гегель сделал Р. предметом философского размышления. В Англии фигурой, соединившей предромантизм с Р., был поэт и художник У. Блейк. На первом этапе англо – американского Р. выделяются Уильям Вордсворт и Самюэль Кольридж. Дж. Байрон и П. Б. Шелли, поэты «озерной школы», Китс относятся ко второму этапу английского Р. Поздний английский Р. связан с именами Томаса Карлейля и Джона Рескина. Во Франции Р. был детищем французской революции и прямо противоположно претворялся в творчестве и философских воззрениях – в спиритуалистическом крыле (Шатобриан, Ламартин) и прогрессивном крыле романтического движения (Гюго, Виньи, Жорж Санд).

Примером романтического интерьера может служить *кабинет* Владимира Федоровича Одоевского. Несмотря на переезды, изменения в материальной обеспеченности, его кабинет всегда являл одно и то же: обилие книг, которые лежали везде – на *столах*, *диванах* и даже на подоконниках и на *полу* (причем, почти не было таких, в которых не остались бы пометы князя), реторты, химические и физические приборы, и обязательно – *фортепиано*. Современники (да и он сам не отказывался от этого названия) нарекли убежище Одоевского «кабинетом Фауста». В этом отразилась его приверженность романтической философии и эстетике, «любомудрию»,

как он сам назвал тяготение к философским изысканиям. Он стал инициатором создания «Общества любомудрия», в которое входили критик Иван Киреевский, поэты Алексей Хомяков и Степан Швырев, историк Михаил Погодин, эстетика Владимир Титов и Николай Рожалин. Их ценили Жуковский и Пушкин, увековечивший их именем «архивных юношей». Но при этом удивительную особенность Р. отметил Н. Я. Берковский: «Само понятие вещи и вещей для романтика предосудительно. Строго говоря – отдельная вещь – ошибка и обман. Воистину есть только единый поток творимой жизни»<sup>1</sup>. Такое мировоззрение полностью отражалось в этих интерьерах.

## С

**СЕЦЕССИОН** (нем. Sezession, от лат. secessio – отделение, уход) – см. *модерн*.

**СРЕДНИЕ ВЕКА** – так назывался период времени от падения западной Римской империи до разрушения турками Византии, хотя сейчас обычно этот период обычно считается с IV до XIV в. Если римский *дом* был открытым – вверх, к небу (имплювий давал доступ воздуху и дождевой влаге) и вовне (*атрий* имитировал внешнее пространство), то средневековый дом как раз стремился отгородиться от окружающего мира. Средневековое *жилище* было окружено забором или глухой стеной. Быть увиденным означало потерять свободу. *Двери* окованы были железом, *окна* закрывались плотными ставнями. Крыша отделяла от неба. Как правило, дома были устремлены вверх. Это объяснялось и ограниченностью пространства, и вертикальной ориентацией сознания. Городские дома, как правило, не отличались от сельских. Но в городах раньше стали строить дома из камня. Большая часть жилищ крестьян и ремесленников вплоть до конца средневековья делалась из ивняка, покрытого обмазкой, из бревен, из плохо отесанного камня. Встречались и полуземлянки, крытые соломой. Стекла в окнах были редкостью. Окна затягивались пергаментом или промасленной тканью. Свет давал очаг. В состоятельных домах пользовались масляными *лампами* из глины, *стекла* или металла, которые подвешивали на стенах. От них на *вещи* садилась сажа и стоял смрад. Поэтому те, кто мог себе это позволить, предпочитали свечи, но восковые свечи были очень дороги. Воды в домах не было. Приходилось ходить к городскому фонтану за водой. Собирали также дождевую

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973, с. 176.

воду и держали ее в специальных цистернах на чердаках. Отхожие места были не в каждом доме. Грязные отходы выливали в специальные ямы для нечистот. Не было *бань* – ни общественных, ни частных. В частных домах купались в лоханях. Специальных *кухонь* также не было. Ею была комната, где размещался очаг. Эта же комната была и *столовой*. Лишь в *замках* приготовление пищи было в отдельном помещении. Над очагом находился на специальном крюке подвешенный чугунок. Рядом размещалась кухонная утварь. На *полу* покоились горшки в *треножниках*. В них горшки ставили на огонь. В этой комнате находился *стол*, который был уставлен также кухонной утварью. Возле обеденного стола стояла скамья или *табуреты*, *буфет* с посудой. Основные предметы обстановки – столы, скамьи, *сундуки* и редко *шкафы*. Мебель была, как правило, разборной. Столы устанавливали для *трапезы*, а после нее – складывали и убирали. Вместо шкафов пользовались сундуками или ларями, функции стеновых перегородок выполняли *ковры*. Даже жилище, если владелец был побежден, разрушали. В эпоху *Возрождения* замок или *палаццо* уже не разрушали, а передавали другому владельцу<sup>1</sup>.

Основными производителями мебели были цеховые объединения ремесленников – мебельщиков. Это были замкнутые профессиональные организации с очень жестким уставом: подмастерье мог стать мастером лишь после исполнения самостоятельного произведения, которое называлось шедевром. После этого мастер мог иметь собственную мастерскую с подмастерьями, учениками и ставить клеймами *марку* на продукции собственной мастерской<sup>2</sup>.

Мебель обычно делали из *дуба* и *ореха*, как и каркас жилого дома. Снаружи она была обита железом, поэтому выглядела еще более громоздкой. Столом служила длинная и прочная доска, которую ставили на козлы. Сидели на скамьях или табуретах простейшей конструкции. Ножки вгонялись в доску, которая служила сиденьем, и закрепляли клиньями. Столы покрывали скатертями, скамьи – подушками. Ее соорудил тот же плотник, который возводил дом. Утварь размещали в шкафах – *поставцах*. Для одежды служили сундуки. Верхние вещи, сняв с себя, развешивали на оленьих рогах. Штаны и рубаху снимали лежа в постели и складывали под подушку. Даже в зажиточном доме мебели было немного. Но постепенно появилась мебель с выдвигаемыми ящиками, наружную поверхность

<sup>1</sup> Le Goff J. Цит. по: Данилова И. Е. Мир внутри и вне стен. Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV – XX вв. – М.: Россиск. Гос. Гуманит. Ун-т, 1999, 68с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 26) с. 61.

<sup>2</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель... Цит. изд., с. 52.

шкафов и ларей стали фанеровать. Уже был известен токарный станок и ножки для *кроватей, стульев*, столов и табуретов вытачивали на них. В употреблении была также мебель из ивняка. Плели колыбели и корзины. В *спальне* богатого человека стояла кровать. Шириной она могла быть до 4 м. Она размещалась на возвышении. Сверху был *балдахин*, опирающийся на колонки. На кровати был постелен тюфяк, набитый соломой и сеном. Поверх тюфяка клали матрас из шерсти и хлопчатой бумаги. В богатом доме было *белье* из белого полотна, в бедном – из цветного. Укрывались одеялами. Богатые – суконными, отделанными мехом, под которые подкладывали перину. Перина была из ваты и пуха, как и подушки. Приятного гостя клали в супружескую кровать. Этого требовали законы гостеприимства. В бедных домах спальня не отделялась от кухни – столовой. В английском доме помещение делилось на жилое (для интимной жизни) и *холл* (для общественной). Здесь собирались для трапезы, вдоль стен ставили ложа для ночлега слуг. Полы были земляными в нижнем *этаже*, в богатых домах они мостились *плиткой*. На верхних этажах были деревянные полы. Ковры вешали на стены, настилали на сиденья. На пол ковры не клали.

**СТИЛИЗАЦИЯ** – 1) имитация какого-либо *стиля* в новом историческом контексте; подчинение декоративного произведения более общему целому при доминировании образной системы и формальных признаков определенного художественного стиля; 2) обобщенное изображение каких-либо форм, где превалирует *декоративность* и *орнаментальность*.

**СТИЛЬ** – исторически сложившаяся система принципов художественно – декоративного оформления пространства *интерьера*.

Во Франции и Англии старинную *мебель* называют именем того правителя, во время правления которого она была создана. Это позволяет понимать, какого она времени и С.: С. *Людовика XIII*, Людовика XIV, Людовика XV, Людовика XVI и т. д. Некоторые предметы позаимствовали свои названия у периодов между двумя царствованиями: С. *Регентства* (между правлением Людовика XIV и Людовика XV), Директории (между правлением Людовика XVI и Империей). Некоторые С. имеют имя эпохи – допустим, Империи. Некоторые старинные предметы сделаны в провинциях и имеют собственный стиль не под влиянием двора, и эти провинциальные С. называются именами тех мест, из которых они произошли: провансальский, нормандский, бретонский (можно сказать «провансальский *шкаф*», или бретонский *сундук*). В России до революции С. принято было называть по царям. После революции их объединяли по понятным причинам общим стилевым названием. В этом был определенный смысл,



ибо, например, так называемая «Павловская мебель» существует в таком количестве, что невозможно было ее создать за столь краткий период правления этого царя. В данном издании, говоря о стилях, относящихся к тому или иному правителю, мы его относим к определенному художественному направлению.

**СТИЛЬ КОРОЛЕВЫ АННЫ** – так назывался С., получивший развитие в Англии в начале XVIII в. После победы буржуазной революции XVII в. в Англии были созданы предпосылки для дальнейшего развития капитализма. Это обусловило особенности и изменения в С. английского искусства, в том числе и его *интерьер*е и входящих в него предметов. Теперь уже английская *мебель* приобретает черты самобытности, в отличие от предыдущего времени, когда в основном копировались средневропейские образцы. Так, в Англии почти не использовалось *золочение* в мебели, а если применялась *позолота*, то покрывалась ею только резьба, которая, в отличие от французской мебели, где она покрывала все *кресло*, группируется на строго ограниченных участках. Большое значение приобретает в это время в Англии *китайщина*. Это и понятно. Ибо Англия вела широкую торговлю. Это также способствовало выработке самостоятельного стиля. Голландцы, подражая Китаю, еще в конце XVII в. ввели в обиход плавно изогнутые ножки с орлиными когтями, сжимающими шар. В Англии они становятся почти единственной формой устоев для *стульев*, кресел, *диванов* более чем на полстолетия. Иногда орлиные когти заменялись львиной лапой или просто напльвом. Плавные линии развернутых локотников заканчиваются орлиными или львиными головами. Появляются и крылатые кресла, свидетельствующие о возникшей в это время заботе об удобстве *дома*. Именно из Англии, во многие языки мира вошло слово комфорт, возникшее здесь в это время. Появились в это время и типичные для Англии двухъярусные *шкафы*, и складывающиеся *столы*. Все эти предметы изготавливались из *ореха*, но с 20-х гг. XVIII в. начинает применяться *красное дерево*.

**СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XIII** Для нас XVII в. во Франции – это в основном век Ришелье, Людовика XIV, Версаля и абсолютной монархии. Но перед *стилем Людовика XIV* был очень интересный С. Л. XIII, который в наше время снова стал нравиться, оказываясь нам в чем-то ближе, чем век Людовика XIV, пышный, иерархичный, разодетый, как сам Людовик XIV, страдавший от своего маленького роста. Царствование Людовика XIII было между 1610 и 1649 гг., но стиль, который назван его именем, продолжился гораздо дольше, чем его царствование – со смерти Генриха III в 1589 г. и до прихода на престол Людовика XIV в 1661 г. Это была живая, подвижная,



красочная эпоха. Ришелье пытался создать государство, которое вельможи пытались разрушить. Это было время мушкетеров и «Сида» Корнеля, «Обсуждение метода» Декарта, возвестившего и утвердившего в своей личной жизни главенство интеллектуального проникновения в сущность бытия и вместе с тем с жадной бурной жизни (он был известным бретером и дуэлянтом). Потихоньку Франция стала задавать тон в Европе. Но в эпоху Людовика XIII все было как раз наоборот. В это время в культуре Франции видны испанские, фламандские, итальянские влияния. После встряски религиозных войн французам во второй половине XVI века понадобился комфорт и стабильность. Они очень много строили. В Париже осталось с той эпохи много отелей, а в провинции – большое количество *замков* Людовика XIII, розовый кирпич и высокие окна которых заменили более старинные сооружения. Внутри до сих пор остались большие *залы*, хотя их расположение и поменялось. *Комнаты и передние, прихожие, кабинеты и гардеробные* размножались, и к ним относились все с большими требованиями рафинированности. В ногу с этими изменениями носило производство *мебели, обивки и вышивки* – увеличился спрос на эти *вещи*. Обстановка *апартаментов* того времени редко говорит о продуманном плане декорирования *интерьера*. Постепенно начали гораздо серьезнее относиться к изготовлению мебели, к ее формам и ее удобствам. Творческое воображение больше относилось к изготовлению новой мебели, чем к ее *орнаментации*, которая стала менее путаной, чем в XVI в. Медленно стал зарождаться настоящий национальный стиль, который потихоньку стал освобождаться от зарубежных влияний импровизаций. В это время в Англии был елизаветинский стиль, в Италии – маньеризм, в Испании – конец «золотого века». Мебель этого времени – со строгими геометрическими формами была золоченой в технике *плаке* и лепной. Общая форма предметов мебели была часто массивной. Характерные материалы для мебели этого стиля – *дуб, орех*, груша, ель и эбеновое (черное) дерево. Черное дерево или груша для обычной мебели сначала использовались лишь для фанеровки, но затем к ним добавлялись слоновая кость, мрамор, резные поделочные камни и металлы. Все части мебели обтачивались. Поскольку токарную работу было легче делать слева направо, то спирали на ножках вырезаны так. Только мебель очень высокого качества имеет симметричные детали. Щедро украшает эту мебель лепка или резьба. Ими покрывались также *двери, панели*, формировались важные *карнизы*. Лепка или резьба вставлялась в середину панелей и формировала геометрические разделения как комнат, так и предметов ее *декора*. Орнаментика была массивной, тяжелой, уступив

деликатности орнамента эпохи *Возрождения*. Изображались ветви, химеры, херувимы, *акантовые* листья, орлиные лапы. Использовались и другие мотивы орнаментации: *розетки*, бантики, завитушки, раковины, крылья, перья, маленькие головки львов и баранов. Скульптуры по дереву и по камню выполнялись очень точно и никогда не впадали в претенциозность и слащавость. Во времена Людовика XIII общество начало стабилизироваться, поэтому больше стали уделять внимание удобствам у себя дома. В больших провинциальных городах множественная аристократия поддерживала местную индустрию.

**СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XIV 1661–1700.** С 1661 г. и до конца века Людовик XIV – абсолютный монарх, хотя время его правления – 1643–1715. Он вынудил субсидировать свой *стиль* во всех направлениях. Его стиль был быстро имитирован всей Европой и Россией, сменив итальянские и испанские влияния. Во второй половине XVII в. вся западная эстетика *интерьеров* была французской, за исключением некоторых фламандских художников. Но эта эстетика была безразлична к реальности, стремилась к тому, чтобы больше подражать природе, чем ее понимать. Людовику XIV служили с большой охотой, так как множество художников, работавших на него, щедро вознаграждались. Французские зодчие *Лево*, *Мансар*, *Ленотр*, скульпторы *Жирандон* и *Кузевокс* работали под руководством и при участии главного художника живописца *Шарля Лебрёна*, который отвечал за интерьеры в Версале и в течение четверти века следил за рабочими, художниками, строителями, садовниками, ткачами, скульпторами и т. д. Отделка парадных *залов* Версаля отличалась роскошью и помпезностью. Стены, разбитые на отдельные *панно*, были облицованы мрамором, украшены *колоннами* и *пилястрами*, между которыми размещались золоченые композиции. *Фризы*, *плафоны*, *карнизы* расписывались лучшими художниками страны. В Галерее *зеркал* были вставлены в стены огромные зеркала, что по тем временам было невиданной роскошью, ибо зеркала стоили необычайно дорого. В покоях, не отделанных мрамором, стены обтягивались дорогими *тканями*, менявшимися в зависимости от времени года: зимой – зеленым или темно – красным *бархатом* с галуном, летом – парчой с золотым или серебряным узором либо многоцветным шелком. Роскошь проявлялась и в том, что многие предметы мебели были сделаны из серебра: в тронном зале, которым служил зал Аполлона, стоял серебряный трон короля, в Галерее зеркал были из серебра *столы*, *люстры*, *торшеры*, кадки для растений, во многих залах были серебряные *табуреты*. К сожалению, до нашего времени они не дошли. Разорительная политика Людовика XIV вынудила

его переплавить эту мебель в монеты. Лебрен придерживался римского величия и гомогенного стиля, но избегал итальянизмов и прошедшего *ренессанса*. Стиль, который был признан, – вкус к симметрии и широкие линии. Стиль этот не сразу выработался с приходом Людовика на трон. Вначале было много напоминаний предыдущей эпохи. Особенно мебель поначалу сильно смахивала на мебель Людовика XIII, а орнаментика оставалась тяжелой. Но со временем узоры утончились, стиль выработался. В Версале мебели в залах было немного: постаменты с *канделябрами*, табуреты, обитые под цвет стен, столы, украшенные *вазами*. Число каждого вида предметов не превышало 6–8. Они расставлялась строго вдоль стен. И все же грандиозность *дворца*, новые приемы его *декора*, требовали новых решений и новой организации мебельного искусства. Вопреки устоявшемуся с XII в. цеховому объединению ремесленников – мебельщиков министр Людовика XIV Кольбер ввел систему мастеров короля – они были апробированы при дворе и поощрялись рядом привилегий. Система эта оправдала себя. Между 1670 и 1680 гг. это десятилетие оказалось зенитом эпохи. Но к концу века, когда шел спад, король начал давать меньше балов, предпочитая интимную атмосферу в Марли и в Трианоне. Шли войны, и художников отправляли на арену боев. Вскоре стиль вышел из-под контроля короля. Он стал уже парижским, а не версальским. Замкнутые в менее обширных дворцах интерьеры становились все более легкими, утонченными и свободными. Уже тогда начали появляться некоторые характерные черты стиля *Регентства*. В это время за рубежом в Англии стиль оформился в ведущий (Вильгельм и Мери), в Италии появилось *барокко*, в Испании – *churiguegedque*. Материалы для мебели умножились, техника улучшилась, а линии стали более выгнутыми. Родился новый стиль. Орнаментальные мотивы заимствовались из мифологии, флоры, фауны, архитектуры, многие военные доспехи стали элементами декора. С. Л. XIV был важным этапом в истории мебели. Это был конец многофункциональной мебели, и она начала делаться с индивидуальным, точным назначением. Это был конец *сундуков*, которые изготавливались теперь только в провинции. Именно теперь намечается дифференциация мебели, которая была одинаково ценной в художественном отношении: резная и фанерованная. Резными были *стулья, кресла, диваны, табуреты, кровати* – те предметы, на которых сидели или лежали. Сюда же относились столы, подстолья для зеркал. Делалась она в основном из бука. Сначала она покрывалась сплошь *позолотой*, затем стала окрашиваться в светлые тона. Делалась мебель и из каштана, *дуба, ореха*. Дерево могло быть оставлено натуральным или покрашенным в яркие цвета – красным,

зеленым или даже посеребрено или позолочено. Из ореха делались более важные части, а менее важные – из тополя и из пихты. К фанерованной мебели относятся шкафы, *комоды*, *бюро*, которые фанеровались черным деревом, а мастера назывались чернотеревцами. В это время выработались новые формы мебели. Если в предыдущую эпоху стулья и кресла имели прямолинейные формы, спинки и сиденья обивались тканью, то теперь кресла становятся шире, спинки становятся выше, все деревянные части покрываются резьбой и *золочением*. Появляются округлые линии, локотники мягко изгибаются, как и их стойки, ножки и *проножки* также становятся выгнутыми. Помимо стульев и кресел широко распространены табуреты. Это связано с тем, что по этикету того времени, в присутствии короля все должны были стоять. Исключение составляли высородные дамы, которые могли садиться на табуреты. В это время появляются и диваны, как бы составленные из нескольких кресел и опирающиеся на четыре ножки спереди. Сиденья, спинки и локотники обивались подкладкой из конского волоса, что делало ее довольно жесткой. Обивкой служила ручная *вышивка* крестом или полукрестом или *шпалеры*, изготовленные на королевской мануфактуре Гобеленов или Бовэ. Сюжеты на обивке были растительные и фигурные, точно совпадая с размерами покрываемого предмета. Возможно было употребление для обивки узорного бархата. Столы тоже изменяют свои очертания, от прямолинейных форм переходят к изогнутым линиям.

В ту пору не делали гарнитуров мебели. Исполнялись серии кресел и стульев. Шкафы, *кабинеты* создавались отдельно, иногда группами или парами.

*Инкрустация*, в которой использовались множество пород дерева контрастирующих тонов, мастером которой был Буль, сильно развилась в эту эпоху. Для желтых тонов использовался самшит и миндаль, для белого цвета – остролист, для красного – груша, гамма коричневых – орех. Буль использовал элементы минералов, медные, серебряные пластинки, рога, черепаховый панцирь, слоновую кость и перламутр. Его техника позволяла делать две одновременные композиции: в одной фон – перламутровый, а *орнамент* медный, в другой – наоборот, фон медный, орнамент перламутровый. Эти инкрустации использовались на двух парных вещах или на двух симметричных частях мебели (*двери* шкафа). В это время начала появляться *лакировка* предметов мебели, копируя «китайский» тип. *Бронза* использовалась для орнаментации и для поддержки структуры мебели. В основном она тонко вырезанная, вычеканенная. Абсолютная симметричная орнаментика придала стилю Людовика XIV величественность

и устойчивость. Симметрия строилась либо по вертикали, либо по горизонтальной оси. Такую симметрию можно найти и в *ампире*. Прямые линии украшались мотивами *гирлянд*. Прямой угол снабжался бронзой, которая смягчала его твердость. Поверхность мебели потеряла выпуклые мотивы. Резьба изгибалась, придерживаясь четкой симметрии. Декоративные мотивы делались из дерева или бронзы. Иногда они были большими и даже тяжелыми, придавая пышность и роскошь стилю. Использовались для декоративных мотивов маски, человеческие фигуры, *маскароны*, выходящие из растительности, иногда они окружались пальмовыми ветвями. Животные, раковины, головы грифонов, львов, баранов, дельфинов, ветвевидные орнаменты были симметрично расположены. Среди них располагались мотивы растительного мира – дубовые, лавровые, оливковые листья, лилии, гирлянды фруктов. Входили сюда и военные атрибуты: каски, пряжки, стрелы, мечи. Заимствованы из архитектуры изображения *балясин*, медальонов, зубчиков, *консолей*, триглифов. Из *вышивок* использовались в орнаментике *ламбрекены* или колокольчики, полотнища, обшитые округленными зубьями. Еще чаще встречается *драпировка*, узлы, ленты, цветочные фоны, с точечками, плетеные, с завитками. Декораторами рядом с Лебреном работали Жан и Антуан Ленотр, Жан Дималь, Пьер Марго, Жан и Клод Берен. Они создали эти композиции, которые потом служили как примеры будущих интерпретаций. Келлер работал с бронзой, Луар Мерми и Бален работали с драгоценными материалами, Кафьери и Жерардон делали скульптуры из дерева, а Куазевокс и Тюби – с камнем и мрамором. Много работал здесь Шарль Буль.

«Ценная мебель, лионские шелка, шпалеры, бронза, *фаянс*, а позже и *фарфор* сочетались во внутреннем убранстве дворцов»<sup>1</sup>. Это был «большой стиль», включавший в себя не только пышность, богатство приемов барокко, но и уравновешенность, ясность и разумность форм, свойственных *классицизму*. «Чтобы понять сущность этого искусства, нужно учитывать сложные явления культуры Франции эпохи абсолютизма. Надо помнить о величественных ансамблях дворца и парка Версаля, о строгой колоннаде Лувра. Нельзя забывать и о рационализме классических трагедий Корнеля и Расина, и о существовании рядом с ними исполненных жизненности и здравого смысла комедий Мольера»<sup>2</sup>.

### СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XV – см. *Рококо*.

Вот как описывает Виже – Лебрен интерьер этого времени: «Приведа меня туда (имеется в виду так называемый Павильон фаворитки

<sup>1</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель... Цит. изд., с. 60.

<sup>2</sup> Там же, с. 61.

Людовика XV Жанны Дюбарри в Лувесьенне, построенный архитектором Лиду. Был украшен статуями работы Г. Аллегрена, Ж. – Б. Пигалья и О. Пажу, картинами Ж. – О. Фрагонара и Бреара – С. М) в первый раз, г-жа Дюбарри сказала: «В том зале я имела честь угощать обедами Людовика XV. Наверху помещались музыканты и хор, певший во время трапезы». Салон был великолепен, из него открывался прекраснейший в свете вид; камин и двери отличались превосходной отделкой, а замки можно было почитать шедеврами ювелирного искусства, не говоря уже о мебели, богатство и красота которой просто не поддаются описанию. Однако на роскошном канпе сего павильона возлежал уже не Людовик XV, а герцог де Бриссак...»<sup>1</sup>

**СТИЛЬ ЛЮДОВИКА XVI** – см. *Классицизм*.

**СТИЛИ РЕГИОНАЛЬНЫЕ.** Во Франции С. р. столь же многочисленны, как и провинции старинной Франции – каждый сильно выражает локальные особенности и обстоятельства социальной, экономической, религиозной, этнической специфики. С. р. здесь с конца XVIII в. не развивались. Некоторые из них сохранили сельскую компоненту (Бретань, Оверни), другие больше похожи на известные стили (Бургония, Нормандия). Вместе с тем, есть важные характеристики, отличающие их. *Стили Людовика XIII, Людовика XIV, Людовика XV, Людовика XVI*, несомненно, повлияли на С. р. Региональная *меблировка* не очень разнообразна. Обычно это просто *мебель* для практичного пользования – *скамейки, кровати, столы, буфеты, шкафы и сундуки*. У них не было *библиотек, консолей, кабинетов* и круглых столиков – *геридонов*. Чаще всего региональная мебель делалась столярами, а не краснодеревщиками, создана из наиболее распространенных деревьев ближайших лесов. Часто она собрана не так уж тщательно. Она хуже сохранилась, чем мебель, сделанная в Париже. Типы *орнаментации* испытывают влияния местных традиций, популярных верований, фольклора. Но на С. р. влияли и зарубежные веяния. Наиболее чистыми оказывались те С. р., которые были наиболее удалены от Парижа (Пикардия, Нормандия). Но и здесь часто старались сделать имитации стилей столицы. Многие предметы, которые в столице уже не создавали, здесь продолжали делать. Например, когда сундуки вышли из употребления в столице, здесь эта мебель еще долго пользовалась спросом. Сундуки сильно разукрашивались, показывая главные темы той или иной провинции. Сундуки чрезвычайно ценились, это был обязательный предмет для приданого

<sup>1</sup> Воспоминания г-жи Виже – Лебрэн... Цит. изд., с. 164–165.

(подарки для свадьбы). Им приписывалось символическое значение, и они удержались в провинции до XIX в., хотя в столице вышли из употребления в XVII в.

## Т

**ТЮРКЕРИ** (франц. turcque, англ. turquerie – по-турецки, в турецком стиле) – *стилизация*, отражавшая увлечение Востоком в начале XIX в. *Интерьеры* любили оформлять в «турецком стиле», нередко выделялись отдельные «восточные» комнаты с обилием *ковров*, низкими «турецкими» столиками с восьмигранной столешницей и многолопастными арочками на боковых стенах. В этой же комнате демонстрировалась выставленная на стене коллекция восточного оружия на фоне восточного же ковра. Отличалась она также обилием разбросанных шелковых с золотым шитьем подушек. В гостиных ставились широкие мягкие *диваны*, устилались ковры, выделялись отдельные курительные комнаты с резной *мебелью, ванны с бассейнами*, напоминавшие *сераль*.

## Ф

**ФЛОРАЛИЗМ, ФЛОРЕАЛЬНОЕ ТЕЧЕНИЕ** (от лат. florealis – растительный, floris – цветок) – явление или тенденция преобладания в композиции художественного произведения растительных, флореальных мотивов. Растительные формы широко использовались в искусстве Древнего Египта и Месопотамии, античном искусстве, орнаментике *классицизма, в готике, барокко, рококо*. В искусстве *модерна* на рубеже XIX–XX вв. эта тенденция оформилась в самостоятельное флореальное течение. Именно это течение в Бельгии и Франции отождествляется с *ар нуво*. Выдающимися мастерами «флореального стиля», или Ар Нуво, были В. Орта, Э. Гимар, Х. Обрист, А. Гауди, Э. Галле, художники *школы Нанси*.

**ФУНКЦИОНАЛИЗМ** – направление в архитектуре, возникшее в конце XIX в. Основной принцип Ф. – формообразования должны соответствовать в здании функции. Таким образом, функциональность создала основу этого *стиля*. В 1897 г. в Англии вышла книга Э. Говарда «Города – сады», в которой проповедовались идеи нового типа поселения, которое должно было сочетать преимущества жизни в городе и на природе. Но вскоре выявились недостатки таких городов, появившихся не только в Англии, но и во Франции. Оказалось, что они не по карману

очень и очень многим, да и были небольшими. Сегодня такие города – пригороды довольно широко распространены, особенно в США, где около трети населения живет в одноэтажных *домах*, расположенных каждый на своем, озелененном участке.

В 1901–1904 г. Т. Гарнье разработал проект «Индустриального города», согласно которому город должен быть окружен новыми застройками.

**ФЭН-ШУЙ** Фэн – ветер, шуй – вода (дословный перевод с кит.). Фэн (ветер) переносит шуй (воду) и потому служит основой жизни. Ф. – древнее китайское искусство жить в гармонии с природой, воплощая сочетание древней мудрости и культурной традиции. Основы Ф. получили претворение в И – цзин. В Ф. используют последовательность триграмм И – цзин, созданную около 1143 г. до н. э. Вэнь – Ваном. Ф. – это совокупность руководящих принципов, которые помогают человеку найти место в мире и в своем жизненном пространстве – себе и предметам и *вещам*, его окружающим и которыми он пользуется. Мировые жизненные силы с помощью Ф. должны способствовать положительным сторонам жизни человека и снимать или, во всяком случае, уменьшать ее отрицательные стороны. Ф. приносит в повседневную жизнь больше удовлетворения, счастья и даже изобилия. Принципы Ф. направлены на то, чтобы повысить качество жизни. С помощью применения приемов Ф. можно сделать квартиру похожей на настоящий *дом*.

Принципы Ф. были открыты около пяти тысяч лет назад. Искусство Ф. раньше было секретом древних императоров. Основание Ф. приписывают У из Ся, который был первым из трех мистических императоров. Он увидел черепаху, на панцире которой был организованный линиями магический квадрат ло шу, в котором сумма чисел в каждом из горизонтальных, вертикальных и диагональных рядов равнялась 15.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Проведенные линии к противоположным концам образуют знак Сатурна. Любопытно, что и в Китае, и в иудейской религии – это знак «блуждающих звезд». Этот квадрат, вернее, его цифры связаны символически с главными направлениями и главными стихиями: например, 1 – с водой, 2 и 8 – с почвой, 3 и 7 – с металлом. С 1984 г. по 2003 г. – главное благоприятное направление северо – восток, юго – восток и северо – запад, с 2004 г. по 2023 г. – юг и запад.

Это искусство сохранялось неизменным на протяжении тысяч лет. В последние десятилетия оно получило широкое распространение во



всем мире. Ф. – сложная и многоуровневая философская система. Столица этого искусства – Гонконг. Быстрое процветание Гонконга после II мировой войны многие объясняют тем, что в значительной степени оно было обеспечено применением на практике Ф. Известно, что Мао – Цзедун запретил это учение, хотя сам верил в него, а Чан – Кайши перевез на Тайвань много книг и знатоков этого искусства. Результат известен. Основа претворения Ф. – символы и знаковые элементы. Рациональные, логические действия в Ф. называются жу ша, мистические – жу – ша. В Ф. существуют две школы: школа компаса и школа формы. В школе форм в отличие от школы компаса, где благоприятные направления определяют при помощи компаса, первенствует география ландшафта. Вместе с тем искусство Ф. – школа формы – нахождение благоприятного места для проживания. В школе компаса, естественно, первенствующее значение отводится компасу, хотя он очень своеобразный и имеет множество функций, помимо основной – указывать на страны света. Компас этот в Ф. называется луобань. Луо – означает сетчатый, а бань – тарелка. Название сетчатая тарелка точно отражает внешний вид этого компаса, напоминающий паутину. Он имеет квадратную форму. В центре – компас, который окружен концентрическими кругами, в одних только 13, в других их 36, но бывают и с 6 кругами. Первый круг содержит 8 триграмм Ицзин, второй – 5 элементов и 8 из 10 небесных ветвей китайской астрологии. В других кругах – информация о счастливых и несчастливых направлениях. Юг для китайцев – самое благоприятное направление. Понятно, почему так – с юга приходит тепло, солнце, дающее жизнь, а с севера – жестокие зимы.

Главная задача школы компаса в том, чтобы выяснить, где прячется дракон, обязательно связанный с тигром. Их символическое совокупление рождает наибольшее количество ци.

Цель Ф. – обеспечить гармонию с силами природы, чтобы улучшить жизнь. По древнекитайским представлениям все мы находимся под влиянием трех типов счастья. Тянь цай – небесное счастье, с которым человек рождается и которое не зависит от него. Оно управляется небом. Ди цай – земное счастье, находится в почве, и благодаря ему окружающая среда оказывает на нас влияние. Именно на его закреплении делает упор Ф. Реализация его возможна, если укрепить жэнь цай – человеческое счастье. Жэнь цай переносится ветром и водой между небом и землей. Три вида счастья связаны с ци – «дыхание жизни» или «дыхание дракона». «Безымянный автор XVII в. написал, что ци присутствует в местах, где «холмы невысоки, вода чиста, солнце приятно, ветер нежен; в небесах свет

новый, иной мир. Там посреди сутолоки покой; в покое воздух праздника. Когда кто-то попадает в это место, его глаза открываются, на сердце у него радость. Здесь собирается ци и накапливается аромат. Свет сияет, и волшебство распространяется вовне»<sup>1</sup>. Ци – это электромагнитная энергия, пронизывающая Вселенную. «Ци – это универсальная жизненная сила, присутствующая во всех живых существах...Все совершенное создает ци... В природе ци образуется постоянно»<sup>2</sup>.

Квартира должна быть устроена таким образом, чтобы в нее попадало как можно больше энергии ци. Поэтому входная дверь должна открываться вовнутрь. Внутри должно быть ощущение простора, чтобы ци легко было в ней передвигаться. Но входная дверь не должна располагаться напротив туалета или окна, потому что ци утекает туда и не возвращается.

Ци разделяется на Инь и Ян. Символ Инь и Ян довольно широко известен – это круг, в который вписаны две фигуры, похожие на головастики. Ян – черный с белой точкой, Инь – белый с черной точкой. Они дополняют друг друга, создавая гармоничное сочетание противоположностей: мужское и женское, старое и молодое, горячее и холодное, ночь и день, горы и долины и т. п. Поэтому гористую местность называют слишком Ян, а плоскую равнину – слишком Инь. Ян символически связан с зеленым драконом, Инь – с белым тигром.

Ци имеет три типа: ша – ци – буйная энергия, сы – ци – слабая и вялая энергия, шэн – ци – дыхание довольного дракона, самая хорошая энергия. Наиболее благоприятная среда там, где наилучшее ди – цай. Этому и посвящены принципы и способы Ф. Ф. – это приведение нашей «внутренней энергии ци и энергии ци в окружающей среде»<sup>3</sup>. Свет – мощное средство активизировать энергию, как и движущиеся предметы – подвесные скульптуры, ветряные мельницы, шелковые знамена, часы. Зеркала направляют энергию ци. Так что их использование в интерьере чрезвычайно эффективно. Там, где возникает угроза застоя энергии, необходимо размещать растения. Музыкальные подвески укрепляют и очищают энергию ци.

Следует иметь в виду, что помимо ци существует ша. «Ша – это „отравленные стрелы“, негативные энергии, созданные прямыми линиями или острыми углами, направленными на нас»<sup>4</sup>. *Зеркало «багуа»* отражает

<sup>1</sup> Вебстер Р. Фэн-шуй для городской квартиры. квартиры /Пер. с англ. П. Пнрлина. – СПб.: Тимошка, 1999–160с., с. 13.

<sup>2</sup> Там же, с. 12

<sup>3</sup> Хобсон Энди. Фэн-шуй: доступно и просто. Дом, офис, сад /Пер. с англ. А. В. Верди. – М.: Рольф, 2000. – 288с., с. 19.

<sup>4</sup> Вебстер Ричард. Фэн-шуй... Цит. изд., с. 24.

«ша». «Ша» относится к Инь, зеркало «багуа» к агрессивному Ян. Оно восьмиугольной формы и считается в Китае благотворным символом. Оно небольшого размера, ибо должно быть незаметным для тех, кто посылает и концентрирует энергию.

Характер ландшафта связан символически с природой четырех небесных животных: драконом, тигром, черепахой и птицей – фениксом. Дракон – высший символ счастья, приносит процветание и изобилие – обитает в горах, избегает равнины и пустыни. Поэтому лучше всего жить на холмах, ибо здесь, к тому же, наиболее благотворно движение «ци» по воздуху. Дракон – символ мужской, поэтому его энергия – Ян, страна света – восток. Символ времени года – весна, присущий ему цвет – темно – зеленый. Тигр – символ защиты. Для его обитания характерны более низкие и пологие холмы. Тигр – женский символ Инь, страна света – запад. Его символ времени года – осень, цвет – белый. Для идеальной гармонии в жизни человека должны присутствовать и дракон, и тигр. Черепаха – символ поддержки, постоянства, долголетия. Для него характерны низкие, пологие холмы. Символ страны света – север, время года – зима, цвет – черный. Птица – феникс – символ открывающихся возможностей, умение наилучшим способом использовать сложившиеся обстоятельства. В ландшафте – это невысокие холмы с тремя остальными типами. Цвет птицы – феникса – цвет огня, красный. Символ стороны света – юг, времени года – лето. Идеальное место для дома – сюэ – сочетание холмов и равнин. «Древние китайцы воспринимали эти символические воплощения буквально и искали такое место для своего жилища, где были бы представлены все типы холмов»<sup>1</sup>. Поэтому справа от дома должен находиться низкий холм, олицетворяющий тигра, слева должен быть более высокий холм, олицетворяющий дракона. Сзади дома низкий холм, символизирующий черепаху, а перед домом вход должен быть ниже дома, тем самым, олицетворяя птицу – феникса. Еще очень хорошо, если перед домом протекает река, делая излучину. В современном городе реку может олицетворять дорога. Течение реки или движение на дороге должно быть не слишком быстрым и не слишком медленным, а соответствовать шэн – ци – дыханию дракона (см. выше). В современной ситуации часто не только дороги уподобляются рекам, но и дома – горам и холмам. В доме должно быть равновесие Ян (нечетные числа, лето) и Инь.

Входная дверь многоквартирного дома должна быть больше, чем одноквартирного, предпочтительно иметь монолитные двери, так как они создают символически более надежную защиту. *Лестница*, ведущая

<sup>1</sup> Хобсон Энди. Фэн-шуй: доступно и просто... Цит. изд., с. 27.

вниз – символизирует упадок дел, а наверх – свидетельство того, дела пойдут в гору. Поэтому перед входом в квартиру хорошо иметь лестницу, ведущую вверх, а не наоборот.

В гостиной следует сделать упор на Ян, в спальне – на Инь. Однако все эти приемы украшения *интерьера* должны совмещаться с циклами порождения и избегать циклов несовместимости. В этих циклах участвуют пять стихий: вода, дерево, огонь, почва, металл. В цикле порождения каждый предыдущий элемент способствует возникновению последующего: дерево сгорает, питая огонь, огонь оставляет после себя землю. Из земли мы получаем металл. Металл плавится, становясь водой. Циклы порождения образуют круг. Циклы разрушения уничтожают какой-либо элемент. Основные направления цикла разрушения образуют пятиконечную звезду. Огонь плавит и уничтожает металл, металл уничтожает дерево. Дерево высасывает соки из земли. Земля впитывает и ослабляет воду. Вода выражается определенными символами. Форма ее – волна, часть света – север. Основные цвета воды – черный и синий, животные – крыса и свинья. Число – единица. Воду в квартире может воплощать фонтан или аквариум. Дерево аналогично имеет такой же по количеству конгломерат символов. Символизируют его, естественно, растения и цветы, зеленый цвет и время года – весна. Часть света – восток, числа – 3 и 4, животные – тигр и кролик, форма – прямоугольная и вытянутая. Огонь – конечно же, красного и оранжевого цвета, время года – лето, направление – юг. Форма – треугольная, число – 9, животные – лошадь и змея. Понятно, что почва символизируется коричневым и желтым цветом, геометрической формой – квадратом. Она олицетворяется юго – западом, в меньшей степени – северо – востоком и центром, время года для нее самое оптимальное – зима и конец лета, животные – дракон, овца, собака, числа – 2, 5, 8. В Ф. ее символами являются кристаллы и керамические предметы. Металл – белый, золотистый, серебристый. Время года для него характерное – осень, направление – северо – запад. Основные числа – 6 и 7, символическая форма – круги и полумесяцы. Предметы, символизирующие металл – сделанные из металла, монеты золотистого цвета, животные – петух и обезьяна. «Из жилых домов огненные формы наиболее выражены у шале, расположенных в горной местности. Острый угол между скатами крыш им требуется для того, чтобы в сильные снегопады снег не скапливался на крыше... суровая окружающая среда сама по себе требует сильного влияния огня»<sup>1</sup>. В соответствии с этими представлениями распределение и назначение комнат должно быть следующим: на северо – западе лучше

<sup>1</sup> Хобсон Энди. Фэн-шуй: доступно и просто... Цит. изд... с. 72.

расположить *кабинет* или *спальню*; на севере – спальню; на северо – востоке – детскую или комнату студентов. На востоке – кабинет мужских членов семьи, мастерские, на юго – востоке – *кухню*, спальню, женский кабинет. На юге – столовую, на юго – западе – *гостиную*, семейную *столовую*, спальню. На западе рекомендуется расположить столовую, гостиную. Рекомендации эти довольно расплывчаты и противоречивы, хотя в центре квартиры не рекомендуется размещать туалет, кладовку, а лучше поместить общие комнаты. Они исходят из символических обозначений триграмм, олицетворяющих отца, мать, старших сына и дочь, средних сына и дочь и младших сына и дочь. Каждая триграмма также соответствует определенным волевым качествам.

Вода по древнекитайским представлениям – символ денег. Поэтому чрезвычайно хороши в квартире водные объекты – фонтаны, аквариумы. Если в аквариуме – золотые рыбки (серебристые караси), то это особенно благоприятное сочетание. Аквариум на юго – востоке квартиры способствует финансовому благополучию, но вода должна быть проточной и содержаться в чистоте. Ибо в противном случае можно добиться обратного эффекта.

Однако в китайской философии много разных символов, значения которых перекрещиваются. Поэтому разобраться в Ф. довольно сложно. Приведем некоторые символы.

Апельсины – золото

Бабочки – любовь и радость

Веер – защита

Водопады – способствуют благополучию, как и идеальный ландшафт, летучая мышь олицетворяет благополучие и счастье, лотос – счастье вне дома

Бамбук – долголетие, голубь – долгая жизнь, журавль – долголетие и верность, олень – долголетие и богатство, персики – долгая жизнь, сосна – долголетие, цветущие деревья – долголетие

Гранат – много детей

Гусь – доверие и верность в браке

Дракон – высший символ счастья и творчества, орхидея – счастье, пион – счастье, узел – без начала и конца обеспечивает бесконечное счастье, утки – счастье в любви, фрукты – способствуют счастью, хризантема – счастье, цветок сливы – счастье, цветы – способствуют счастью и богатству, бамбуковая флейта – приносит счастье, отвращает зло.

Золотые рыбки – успех и изобилие, ласточки – процветание и успех. Монеты – процветание, раковина – процветание и благополучие, феникс – процветание, фонтан – богатство и процветание.

Зонт или навес – защищает от воров, особенно вблизи двери  
*Картины* – могущественный символ. Изображение на них способствует тем или иным благоприятным переменам в жизни.

Колокольчики разрушают отрицательную энергию

Леопард – храбрость

Лошадь – быстрота и упорство

Медведь – сила и смелость

Метла – выметает неприятности

Мечи, перекрещенные – борются с ша ци, но пользоваться ими надо с осторожностью

Обезьяна – ум и защита от несчастья

Орел – дальновидность

Павлин – красота

Попугайчики – неразлучники – романтики

Пушка – борется с ша ци, но пользоваться надо с осторожностью, так как слишком могущественный символ

Рыба – отвращает зло

Слон – мудрость, сила и защита, собака – защита и процветание

Сосуды – рядом со входом способствуют успокоению

Стрекоза – утонченность

Тигр – храбрость

Химера – охраняет от зла

Цвет может компенсировать влияние стихий: красный приносит счастье, белый означает траур. Желтый означает долголетие. Желтый цвет комнаты в юго – западной части дома способствует появлению новых знакомств. Синий означает небо, зеленый – символ роста и бодрости.

Принципы Ф. связаны со сторонами горизонта, свойствами энергии, членами семьи, их астрологическими знаками. Путем довольно несложных исчислений каждый в состоянии представить себе, в какой год он родился. Так, люди, родившиеся в год дерева – решительные, целеустремленные. Их цвета – зеленый, синий, черный. Люди дерева любят сложные задачи. В год металла также рождаются волевые люди, но их цвета – белый, золотистый, серебристый, синий, черный. Они вызывают в них положительные реакции, а красный и оранжевый – отрицательные. Люди металла любят планировать свою жизнь и наилучшим образом работают в окружении красивых вещей. Их счастливое направление – запад. Если вы родились в год металла, в квартире должны быть предметы из земли – желтого цвета или керамика. Поменьше красного (огонь). Запад соответствует металлу, значит, спальня должна быть на западе. Если в одной квартире

живут люди, относящиеся к элементам металла и дерева, то ситуацию может исправить вода. Необходим аквариум или миниатюрный фонтан в квартире.

Каждому году соответствует одна из стихий, определенное направление относительно сторон горизонта. Так что астрологический знак и стихия года рождения определяют правильность создания своего интерьера. Их рассчитывают по специальным картам. Кроме того, каждый, в зависимости от года рождения, может вычислить число гуа (счастливое число для каждого человека в Ф.). Надо сложить последние две цифры года рождения. Если сумма равна или больше 10, надо получившиеся цифры опять сложить. То, что получится, мужчины вычитают из 10. Женщины к получившемуся числу прибавляют 5, и если получается двузначное число, цифры складывают. Числа 1, 3, 4, 9 – принадлежат людям восточной группы, их благоприятные направления – север, восток, юго – восток и юг. Неблагоприятные – соответственно юго – запад, запад, северо – запад, северо – восток. В западную группу входят люди с гуа 2, 5, 6, 7, 8. Знание числа гуа позволяет оптимизировать влияние благотворных факторов на жизнь. Так, главный вход в дом или квартиру должен быть ориентирован в одну из благоприятных сторон. Основные комнаты также надо располагать в наиболее благоприятных сторонах дома, а туалет, например, нужно размещать в неблагоприятном для себя направлении.

У дома тоже есть триграмма, которая определяется по тому направлению, куда выходит его задняя сторона. Но для тех, кто живет в квартире, важнее не Ф. вокруг нее, а внутри. В комнате в самом дальнем углу должен быть предмет, символизирующий личный элемент. Квартиры, где полы во всех комнатах расположены на одном уровне, более благоприятны, чем многоуровневые или двухэтажные, так как тогда ци сбивается с толку, попав в квартиру. Но если это так, то кухня и столовая должны быть расположены выше гостиной, потому что гости, уходя, будут забирать все благотворное ци.

Гостиная должна располагаться рядом со входом. Кухня и спальня должны находиться как можно дальше от него. Двери в туалет, ванную и спальню не должны быть видны от входа. В каждой квартире есть 4 негативных и 4 позитивных места. Они определяются личной триграммой. Позитивные места: Основное место – совпадает с направлением, на которое выходит задняя сторона дома. Называется «фу вэй» – счастливая жизнь». Здесь хорошо расположить спальню. Место здоровья – «тянь» – небесный доктор. Его можно активизировать, подвешивая кристаллы или музыку ветра. Место долголетия – символизирует спокойствие, гармонию

и хорошее самочувствие. Стимулируется с помощью зеркал и кристаллов. Место процветания – самое позитивное в квартире. Символизирует прогресс, финансовый успех, энтузиазм и жизненную силу. Здесь должны быть входная дверь, дверь на кухню, спальню, кабинет. Наихудшее место для туалета и ванной. Место процветания – лучшее для *стола*, где производят расчеты. Его надо хорошо освещать, тем самым активизируя его. В этом случае человек разбогатеет. «На Востоке многие ориентируют свои кровати в направлении места процветания, а отправляясь на работу, идут именно в эту сторону»<sup>1</sup>.

Негативные направления: место смерти. Связано с несчастьями, болезнями. Подходит для туалета, так как негативное ци уносится прочь. Если входная дверь в этом месте – семья страдает от болезней. Место катастроф – ассоциируется с разочарованиями, проволочками, затруднениями и т. п. Не следует ориентировать в этом направлении кровать. Хорошо для кладовой или туалета. Место шесть ша (шесть смертей). Годится для кухни и туалета. Место пяти духов – символизирует кражи, денежные затруднения. Если входная дверь в этом направлении – квартиру преследуют кражи, пожары. Место для кладовой и туалета. Места определяются личной триграммой, которую надо определить по соответствующим источникам.

Как уже указывалось в самом начале, помимо школы компаса, применяется школа форм. Главным инструментом в определении наилучших мест – багуа (решетка из восьми триграмм, которая лежит в основе Ф), и при этом компас не применяется. Багуа указывает на места богатства, славы, брака, семьи, детей, знаний, карьеры и учителей. Принципы багуа распространяются как на всю квартиру или дом, так и на отдельные комнаты, и даже на стол. Так, если в зоне богатства на столе поставить металлическое блюдо с несколькими монетами, Ф. гарантирует вам богатство.

В принципах Ф. существует мерная линейка. Размеры предметов – двери, окна, картины, блокноты должны обеспечивать гармонию. Размеры могут быть счастливыми или несчастливыми. Основная мера – 43 см. В них – четыре благоприятных размера и четыре неблагоприятных отрезка. Чем больше в квартире благоприятных отрезков, тем, естественно, лучше для хозяев. От 0 до 5,4 см – благоприятный размер. Его первая четверть приносит финансовое благополучие, вторая четверть – кристаллы и драгоценности, третья соответствует шести типам счастья, четвертая четверть – изобилие. Второй отрезок – от 5,4 см до 10,8 см – сопряжен с плохим здоровьем. Четверти приносят денежные потери, проблемы

<sup>1</sup> Вебстер Ричард. Фэн-шуй... Цит. изд., с. 61.



с законом, неприятности и нездоровье супруги. Третий отрезок – от 10,8 см до 16,2 см – имеет отношение к разлукам: первая четверть – разлучение со счастьем, вторая – расставание с деньгами, третья – уйдут верные друзья, последняя четверть – разлучать с имуществом. Четвертый отрезок – от 16,2 см до 21,5 см – способствует появлению людей, всегда готовых прийти на помощь. Первая четверть – способствует благополучию детей, вторая – неожиданные деньги, третья – успехи сына, четвертая стимулирует общее благополучие. Пятый отрезок приносит удачу во всем, что связано с властью – от 24,5 см до 27 см. Четверти связаны со следующими благоприятными и удачными прецедентами в жизни человека. Первая четверть приносит успешную сдачу экзаменов. Вторая четверть обеспечивает большое счастье. Третья – рост доходов, четвертая – авторитет в семье. Последний отрезок не приносит удачу – от 27 см до 32,4 см: неудачный отъезд, потеря нужных вещей, потеря уважения, потеря денег. Следующий отрезок – от 32,4 см до 37,5 см – предрекает большие несчастья. Первая и третья четверти – серьезные неприятности, вторая и третья – слабое здоровье, четвертая – постоянные споры. Последний отрезок – от 37,2 см до 43,2 см – приносит удачу: деньги, хорошие оценки на экзаменах, драгоценности и земное счастье, общее процветание.

Фэн – шуй отдельно рекомендует, как обставить ту или иную комнату в зависимости от ее назначения. В однокомнатной квартире должны быть представлены те же принципы, которые характерны для большого дома или квартиры. «Размер квартиры не влияет на здоровье, материальное и духовное благополучие. Если вы правильно организуете свои *вещи* и пространство, даже самая крошечная квартира станет раем, дающим вам все, что вы пожелаете»<sup>1</sup>.

Конечно, совместить все принципы Ф. оказывается довольно сложно. Но, как правило, люди, не зная их, вполне счастливы, и жизнь их не изобилует теми неприятностями, от которых предостерегает Ф. Связано это с тем, что довольно часто, не зная принципов Ф., мы инстинктивно делаем правильные вещи. Ибо Ф. предполагает совершенно логичные предписания. Так, считается, что холодильник должен быть заполненным, чтобы в доме было довольство. Во всех комнатах надо поддерживать чистоту, особенно на кухне. На столах не должно быть лишних вещей. Круглый стол считается наиболее располагающим к разговору. *Зеркала* в столовой хороши, потому что удваивают еду, символизирующую изобилие. Поэтому люди, не знакомые с искусством Фэн – шуй, на 95 % делают обстановку квартиры правильно.

<sup>1</sup> Вебстер Ричард. Фэн-шуй... Цит. изд., с. 106.

## X

**ХАЙ-ТЕК** (от англ. high technology, hi–tec) – высокое, великолепное качество, технология. *Стиль XX в.* в архитектуре, дизайне. Самым известным и одним из первых крупных зданий этого стиля стал центр Помпиду в Париже, наиболее ярким – здание фирмы Лойдс в Лондоне. Самые известные имена: *Роджерс*, *Пино*, *Фостер*, *Чуми*. Если у кого-нибудь имена не вызвали никаких ассоциаций – стоит представить себе крупный современный химический завод с емкостями, трубопроводами, открытыми фермами и т. п. – это, грубо говоря, и есть архитектура стиля X.-т., некое обнажение великолепных, прекрасных технологий.

## Ш

**ШИНУАЗРИ, ШИНУАЗЕРИ** – см. *китайщина*.

## Э

**ЭКЛЕКТИКА** (от греч. eklektikus – выбирающий) – искусственное соединение разнохарактерных, несовместимых элементов. В России термин Э. стали применять по отношению к архитектуре в 30-х гг. XIX в. таких зодчих, как *К. Тон*, *И. Свиязев*. Н. В. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» также употребляет этот термин. Э. выросла из *классицизма*, но стала его отрицанием. Провозглашаемая Э. многостильность привела в конечном итоге к безразличию к *стилю* как таковому. Наиболее стиль Э. проявил себя в *интерьерах* во второй половине XIX в., когда детали различных стилей смешивались между собой, удовлетворяя вкусу мало-взыскательных заказчиков. Одна комната обставлялась в одном стиле, другая – в совершенно другом. Как правило, *столовые* и *кабинеты* поддельвались под стиль *Ренессанса* и *готики*, *будуары* – в стиле Помпадур и т. д. «Каждая комната трактуется как оформленный по-своему, самостоятельный замкнутый мирок. В свою очередь ее пространство лишено цельности и распадается на отдельные зоны. Размеры комнаты становятся меньше, а число находящихся в них предметов и мебели увеличивается»<sup>1</sup>. Мало того, что увеличивается количество предметов на все меньшем пространстве. *Вещи* не оставляют свободного места в интерьере. Люди

<sup>1</sup> Кириченко Е. Русский интерьер 70–90-х гг. XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31, с. 28.

как бы начинают пугаться свободного пространства. Интерьер пышен, в нем много мягкой, «кутаной» мебели, в которой деревянный каркас скрыт под мягкой обивкой. В комнатах много *драпировок*, перетянутых шнурами с кистями и бахромой штор. Обои становятся темными, как и цвет обивок. Уют этого времени стремится к какой-то роскоши, но, скажем прямо, дешевой роскоши, которая создается обилием вещей. Но вещей дешевых. Вместо *бронзы* теперь в интерьере в обилии используется чугун. Вместо *фарфора* в обилии используется майолика. Вместо шелка, *атласа*, *бархата*, *кожи* – плюш, репс, клеенка. Связано это было с демократизацией жизни и быта, характерных для выступивших на арену социальной жизни купечества, разночинцев. В своем быту они старались подражать аристократическим слоям общества. А. П. Чехов полно и ярко воплотил картину интерьера Э. в квартире Ольги Ивановны: «Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около *рояля* и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли и получилась столовая в русском вкусе. В спальне она, чтобы похоже было на пещеру, задрапировала *потолок* и стены черным сукном, повесила на *кроватями* венецианский *фонарь*, а у дверей поставила фигуру с алебардой»<sup>1</sup>. Такая же заставленность вещами и нагруженность интерьера характерна и для более низкого социального уровня. В. Шкловский описывает квартиру бедного уездного учителя: «Комнат было три:... – столовая, детская, спальня... Столовая, как у всех, оклеена обоями с черточками под дуб. Стены почти целиком закрыты photographиями – большими и маленькими, в резных рамочках... Между photographиями – этажерочки, черные, лаковые, с цветочками. На этажерочках – кошечки и девочки... У стен *буфеты*, на створках которых резные изображения: фрукты, дичь. Мебель мягкая, обтянутая так, что дерева совсем не видно; *кресла*, *стулья*, *кушетки* низкие, мягкие. На окнах джутовые *портьеры* с бумазейной прокладкой и коленкоровой подкладкой. Под портьерами на *окнах* тюлевые занавески: очень много мягкого, пыльного. Даже на столиках на углах были мягкие простеганные накладки»<sup>2</sup>. Е. Кириченко приводит еще одну цитату из описания В. Конашевича квартиры своих соседей. Столь обширное цитирование связано с тем, чтобы полнее показать особенности стиля, столь благосклонно

---

<sup>1</sup> Там же, с. 29

<sup>2</sup> В. Шкловский *Жили – были*. – М., 1966. Цит. по: Кириченко Е. Русский интерьер 70–90-х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31, с. 29.

воспринимаемого нашими современниками: «Наши маленькие старички жили в такой же небольшой квартирке, как наша. Уют... создавался половичками на ярко натертом полу, обилием всяких *комнатных растений* на окнах и перед окнами, клетками со щеглами и канарейками, кружевными салфетками на комодах и столиках»<sup>1</sup>. В отличие от *барокко*, также стремившегося к пышности, в Э. интерьеров второй половины XIX в. нет уже его парадности и торжественности. Как пишет Е. Кириченко, «интерьеры 2-й половины XIX века откровенно, даже вызывающе вульгарны. Отождествление красивого и богато украшенного, больше того, отождествление красоты с понятием „много“, выступает теперь во всей обнаженности, лишенное какой бы то ни было поэтической или романтической вуали»<sup>2</sup>. Важная особенность стиля Э. в целом, и в интерьере в частности – тяготение к «русскому стилю». В интерьере того времени обязательно была комната в «русском стиле». Такие комнаты были в среде интеллигенции, исповедовавшей демократические идеалы. В. Конашевич писал: «В кабинете отца перед письменным столом стояло кресло, у которого спинкой была дуга, локотниками – два топора и где-то еще, чуть не на сиденье, примостились кнут и пара лаптей – все вырезанные из *дуба*. А на столе стояла настоящая маленькая деревянная *изба* из орехового дерева, полная папирос». Были они распространены и в купеческой среде, и в домах аристократов. В «Приваловских миллионах Д. Н. Мамин – Сибиряк описывает дом Половова, где все, «от рукоятки звонка до последнего гвоздя» было «пригнано под русский вкус». Журнал «Зодчий» в 1873 г. поместил восторженное описание спальни в квартире Башмакова (арх. А. Гунн и П. Кудрявцева): «Комната отделана в теплом серовато – желтом тоне, *плафон*, обделанный *филенками*, раскрашен под цвет бука, из которого сделана вся мебель. Под прорезным *карнизом* проходит *фриз* из цветных *изразцов*, раскрашенных синим цветом и зеленью, стены обделаны в рамки из того же комбинированного бука и обтянуты материею... По краям рамок, на стенах, в разных местах себели пряжа изящно обрамлена синим и красным *бордюром*, вязью, рисунок которых взят и обделан из наших крестьянских полотенец, рушников и придает как мебели, так и всей обстановке самобытность и гармонию. Такой же красотой дышит каждая мельчайшая подробность»<sup>3</sup>. В свое время Э. критиковалась, но в последнее

<sup>1</sup> Цит. по: Кириченко Е. Русский интерьер 70–90 – х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31, с. 29.

<sup>2</sup> Кириченко Е. Русский интерьер 70–90-х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31, с. 28.

<sup>3</sup> Цит по: Кириченко Е. Русский интерьер 70–90-х годов XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31, с. 30.

время этот стиль стали называть более благозвучно *историзмом*. Некоторые современные исследователи разделяют историзм и Э. «Разница между мебелью периода романтического историзма и чистой эклектики многим, на первый взгляд, кажется незначительной, но это не так. В эпоху романтического историзма над проектами мебели еще работали архитекторы, и они старались сохранить исторически чистыми элементы стиля и формы предметов. То же, что стало изготавливаться позже, и вплоть до конца века, уже с чистой совестью можно было отнести к эклектике. Если до середины XIX столетия еще оправдано использование терминов «неоготика», «неорококо», или «второе *рококо*», то после 60-х годов, для более точного обозначения отдельных направлений в производстве мебели в период эклектики, лучше добавлять к названию классического стиля «псевдо»: псевдоготика, псевдобарокко, псевдоренессанс»<sup>1</sup>.

Такое понимание в развитии стилей и верно, и неверно одновременно. Действительно, в начале возникновения Э. стили были чище, не столь смешаны, как со второй половины XIX в. Действительно, они не смешивались так хаотично, как во второй половине XIX в. И в то же время и неоготика, и неорококо – псевдостили. Однако и в самом начале его возникновения, и позднее присутствовала *стилизация*. Стилизация, более глубокая или менее точная, присутствовали на всем протяжении подражания стилям предыдущих эпох. К тому же, и во второй половине этого столетия архитекторы и художники участвовали в создании мебели, предметов интерьера. Об этом пишет сам Генрих Гацук<sup>2</sup>, несколько ранее опровергавший участие творцов в интерьерных вещах Э. Нараставшее массовое производство, серийное производство предметов интерьера благодаря стремительно развивавшейся технике не могли нравиться думающим художественным деятелям. В качестве протеста против Э. появился стиль *модерн*. Действительно, что в 70–90-е гг. интерьеры теряют остатки былой однородности. Теперь предметы разных эпох мирно соседствуют в одном интерьере – это могут быть восточные курильницы, кавказские *ковры* с развешанным на них оружием рядом с *люстрами* с барочными завитками и столами в «русском» стиле или стиле «*ренессанс*» и рядом кресла и качалки «фантази», т. е. механическое собрание предметов никого не смущает. Их объединяют не формы, не стиль, а цвет обивки и драпировок, одинаковая порода дерева, одинаковый материал.

Очень остроумно об Э. пишет Наталья Сиповская: «Эклектика, порицаемая детьми ее апологетов за «уродство», внуками – «за враждебную

<sup>1</sup> Гацук Генрих. Мебельные стили... Цит. изд., с. 32.

<sup>2</sup> Там же, с. 36.

идейность», правнуками – «за безликость», занимает законное место в академической истории искусств»<sup>1</sup>. Она видит в этом стиле два достоинства: глубокий перелом в человеческом сознании на мировоззренческом уровне – появление историзма и на уровне идеологии – формирование национальных идей. Вместе с тем она не отрицает того, что именно Э. отвечает вкусам обывателя, его расхожему представлению о красоте и величии. Тем не менее, именно Э. стала основой возникновения *функционализма*, ибо впервые в истории искусства зародилась возможность практического разрыва между конструкцией и декорацией, причем не логически, а именно в практике. Вместо одной художественной нормы могло случиться сосуществование бесконечного разнообразия «норм». Это связано с разрушением целостности онтологического мифа, особенно в России и Германии, где монархические идеи – в России идущие от Византии, в Германии – от Священной Римской империи Карла Великого – начисто лишились своей жизнеспособности. Расколотый мир конца XIX в. претворился в интерьеры Э. «Всеохватность и систематизация знания, закономерности исторической эволюции, последовательность географической экспансии – ценности эпохи историзма и позитивизма...»<sup>2</sup> Выход из него дал модерн.

Новый эклектизм стал пропагандировать постмодернизм. Один из апогеев постмодернизма, Чарльз Дженкс, написал книгу, посвященную его анализу – «Язык архитектуры постмодернизма». В этой книге он утверждает, что архитектура страдала от элитарности. Постмодернизм преодолевает ее не опрощением, а расширением языка архитектуры насыщением местными диалектами, традициями, коммерческим сленгом улицы. Отсюда в этой архитектуре двойное кодирование – обращение к элите и к человеку с улицы. Такое развитие архитектуры, несомненно, отразилось на создаваемых жилых домах. В качестве примера Ч. Дженкс анализирует некоторые особенности постмодернистских домов. Например, «Дом VI» американского архитектора Питера Эйзенмана – один из серии проектов кубических домов – концепций, построенный для семьи фотографа Франка. В нем подчеркнуты ирония и эклектичное освоение традиционных приемов в виде неожиданных решений. Такова, к примеру, дверь в виде вращающейся *колонны*. Используя язык модернистской архитектуры, он его использует семантически остроумно, многозначно, и в то же время придавая чувственность пространственным изобретениям, что

<sup>1</sup> Сиповская Наталья. Пространство историзма // Пинакотекa, 1999, /3–4, № 10–11, с. 27.

<sup>2</sup> Вязова Е. Интерьер эстета: истоки европейского ар нуво ... Цит. изд., с. 407.

является уже принадлежностью постмодернизма. Столь же показательно творчество *Роберта Стерна*, в своих работах представляющего «новое движение» в архитектуре. Склоняясь к «вульгарному», как его называет Ч. Дженкс *Ар – Деко*, он остается в пределах хорошего вкуса. Резиденция Стерна в графстве Вестчестер: тщательная асимметрия сменяет друг друга на поверхности светлой охры с всплесками цвета, использованными для акцентировки объемов в интерьере также представляет двойственность языка выразительных средств в решении интерьера этого дома. Эклектические фрагменты, взятые из разных эпох, дают возможность работать фантазии воображения воспринимающего. Анализируя творчество Чарльза Мура, Ч. Дженкс показывает, что его творческое кредо раскрылось в Бернс – хаусе, индивидуальном жилом доме, построенном близ Санта – Моника в Калифорнии (1971) для университетского профессора. Путь по дому обострен сюрпризами и разными архитектурными пикантностями, где главным является кабинет, святая святых, профессорская берлога. Путь к ней наполнен разными образами – от мексиканского балкона до стиля Ар – Деко, в конечном итоге рождая чувство домашности, характерной для Южной Калифорнии. Весь этот дом, его интерьеры полны намеков на испано – американскую архитектуру колониальной эпохи. Э. постмодернизма во многом повторяет Э. 1870–1910-х гг. В постмодернизме происходят такие же заимствования, что были характерны для того времени, когда 15 стилей противостояли один другому. Сложное переплетение источников – основа направления, которое стало повторять то же, что было раньше. Это понятно для архитекторов. Но и для потребителей также становится близким. Каждый горожанин в любом большом городе имеет свой «банк образцов» интерьера. Э. позволяет выбрать элементы, близкие нам, в эволюции культуры. Постмодернизм представляет собой амальгаму, позволяющую выявить сильное и радикальное разнообразие, используя коммуникативные средства разнообразных метафор – символических, пространственных, формальных. Дженкс считает, что проектировщик должен начинать работу с семиотического исследования меняющихся представлений о хорошей жизни заказчика. Это даст возможность использовать клише, имеющие корни в обыденной жизни и в то же время откликнуться на быстрые изменения в технологии, искусстве и моде. Понятно, что существует пропасть между элитарными и популярными кодами. Постмодернизм представляет возможность их совместить, строя дом на двух уровнях вкуса, «высоком» и «низком». Отталкиваясь от вкусов и языков, превалирующих в каком-либо месте, с помощью избыточных реплик можно так насытить архитектуру высокими кодами, что она

становится доступной и удовлетворяющей запросам как простых людей, так и изощренных профессионалов, чему способствует многозначность. Ирония поп – арта, критические позы контркультуры – все это вобрал в себя новый Э. Но вместе с тем он рождает интерес к культурным ценностям прошлого. И в этом его демократизм.

В современном интерьере Э. в почете. Она пропагандируется всеми модными журналами. Теоретической базой этого стало то, что сегодняшнее сознание многообразно и эклектично. Смена культурных парадигм породила стремление к истине. Пути к ней лишь нащупываются. Наступила новая эпоха, требующая стабилизации. Множественность инноваций требует адаптации их в практическую жизнь. Вот почему так востребована Э. Следует однако помнить, что в 70-е гг. к Э. было иное отношение: «Интерьеры 70–90-х гг., больше того, эклектики в целом лишены художественного совершенства своих предшественников. Не отрицая их высоких эксплуатационных качеств – „уют“, удобств, соответствия эстетическим вкусам и функциональным потребностям времени, нельзя не отметить и другого – перегруженности, украшательства, отсутствия чувства меры. Развитие эклектизма идет параллельно увеличению конкретизации содержания, вкладываемого в декоративный мотив, понимаемый как средство передачи все более определенных понятий, ассоциаций, наконец, просто воспроизведения любившихся образцов. Для выражения всего многообразия понятий – от социальных идей до сентиментальных воспоминаний – зодчим конца XIX века уже недостаточно, как было прежде, одних ордерных форм. Они используют архитектурные детали всех времен и народов»<sup>1</sup>.

## Ю

**ЮГЕНДШТИЛЬ** – см. *модерн*.

---

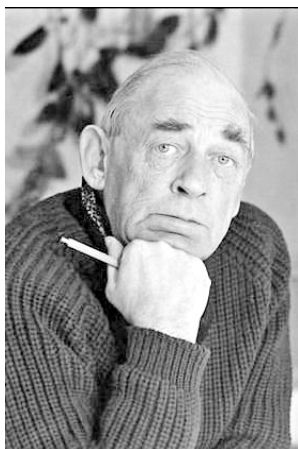
<sup>1</sup> Кириченко Е. Русский интерьер 70–90 – х годов XIX века... Цит. изд., с. 31.



## АВТОРЫ, УЧАСТВОВАВШИЕ В СОЗДАНИИ ЖИЛЫХ ИНТЕРЬЕРОВ.

### А

**ААЛТО, ХУГО АЛВАР ХЕНРИК** (Aalto, Hugo Alvar Henrik – 3 февраля 1898, Куортане – 11 мая 1976, Хельсинки) – финский архитектор,



Х. А. Х. Аалто

художник – прикладник, проектировщик *интерьеров* и *мебели*, представитель *функционализма* и основоположник современного дизайна. Использовал в интерьерах природные материалы: дерево, медь, гранит. На протяжении 25 лет «творил» в соавторстве с супругой, тоже архитектором по профессии, Айно Марсио-Аалто. В 1935 г. основал мебельную компанию “Artek” и запатентовал первую самоподдерживающуюся деревянную раму для *стула*. С 1939 г. работал и преподавал в США.

**АБИЛЬДГААРД, НИКОЛАЙ АБРАГАМ** (Abildgaard, Nikolai Abraham – 11 сентября 1743, Копенгаген – 4 июня 1809, Фредериксдаль) – датский живописец, основатель датской школы живописи. Проектировал и изготавливал *мебель* с 1800 г.



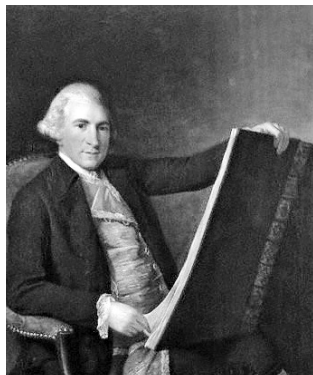
Н. А. Абельдгаард. 1772  
Й. Юль

**АВИСС, ЖАН** (Avisse, Jean – 1723–1796, Париж) – французский мастер – мебельщик. В Париже с 1745 г. имел мастерскую, где изготавливали модную для того времени *мебель*.

**АДАМ, ДЖЕЙМС** (Adam, James – 1732–1794) – архитектор – декоратор, брат знаменитого *Р. Адама*.

**АДАМ, ЖОРЖ** (Adam, Georges – 14 января 1904, Париж – 1967) – французский художник по *гобеленам*.

**АДАМ, РОБЕРТ** (Adam, Robert – 3 июля 1728, Керколди – 3 марта 1792, Лондон) – знаменитый английский архитектор – декоратор, создатель «стиля Адама» (*георгианский стиль*). Работал в Италии в 1754–1756 гг. Вместе с братом *Д. Адамом* по возвращении из Италии основал фирму «*Адельфи*», где выполнялись проекты по оформлению *интерьера, мебели*. Проектировал не только мебель, но и *камины*, интерьерные *зеркала* над каминами. Вместе с итальянским художником *М. Перголези* разрабатывал орнаментальные *гравюры*. В интерьерах использовал лепной *орнамент, гризайли, гротески*. За изысканные рисунки наборных *паркетов* его называли «*королем набора*». Творчество А. близко стилевыми чертами произведениям другого выдающегося мастера этого времени – *Ч. Камерона*.



Портрет Р. Адама.  
Ок. 1770–1775  
Д. Уиллисон

**АДЕЛЬФИ** (Adelphi, от греч. adelphoe – братья) – фирма, основанная братьями Робертом и Джеймсом *Адамами* в 1767 г., выполнявшая проекты по оформлению *интерьеров, мебели*.

**АЛЛЕ, НОЭЛЬ** (Hallé, Noël – 1711, Париж – 1781, там же) – французский художник по *гобеленам*, живописец, рисовальщик, гравёр.



Ж. Ардуэн-Мансар. 1699  
Ф. де Труа

**АМСТЕРДАМСКАЯ ШКОЛА** – условное название творчества художников Нидерландов периода *модерна*. В Амстердаме в 1885 г. была открыта архитектурная мастерская, в которой проектировались *интерьеры, мебель*.

**ДА ПОНТЕ, АНТОНИО** (da Ponte, Antonio – ок. 1512–1597) – архитектор, участвовал в оформлении *интерьеров* Дворца дождей.

**АРДУЭН-МАНСАР, ЖЮЛЬ** (Hardouin-Mansart, Jules – 16 апреля 1646, Париж – 11 мая 1708, Марли – ле – Руа) – французский архитектор, внучатый племянник *Ф. Мансара*. Заведовал почти всеми постройками Людовика XIV, в том числе постройкой замков Ключи, Марли, Большого Трианона, замка в Версале и Дома Инвалидов, Большого Трианона, замка

в Версале и Дома Инвалидов. Совместно с *Ш. Лебрёном* создал Зеркальную галерею Большого Версальского дворца (1678–1684). В искусстве оформления *интерьеров* предвосхитил стиль *рококо*.

**АРНУ, ФРАНСУА** (Arnoult, François) – французский скульптор, бронзовщик, литейщик, чеканщик, «люстровый мастер». В 1762–1764 гг. работал в Академии Художеств в Петербурге, в 1764–1765 гг. – скульптором-модельером на Императорском фарфоровом заводе. Изготавливал *паникадила, люстры, финифть*.

**АУВЕРА, ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ВАН ДЕР** (Auvera, Johann Wolfgang van der – 24 октября 1708–27 марта 1756) – немецкий скульптор. Изготавливал в Вене в 1730–1736 гг. *мебель* для Вюрцбургской резиденции. Особо отличались наборные столешницы в *стиле* «эглумизе» (см. *Гломи Жан-Батист*).

## Б

**БАЙИ СТАРШИЙ** (Bailly l'Aîné) – французский мастер-часовщик. В 1750–1775 гг. работал в Париже. Оформлял *часы* в технике «Буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*) с применением *рокайлей* в декоре.

**БАЙОН, ЖАН-БАТИСТ** (Baillon, Jean-Baptiste) – французский мастер – часовщик. Корпуса *часов* делал из позолоченной *бронзы* с аллегорическими фигурами. Работал в Париже с 1751 г.

**БАЛЛОК, ДЖОРДЖ** (Bullock, George – ум. 1818) – мастер-мебельщик с 1805 г. Начиная в Ливерпуле как скульптор. С 1814 г. работал в Лондоне. Использовал в декоре *мебели* национальный *орнамент*.

**БАРБЕ, ЖАН** (Barbet, Jean – 1591–1650) – французский декоратор. Работал при Людовике XIV. Опубликовал «Книгу об архитектуре» (1632), в которой были представлены образцы оформления *интерьеров*.

**БАРБЕДЬЕН, ФЕРДИНАНД** (Barbedienne, Ferdinand – 10 января 1810–1892, Париж) – французский мастер-бронзовщик, скульптор, литейщик, чеканщик. С 1830 г. возглавлял большую мастерскую в Париже, где изготавливалась *мебель* с бронзовыми накладками, серебряная посуда, светильники. С 1880-х гг. в мебели, выходившей из его мастерской, стали появляться модные в то время «восточные» мотивы.

**БАТАЙ, НИКОЛЯ** (Bataille, Nicolas – ок. 1330–1405) – мастер *шпалер* эпохи *Средневековья*. Возглавлял в Париже мастерскую в 1360–1370-х гг., выпускавшую знаменитые *мильфлёры*.

**БАУМАН, ИВАН ИОСИФОВИЧ** – петербургский мастер – мебельщик и бронзовщик. Работал по эскизам *К. Росси*. Выпускал *мебель*, светильники, бронзовые накладки для *дверей*. Принимал участие в оформлении Елагина и Михайловского дворцов в Петербурге.

**БАУМГАРТНЕР, УЛЬРИХ** (Baumgartner, Ulrich – 1580–1652) – мастер-мебельщик. Работал в Аугсбурге.

**БАУХАУЗ** (нем. Bauhaus – дом строительства, от bauen – строить и Haus – дом, жилище) – архитектурная и художественно-промышленная школа. Организованные в Веймаре в 1901 г. *А. Ван де Вельде* «Экспериментальные художественно-промышленные мастерские» стали базой Б. Организован был *В. Гропиусом* в Веймаре в 1919 г. Здесь школа работала до 1925 г. Затем переехала в Дессау, а в 1932 г. – в Берлин. В 1933 г. была закрыта нацистами. Девиз школы – «Искусству учить нельзя, но ремеслу можно». Гропиус и его единомышленники стремились к единству материального и духовного, технического и художественного. Поэтому обучение велось одновременно в двух мастерских – производственных и творческих. Здесь обучали приемам обработки металла, камня, дерева, *текстиля*. Но учащиеся выполняли задания не по проектам мастеров, а по своим собственным. В творческих мастерских изучали теорию восприятия пространственного и цветового, разрабатывали «грамматику формообразования»<sup>1</sup>. Это был опытный центр, который собирал воедино все художественные создания, синтезировал все творчески-художественные дисциплины в новом строительном искусстве. Машинные формы, вызванные к жизни промышленным переворотом конца XVIII – начала XIX в., выпадали из бытового комплекса, унаследованного от ремесленных эпох. Одним из первых это понял *У. Моррис*. Машинная техника стала стремительно вторгаться в *интерьер* частного жилья. Здесь стали появляться репродукторы, граммофоны, пишущие машинки, новая *осветительная арматура*. В Б. были представлены многочисленные «измы» калейдоскопа художественных течений, которые появились на рубеже веков.



**БАШЕЛЬЕ, ЖАН-ЖАК** (Bachelier, Jean-Jacques – 1724–1806) – французский художник-декоратор. Главный живописец фарфоровой мануфактуры в Венсенне и Севре в 1748–1793-х гг.

Портрет художника Жан-Жака Башелье, 1782. А. Лабий-Гийяр

<sup>1</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве: Словарь в 3-х т. – СПб.: Кольна, 1995. – Т. 1. – С. 104.

**БЕГАГЛЬ, ФИЛИПП МЛАДШИЙ** (Behagle, Philippe – ум. 1734) – французский мастер шпалерного искусства. Работал на знаменитой шпалерной мануфактуре *Бове* в Петербурге вместе с отцом Б. Старшим под руководством Ж.-Б. Леблона.

**БЕЙЛИ – СКОТТ, МАКЕЙ ХЬЮ** (Baillie-Scott, Mackay Hugh – 23 октября 1865–10 февраля 1945) – шотландский архитектор. С 1901 г. работал в Англии. Создатель загородного дома-коттеджа в традициях национальной архитектуры. Автор построек в *Дармишадской колонии художников*, для которых проектировал *мебель*. Работал во многих странах Европы, в том числе в России, а также США.

**БЕЛЛАНЖЕ, ПЬЕР-АНТУАН** (Bellangé, Pierre-Antoine – 1760–1844) – французский мастер-мебельщик. Был придворным мебельщиком Наполеона, затем Людовика XVIII и Карла X. Сын Б. П.-А., Александр-Луи, в основном специализировался на изготовлении парадной *мебели* с *интарсией* в *стиле* «Буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*).

**БЕЛЛАНЖЕ, ФРАНСУА-ЖОЗЕФ** (Bellanger, Francois-Joseph – 1744–1818) – французский архитектор, придворный декоратор, выполнял картоны для мануфактурной фабрики Савоннери.

**БЕЛТЕР, ДЖОН ГЕНРИ** (Belter, John Henry – 1804–1863) – американский дизайнер, мастер-мебельщик, представитель возрожденного стиля *рококо*. Приехал в США в 1844 г. из Германии. Изготавливал салонную *мебель* с пышной резьбой и изогнутыми линиями.

**БЕНЕМАН, ЖАН-ГИЙОМ** (Benemann, Jean-Guillaume) – придворный поставщик *мебели* во Франции с 1784 г. Родом из Германии. Во Франции его называли Гийом Б. Употреблял для своих работ *красное дерево*, украшенное *бронзой*. Формы мебели по сравнению с *Ж. Ризенером* более массивны. Напоминают стиль *Д. Рёнтгена*. В его композициях больше бронзовых *барельефов*, *пилястр*, чеканенных *фризов* с военными атрибутами или античными сюжетами. С ним сотрудничал знаменитый бронзовщик *П.-Ф. Томир*. Иногда его предметы украшались керамическими плакетками с белыми фигурами на голубом фоне, исполненными в Англии на заводе *Веджвуда* или на Севрской мануфактуре близ Парижа. Сотрудничал с *А. Раврио*.

**БЕНСОН, УИЛЬЯМ АРТУР СМИТ** (Benson, William Arthur Smith – 1854–1924) – английский архитектор, дизайнер. Сотрудничал с *У. Моррисом*. Проектировал *мебель*, изделия из металла.

**БЕНТЛИ, ТОМАС** (Bentley, Thomas – 1730–1780) – английский художник, технолог-керамист. Компаньон *Дж. Веджвуда* с 1768 г.

**БЁРДЕЛЕ, ЛУИ-ОГЮСТ-АЛЬФРЕД** (Beurdeley, Louis-Auguste-Alfred – 1808–1882) – французский мастер-мебельщик, бронзовщик из потомственной семьи мебельщиков. Его сын Альфред-Эммануел-Луис Б. (1847–1919) – также мебельщик, владелец мебельных мастерских.

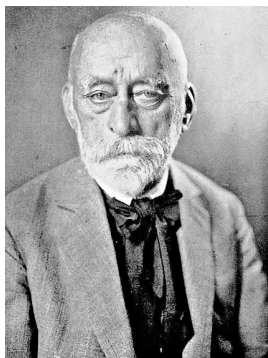
**БЕРЕН, ЖАН СТАРШИЙ** (Berain, Jean père – ок. 1640–24 января 1711, Париж) – французский художник – *орнаменталист*, оказавший непосредственное влияние на становление стиля *рококо*. Родом из Лотарингии. Его орнаментальные композиции, названные «беренады», легли в основу многих рисунков тканей для *мебели* и *гобеленов*, фаянсовых изделий.

**БЕРЕНС, ПЕТЕР** (Behrens, Peter – 14 апреля 1868, Гамбург – 27 февраля 1940, Берлин) – немецкий архитектор, основоположник промышленного дизайна. Один из первых мастеров *югендштиля*. Учился в Художественной школе в Карлсруэ и в Дюссельдорфе. С 1899 г. – профессор *Дармштадской колонии художников*, организатор германского *Веркбунда* и Мюнхенского *Сецессиона*. Руководил Художественно-промышленной школой в Дюссельдорфе, а в 1922–1936 – школой архитектуры Академии изобразительных искусств в Вене. Среди учеников Б.: *Гропиус*, *Ле Корбюзье*.



Портрет П. Беренса.  
1923  
М. Либерман

**БЕРЛАГЕ, ХЕНДРИК ПЕТРЮС** (Berlage, Hendrik Petrus – 21 февраля 1856, Амстердам – 12 августа 1934, Гаага) – нидерландский архитектор, дизайнер, оказал большое влияние на формирование *функционализма*, становление рационалистической архитектуры. Выступал против *эkleктики*. Проектировал простую и конструктивную *мебель*. В 1905 г. опубликовал книгу «Размышления о стиле».



Х. П. Берлаге

**БЕРНАР, ПЬЕР** (Bernard, Pierre – 1715–1770) – французский мастер-мебельщик. Поставлял дворцовую *мебель* ко двору Людовика XV с декором *маркетри* и бронзовыми накладками.

**БЁМ, ГЕРМАН** (Boehm, Hermann) – немецкий мастер-мебельщик. Работал в Вене. Его *мебель* пользовалась известностью в Европе на рубеже XIX–XX вв.



**БЁРН, УИЛЬЯМ** (Burn, William – 1789–1870) – английский архитектор-декоратор. Оформлял *интерьеры* в *викторианском стиле*.

**БИТЕПАЖ, ФРИДРИХ (ФЕДОР)** (Bitepages, Friedrich – 1771–1852) – мастер-мебельщик, работавший с *красным деревом* и бронзовыми накладками на *мебели*. Владелец мебельного магазина в Петербурге. Выполнил мебель по рисункам *А. Воронихина* для императрицы Марии Федоровны в Павловском дворце.

**БЛЕЙК** (Blake) – семья английских мебельщиков. Выполнили *мебель* в стиле «Буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*). Работали в Лондоне в 1826–1881 гг.

**БЛОТ, ПИТЕР ДЕ** (Blout, Peter de – 1601–1638) – голландский живописец из Роттердама, писал *интерьеры*.

**БОБКОВ, ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ** (1779–1855) – мастер – мебельщик, выполнял *мебель* по проектам *К. Росси*.

**БОВЕ, ОСИП (ДЖУЗЕППЕ) ИВАНОВИЧ** (4 ноября 1784, Петербург – 16 июня 1834, Москва) – русский архитектор, сын итальянского живописца Джованни Бова, приехавшего в Россию. Учился у *М. Казакова* и *К. Росси*. Был одним из архитекторов, участвовавших в реконструкции Москвы после пожара 1812 г. Создал тип городского *особняка* в традициях *усадебного дома* – с центральным корпусом, боковыми *флигелями*, двором, парадными воротами.

**БОВЕ** (франц. Beauvais – название города во Франции недалеко от Парижа) – знаменитая мануфактура по производству *шпалер*. Основана в 1664 г. вслед за Мануфактурой Гобеленов (см. *Гобелен*) – парижской «Мануфактурой королевской мебелировки». Шпалеры «бове» – важная часть *интерьеров рококо*.



О. И. Бове

**БОДРИ, ФРАНСУА** (Baudry, François – 1791–1859) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже.

**БОНИ, ЖАН-ФРАНСУА** (Bony, Jean-François – 1760–1828) – французский художник по тканям. Выполнил заказы императрицы Жозефины для дворца Мальмезон.

**БОНЦАНИГО, ДЖУЗЕППЕ МАРИА** (Bonzanigo, Giuseppe Maria – ок. 1745–1820) – итальянский мастер-мебельщик. В *мебели* использовал технику *интарсии*. Резьба похожа на работу *П. Пиффетти*.

**БОРРОМИНО, ПАОЛО ВИНЧЕНЦО** (Borromino, Paolo Vincenzo – 1756–1839) – живописец, автор украшения *интерьеров*. Работал в Бергамо.

**БОС ПИТЕР, ВАН ДЕН** (Bos, Peter Van Den – ок. 1615 – после 1663) – голландский живописец из Амстердама. Писал *интерьеры* с кухонной утварью.

**БРЕГЕ, АВРААМ-ЛУИ** (Bréguet, Abraham-Louis – 10 января 1747, Нёвшатель – 17 сентября 1823, Париж) – французский мастер-часовщик швейцарского происхождения, знаменит своими усовершенствованиями в часовом механизме и открытиями в области механики и физики (барометр Б.).

**БРЕММЕ, ХРИСТИАН** (Bremme, Christian) – мастер-бронзовщик. Работал в Петербурге, выполнял бронзовые детали для *интерьеров* и *мебели* Зимнего дворца, Михайловского замка, дворцов Гатчины и Павловска во второй половине XVIII – начале XIX в.



*А.-Л. Бреге*

**БРЭЙЕР, МАРСЕЛЬ ЛАЙОШ** (Breuer, Marcel Lajos – 21 мая 1902, Печ – 1 июля 1981, Нью-Йорк) – американский архитектор, дизайнер *мебели*. Уроженец Венгрии, в 1920–1928 гг. учился и работал в Германии в *Bauhaуze*. Проектировал мебель из металлических трубок, принесшую ему мировую славу. Одно из самых известных его творений – *стул* «Василий», посвященный Василию Кандинскому, который преподавал в то время в *Bauhaуze*. Эмигрировал из Германии во время фашистского режима, работал в Англии, затем в США в Гарвардской школе архитектуры совместно с *Гропиусом*. В 1946 г. начал самостоятельную работу в Нью-Йорке.



*М. Л. Брейер*

**БРИКАР, СЕРВАТУС** (Brickard, Servatus – 1676–1742) – немецкий мастер-мебельщик. Использовал в *мебели* *маркетри*.

**БРУСТОЛОНЕ (БРУСТОЛОН), АНДРЕА** (Brustolone, Andrea – 20 июля 1662–25 октября 1732) – итальянский скульптор, мебельный





Брюллов А. П. 1840  
А. И. Клиндер

мастер. Изготавливал *кресла, стулья*, рамы для зеркал из *черного дерева*, самшита с обилием украшений. *Шкафы* и *кабинеты* декорировал *инкрустациями* из мрамора.

**БРЮЛЛОВ, АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ** (1798–1877) – архитектор и живописец. В Париже издал альбом «Термы Помпей» в 1829 г. Разрабатывал проекты *ваз, светильников, треножников, мебели*. Оформлял *интерьеры* Зимнего дворца в 1837 г. после пожара.



К. Бугатти

**БУГАТТИ, КАРЛО** (Bugatti, Carlo – 1855–1940) – Художник-прикладник. Изготавливал *мебель* необычной формы с применением *латуни, росписи, инкрустации*. Выполнял заказ для турецкого султана.

**БУДЕН, ЛЕОНАР** (Boudin, Leonard – род. 1735) – французский мастер-мебельщик.

**БУЛАР, ЖАН-БАТИСТ** (Boulard, Jean-Baptiste – 1723–1789) – мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1754 г.

**БУЛЬ, АНДРЕ-ШАРЛЬ** (Boullée, André-Charles, 11 ноября 1642–29 февраля 1732) – французский художник-краснодеревец, творец стиля «Буль». (В России имя это стало нарицательным, обозначает мебельные формы, не имеющие отношение к Б.). Фламандец по происхождению. Родители жили в галерее Лувра в течение двух поколений. Они приехали из Швейцарии во времена Генриха IV и непосредственно зависели от короля. Таким образом, Б. стал мебелировщиком короля. Он не поддавался авторитету *Лебрёна*, всегда пытался окружить себя талантливыми художниками, как Берни и Кафьери. Его произведения соответствовали эпохе, были монументальными: *шкафы, столы, комоды, напольные часы*. Обычно



А.-Ш. Буль

он фанеровал *мебель* черным деревом и украшал своеобразным набором. На фоне полированной черепахи были вырезаны узоры, сделанные из меди, олова, иногда серебра, украшавшиеся прочеканенной золотой *бронзой*. Есть и обратные украшения: на фоне медной доски вьется узор из черепахи. В ранних произведениях Б. в центре помещались роскошные *вазы* с цветами и порхающими вокруг бабочками, которые набирались из цветного дерева. Иногда им применялись вставки из стекловидного дерева. Техника набора была такова: две тонкие доски из меди и черепахового панциря склеивались друг с другом. По нанесенному узору пропиливались обе доски лобзиком, так что узор вываливался из доски. Если предполагалось использовать олово или серебро, приклеивалась третья доска. Таким образом, получался тройной результат: осуществлялась тончайшая пригонка деталей, создавалась возможность подготовить материал для двух предметов, и сохранялся драгоценный материал, т. к. такой метод исключал отходы. Техника эта была известна давно, но Б. довел ее до совершенства. Работал он с четырьмя сыновьями. Мода на подобные изделия заглохла в середине XVIII в., но потом вспыхнула с новой силой. Лучшими исполнителями в конце XVIII в. были Монтиньи и *Левассер*.

**БЬЕНЭ, МАРТЕН-ГИЙОМ** (Biannais, Martin-Gillaume – 1764–1843) – художник, мастер-мебельщик. Работал в стиле «Жакоб» (см. *Жакоб*).

**БЭДЛЕМ, СТЕФАН** (Badlam, Stefan – 1751–1815) – американский мастер-мебельщик. Сын, Стефан Б. Младший (1779–1847) продолжал дело отца.

**БЭЛДОК, ЭДВАРД ХОЛМС** (Baldock, Edward Holmes – 1777–1845) – английский мастер-мебельщик. Работал в Лондоне в 1830–1840-х гг. Украшал *мебель инкрустациями* и фарфоровыми плакетками.

**БЭРРИ, ДЖОЗЕФ** (Barry, Joseph) – ирландский мастер-мебельщик. Работал в XVIII в. в Лондоне, Филадельфии, используя в *мебели* рисунки из альбома *Т. Шератона*.

## В

**ВАЙСВАЙЛЕР, АДАМ** (Weisweiler, Adam, 1750–1809) – немецкий мастер-мебельщик. Занимался у *Д. Рётгена*. Работал в Париже для Людовика XVI и Марии-Антуанетты, позднее – Наполеона. В *мебели* использовал *маркетри* и бронзовые детали *П.-Ф. Томира*. Его сын Жан В. работал до 1844 г., продолжая дело отца.

**ВАЛЛЕН, ЭЖЕН** (Vallin, Eugène – 1856–1922) – французский художник, проектировавший *мебели Ар Нуво* школы *Нанси*.

**ВАЛЬКОТ (УАЛЬКОТ), УИЛЬЯМ** (Walcot, William – 10 марта 1874, Одесса – 21 мая 1943, Хастлерперпойнт, Сассекс) – британский архитектор. Родился в России. Образование получил во Франции и в России. В 1898–1908 работал в Москве. Проектировал *мебель*. Занимался *керамикой* в Абрамцево. В 1908 г. уехал в Англию.

**ВАН ДЕ ВЕЛЬДЕ, АНРИ КЛЕМАНС** (Van de Velde, HenryClemens – 1863, Антверпен – 1957, Оберегери, Швейцария) – бельгийский живописец, график, архитектор, художник декоративного и прикладного искусства,



Ван де Вельде  
Никола Першейд. 1904

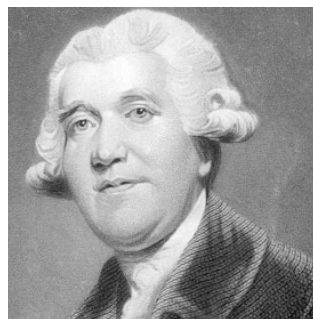
теоретик и практик стиля *модерн*. Учился в Париже и Брюсселе. В поисках нового *стиля*, противостоящего *эклектике*, в теоретических работах и в практике пришел к становлению *стиля*, в основе которого использовалась извилистая линия, окрещенная журналистами «ударом бича» (впервые осознана как главный *стилеобразующий элемент* нового течения, направления в искусстве в рисунке *гобелена Г. Обриста*). В. де В. даже посвятил этому статью «Линия – сила» (1898). В 1901 г. В. де В. организовал в Веймаре Художественно-промышленные мастерские, ставшие базой для *Баухауза*.

**ВАССМЮ** (Wassmus) – семья французских мастеров-мебельщиков. Братья Жан-Анри-Кретьен и Жан-Анри-Кристоф в 1816 г. основали в Париже фирму «Вассмю», просуществовавшую до 1868 г. Наиболее удачно шли дела у Анри-Леонара В., как пишет В. Власов, «вероятно, сына Жана-Анри-Кретьена».

**ВЕГНЕР, ХАНС** (Wegner, Hans – 1914–2007) – датский дизайнер. Учился на краснодеревщика, сотрудничал с *А. Якобсеном*. В 1959 г. в Лондоне был удостоен звания «Почетного Королевского промышленного дизайнера». На сегодняшний день сконструированное им кресло Ouchair является манифестом лучшего, что когда-либо было создано скандинавскими дизайнерами.

**ВЕДЖВУД (УЭДЖВУД), ДЖОЗАЙЯ** (Wedgwood, Josiah – 12 июля 1730–3 января 1795) – английский горшечник. Из семьи потомственных керамистов. Изобрел массу для выделки каменной посуды, отличающейся

твердостью и представляющей переход от фаянсовой к фарфоровой, называемой по имени изобретателя. Совместно с Т. Уилдоном изобрел новую бледно-зеленую *глазурь*. В. работал вместе с *Т. Бентли*, основав с ним в 1769 г. мануфактуру «Этрурия». Мировую славу принесли В. белые *рельефы* на голубом фоне, применявшиеся в виде вставок в *мебели*. После смерти В. его сын Джозайя В. Второй и племянник Джозеф Бёрли продолжали выпускать знаменитые образцы в *фаянсе* и в *фарфоре*, которым подражали во многих странах.



*Дж. Веджвуд*

**ВЕНСКИЕ МАСТЕРСКИЕ** (нем. “Wiener Werkstatte”) – объединение архитекторов, художников и ремесленников, возникшее по инициативе *Й. Гофмана* и К. Мозера в 1903 г. Представляло собой одно из проявлений стиля *модерн*. Продукция этих мастерских имела фирменный знак “WW”. Выпускали изделия из металла, *стекла*, *текстиля*, *мебель* для оформления *интерьера*.

**ВЕРБЕРКТ, ЖАК (ЯКОВ)** (Verberckt, Jacques (Jacob) – 1704–1771) – французский резчик по дереву, декоратор *интерьера*. Родом из Фландрии. Работал в Париже с 1733 г.

**ВЕРКБУНД** (нем. Werkbund от Werk – работа и Bund – союз, объединение) – Германский художественно-промышленный союз. Образован в 1907 г., объединив «Мюнхенские соединенные мастерские» и «Дрезденские мастерские» – творческие союзы художников и промышленных предприятий. В. стремился соединить усилия художников и промышленников в формировании нового *стиля* промышленных изделий. Похожие цели позднее ставил *Баухауз*.

**ВЕРНЕР, ЖАН-ЖАК** (Werner, Jean-Jacques – 1791–1849) – французский мастер-мебельщик родом из Швейцарии. Работал в Париже с 1820 г.

**ВИННЕ, ЛЕОНАРД ВАН ДЕР** (Vinne, Leonard van der – ум. 1713) – голландский мастер-мебельщик, изготавливавший *кабинеты* с традиционной голландской техникой *маркетри* и *инкрустацией* из слоновой кости. В 1667–1693 гг. работал во Флоренции.

**ВОЙЗИ, ЧАРЛЬЗ ФРЕНСИС ЭНСЛИ** (Voysey, Charles Francis Annesley – 1857–1941) – английский архитектор и художник-прикладник. Проектировал не только общественные здания, но и особняки-коттеджи. Дизайнер *мебели*, *витражей*, тканей, *обоев*.

**ВОРОНИХИН АНДРЕЙ НИКИФОРОВИЧ** (28 октября 1759, Новое Усолье – 5 марта 1814, Санкт-Петербург) – выдающийся русский зодчий из крепостных графа А. С. Строганова. Обучался в Швейцарии и Франции вместе с молодым Павлом Строгановым. Автор знаменитого Казанского собора. Занимался перестройкой *интерьеров* Строгановского дворца в Петербурге. В. создавал рисунки *мебели*, а также каменных *ваз*, изысканных изделий из хрусталя и т. п. Все предметы, изображенные им,



Портрет

А. Н. Воронихина.

Гравюра В. А. Боброва с живописного оригинала начала XIX в.

отличает изысканная гармония. Он не использовал бронзовых украшений. Вся резьба и скульптура выполнялись из дерева и золотились или покрывались черно-зеленым тоном под старую *бронзу*. Для его произведений характерно подразделение на парадную и бытовую мебель. Парадная мебель предназначалась для обстановки Греческого зала и Залов мира и войны, где он использовал *курульные кресла* на львиных лапах, придав устоям вид пучков стеблей, перехваченных золочеными жгутами, в Павловском дворце, для *кресел и диванов* Греческого зала и будуара. Для бытовых, жилых помещений В. создавал мебель легкую, светлую, жизнерадостную. Таковы, например, предметы для Розового павильона в Павловске. Он охотно применял в мебели этого типа волнистую березу. Украшений в таких вещах почти нет. Выбирал он и обивку мебели. Ее украшали *вышивкой* шерстью крестом. Эскизы к этим вышивкам делал он сам. Такая мебель в дальнейшем получила распространение в провинциальных *усадьбах*.

и обивку мебели. Ее украшали *вышивкой* шерстью крестом. Эскизы к этим вышивкам делал он сам. Такая мебель в дальнейшем получила распространение в провинциальных *усадьбах*.

**ВУАЗЕН, ФРАНСУА** (Voisin, François) – французский рисовальщик. По его эскизам создавалась *мебель, подсвечники*, напольные и настенные *часы* в стиле *рококо* с элементами *китайщины*.

**ВУД ДЖОН СТАРШИЙ** (Wood, John the Elder – 1704–23 мая 1754) – английский архитектор и декоратор *интерьера*. Работал в *георгианском стиле*.

## Г

**ГАБЕРМАН, ФРАНЦ КСАВЕР** (Habermann, Franz Xaver – 1721–1796) – немецкий рисовальщик-орнаменталист и гравёр. Работал в Берлине,



Дрездене, Аугсбурге. Его проекты для *мебели*, светильников, рам для *зеркал* использовались многими мебельщиками. Г. заимствовал некоторые элементы композиций у *Й. Хоппенхаупта*.

**ГАЛЛЕ, ЭМИЛЬ** (Gallé, Emile – 8 мая 1846, Нанси – 23 сентября 1904, там же) – французский художник – прикладник, модернист, проектировщик мебели и оформления *интерьеров*, поэт – символист и теоретик искусства. Создатель *флореального стиля*, особенно ярко проявившегося в его знаменитых *вазах*. Руководил школой в *Нанси* в 1878–1900 гг.

**ГАЛЕН-КАЛЛЕЛА, АКСЕЛИ** (Gallen-Kallela, Akseli – 26 апреля 1865, Пори – 7 марта 1931, Стокгольм) – финский живописец, график, гравер. С 1884 г. учился в Париже. Строил *дома*, проектировал оформление *интерьеров*, занимался прикладным искусством. Писал и иллюстрировал книги.

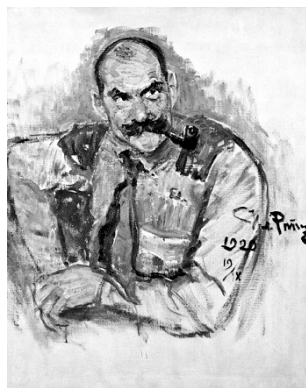
**ГАЛЬБЕРГ, ИОГАНН-РАЙНХОЛЬД (ИВАН ИВАНОВИЧ)** (Hallberg, Johan-Reinhold – 1782–1863) – архитектор, родом из Эстляндии. Был помощником *Дж. Кваренги*, работал с *К. Росси*. Проектировал рисунки *ваз*, *канделябров*.

**ГАМБС (Gambbs)** – знаменитая семья петербургских мебельщиков. Глава семьи Генрих Г. (1765–1831) прибыл в Петербург из Германии в 1790 г. вместе со своим учителем *Д. Рёнтгеном*. Открыл фирму вместе с коммерсантом И. Оттом у Калинкина моста. В том же 1795 г. открыл на Невском проспекте против Казанского собора в доме Еропкиных магазин для продажи *мебели*. Там была постоянная выставка выпускаемых образцов. В начале XIX в. магазин был переведен на Большую Морскую, затем на малую Итальянскую, где находился до 1870-х гг.

Открытую фирму по изготовлению мебели Г. впоследствии возглавлял сам, мебель создавалась по рисункам *А. Воронихина* и *К. Росси*.



Э. Галле. 1889



Портрет художника  
Галлен-Каллела.  
И. Репин. 1920  
Музей Атенеум  
(Национальная галерея  
Финляндии), Хельсинки

Г. принимал участие в оформлении *интерьеров* Зимнего дворца, обставлял мебелью Гатчинский и Павловский дворцы, Царскосельский дворец, Коттедж в Петергофе. В ГЭ хранится великолепное *бюро* красного дерева, декорированное золоченой *бронзой*. Эта уникальная работа – прекрасный образец мебельного искусства эпохи *классицизма*. Мастер работал над ним 20 лет – с 1795 по 1815 гг. Вместе с тем это произведение снабжено различными механизмами, выдвигающими под музыку Моцарта, исполняемую механическим органом, находящимся внутри бюро, пюпитром, столешницей для письма, полочкой для секретных бумаг, подставкой с паркетным полом и складным *креслом*. Наряду с такими уникальными вещами, Г. создавал *консоли, секретеры, шкафчики*, пользовавшиеся успехом у петербургской публики, становясь непременной принадлежностью многих интерьеров – как *дворцов, особняков, помещичьих усадеб*, так и квартир.

Был первым, кто стал выпускать серийные образцы в стиле неоготики. Его сыновья Петр Генрихович Г. (1802–1871) и Эрнест Генрихович Г. (1805–1849) продолжили его дело, открыв мебельный магазин на Итальянской ул. 18 в Петербурге. Братья изготавливали мебель из ореха или *дуба*, для обивки использовали *бархат*, шелк, ситец, что было характерно для интерьеров стиля *бидермайер*. Именно их мебель получила название «гамбовской» и была характерной особенностью дворянского жилого интерьера XIX столетия. Фирма прекратила существование в 1860-х гг.

**ГАРНЬЕ, ПЬЕР** (Garnier, Pierre – 1725–1800) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1742 г, поставлял *мебель* для Людовика XV.

**ГАУПТ, ГЕОРГ** (Haupt, Georg – 1741, Стокгольм – 1784) – шведский мастер-мебельщик. Учился и работал в Германии, затем в Голландии. В Париже работал у Симона Эбена, младшего брата *Ж.-Ф. Эбена*, в Англии – с *У. Чемберсом*. В 1769 г. вернулся в Стокгольм. Выполнял заказы для короля Густава III. Наиболее известная работа – *кабинет* для минералогической коллекции, подаренный шведским королем принцу Кондэ. В настоящее время находится в музее Кондэ в Шантильи.

**ГЕГЕНБАХ, ЙОЗЕФ** (Gegenbach, Joseph – 1712–1797) – французский мастер-мебельщик. Сын мастера из Бадена. Работал в Париже с 1745 г. С ним сотрудничали его сын Пьер-Жозеф и племянники Франсуа-Антуан и Франсуа-Жан.

**ГЕЛЛАР, ЭЖЕН** (Gaillard, Eugène – 1862–1933) – французский художник. Выполнял проекты *мебели, оформления интерьеров, рисунков* ткани. Близок по *стилю* произведениям *школы Нанси*.

**ГЕНСЛЕР, МАРТИН** (Gensler, Martin – 1811–1881) – немецкий художник. Разрабатывал эскизы *мебели*, оформления *интерьеров*, изделий прикладного искусства.

**ГЁБЕЛЬС, ЖАК** (Goebels, Jacques) – нидерландский мастер *шпалер*. Работал в Брюсселе по картонам П. Рубенса.

**ГИББОНС, ГРИНЛИНГ** (Gibbons, Grinling – 1648, Роттердам – 1721) – английский резчик по дереву, скульптор, декоратор. Переехал в Англию ок. 1667 г. Работал в стиле *барокко*, прославился изготовлением резных деревянных *панелей*, *мебели*, рам для *зеркал*. В 1693 г. стал главным резчиком при королевском дворе.



Портрет Г. Гиббонса.  
Г. Неллер

**ГИЛЛОУ, РОБЕРТ** (Gillow, Robert – 1704–1772) – английский мастер-мебельщик. Работал вместе с сыном Ричардом с 1757 г. Другой его сын, Роберт, продолжил дело отца с 1776 г. Г. старший работал в *георгианском стиле*, младший – в *стиле регентства*.

**ГИМАР, ЭКТОР (ГЕКТОР) ЖЕРМЕН** (Guimard, Hector Germain – 10 марта 1867, Лион – 1942, Нью-Йорк) – французский архитектор и прикладник. Учился в парижской Школе Изыщных искусств. Испытал влияние *В. Орта*. Оформлял *интерьеры*, проектировал *мебель*, *витражи*, светильники, оконные и дверные решетки, *камины*, дверные ручки. Изобрел так называемые «органогенные», «биоподобные» формы стиля *Ар Нуво*.

**ГИМСОН, ЭРНСТ УИЛЬЯМ** (Gimson, Ernst William, 1864–1919) – английский архитектор. Примкнул к движению «Искусства и ремесла» *У. Морриса*. Проектировал *мебель*. Особую известность получили *кабинеты из черного дерева с инкрустацией перламутром*.

**ГЛАЗГО ШКОЛА** (англ. Glasgow school) – объединение шотландских архитекторов и художников-прикладников во главе с *Ч. Макинтошем*. Вместе с ним работали *М. Макдоналд*, *Дж. Х. Макнейр* и *Дж. Ньюбери*. Создали оригинальный *стиль* в рамках *модерн*, основанный на жестких и прямых линиях и отличавшийся от французского *Ар Нуво*.

**ГЛОМИ, ЖАН-БАТИСТ** (Glomy, Jean-Baptiste – ум. 1786) – французский рисовальщик, гравёр, антиквар, писатель. Изготавливал рамы для *картин*. Разработал технику украшения стекла с обратной стороны



золотой или серебряной фольгой – “verre églomisé” («стекло Гломи»). Стекло «эгломизе» использовали для декорировки мебели.

**ГОДВИН, ЭДВАРД УИЛЬЯМ** (Godwin, Edward William – 26 мая 1833–6 октября 1886) – английский архитектор, прикладник. Проектировал интерьеры и мебель. Культивировал «чистые линии и светлые краски».

**ГОДДАРД, ДЖОН** (Goddard, John – 20 января 1723–9 июля 1785) – американский мастер-мебельщик. Работал вместе с младшим братом Джеймсом. Его сыновья Стефен (1764–1804) и Томас (1765–1858) продолжали семейное дело.

**ГОДРО, АНТУАН-РОБЕР** (Gaudreaux, Antoine-Robert – 1680, Париж – 1751) – французский мебельщик. С 1726 г. создавал бюро и комоды для Людовика XVI. Пользовался покровительством маркизы де Помпадур.

**ГОЙЕ (ГОЙЕР), ЖАН** (Goyet, Jean) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1760 г. Его сын Франсуа Г. (ум. 1763) выполнял



А. М. Горностаев

футляры напольных часов с массивными бронзовыми деталями – важный элемент интерьера того времени.

**ГОРНОСТАЕВ, АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ** (18 февраля 1808, Баташов (Ардатовского уезда Нижегородской губернии) – 18 декабря 1862, Санкт-Петербург) – русский архитектор, художник. В 1834 г. получил звание свободного художника и в течение четырех лет жил в Италии. В 1838–1839 гг. под руководством А. П. Брюллова участвовал в восстановлении интерьеров Зимнего дворца после пожара 1837 г. С 1843 по 1862 г. – архитектор министерства внутренних дел, с 1849 г. – профессор Академии Художеств, где с 1858 г. преподавал начертательную геометрию, перспективу и теорию теней.



Й. Гофман

**ГОФМАН, ЙОЗЕФ** (Hoffmann, Josef – 15 декабря 1870–7 мая 1956, Вена) – австрийский архитектор и художник прикладного искусства. Один из основателей немецкого Сецессиона. В 1903 г. основал «Венские мастерские». В 1910 г. стал содиректором фирмы

Лобмайр, выпускавшей изделия из стекла. В 1912 г. основал Австрийский *Веркбунд* по типу Германского. Проектировал оформление *интерьеров, мебель*, изделия из *керамики, текстиля*, металла, стекла. Увлечение прямоугольными формами закрепило за ним прозвище «дощатый» или «Квадратный Гофман» (Quadratl Hoffmann). Дом А. Стокле в Брюсселе (1905–1911) – наиболее яркое его творение с уникальными интерьерами и мебелью, за что был прозван «музеем Сецессиона».

**ГРАССЕ, ЭЖЕН САМЮЭЛЬ** (Grasset, Eugène Samuel – 1841–1917) – художник. Уроженец Швейцарии, большую часть жизни провел во Франции. Работал над эскизами оформления *интерьеров, обоев*, тканей, *витражей*, изделий из металла, стекла, *керамики*. Опубликовал книгу «Метод орнаментальной композиции» (1905), где обосновал флореальное течение в декоративном искусстве *модерна*.

**ГРЕБЕЛЕН, СИМОН** (Gribelin, Simon – 1661–1731) – французский мастер-часовщик. Эмигрировал в Лондон в 1680 г., будучи гугенотом и спасаясь от гибели. В Лондоне опубликовал рисунки и орнаментальные композиции, ставшие основой для работы многих представителей декоративного искусства.

**ГРЕНЬЕ, ПАСКЬЕ** (Grenier, Pasquier – 1447–1493) – мастер тканых *шпалер*. Работал в Турнэ, выполнял заказы королевского двора.

**ГРИГОРЬЕВ, АФАНАСИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ** (21 января 1782, Васильевская (Тамбовской губернии) – 13 мая 1868) – московский архитектор. Знаменит участием в восстановлении общественных зданий после пожара 1812 г. Учился у Ф. Кампорези, работал под руководством И. Жилярди. Разработал *стиль* дворянских усадебных *особняков*, (до сих пор их можно увидеть в Москве), камерных и несколько провинциальных.

**ГРОПИУС, ВАЛЬТЕР АДOLF ГЕОРГ** (Gropius, Walter Adolf Georg – 18 мая 1883, Берлин – 5 июля 1969, Бостон) – немецкий архитектор, теоретик искусства, педагог. Учился в Берлине и Мюнхене. Участник *Веркбунда*. Разработал



Портрет  
А. Г. Григорьева.  
Ок. 1800



В. Гропиус. Ок. 1920  
Л. Хелд

и осуществил идею *Баухауза* – учебного центра, в котором соединялись искусство и наука, промышленность, техника, строительство. Баухауз был закрыт нацистами в 1933 г. Г. переехал в США в 1937 г.

**ГРОЭ, ГИЙОМ** (Grohe, Guillaume – 1808–1885) – французский мастер мебели. Родом из Германии. С 1827 г. работал в Париже. Изготавливал мебель вместе с братом Жаном-Мишелем Г. для двора Луи-Филиппа, Наполеона III и императрицы Евгении, а с 1862 г. – для английской королевы Виктории (см. *Викторианский стиль*).

**ГУДИСОН, БЕНЖАМИН** (Goodison, Benjamin – ок. 1700–1767) – английский мастер-мебельщик. Делал мебель из красного дерева в стиле *барокко*, *рококо*, затем в *георгианском стиле*. С 1727 г. имел мастерскую в Лондоне.

**ГУРДЕН** (Gourdin) – семья французских мастеров – мебельщиков – Жана Г. Старшего и его сыновей Жана-Батиста и Мишеля Г. Работали в Париже в период с 1737 г. по 1780-е гг. Изготавливали мебель в стиле *рококо* и *классицизма*.

**ГУТЬЕР, ПЬЕР** (Gouthière, Pierre – 1740–1806) – французский бронзовщик и скульптор. Его бронзовые накладки использовались в мебели Ж.-А. Ризенером. Ученик Г. – П.-Ф. Томир.

## Д

**ДАНХАУЗЕР, ЙОЗЕФ** (Danhauser, Josef – 1780–1829) – австрийский художник, живописец, проектировщик *интерьера* и мебели. Владелец мебельной фабрики в Вене с 1804 г. Работал не только в Австрии, но и в Германии, Нидерландах, Венеции. Мебель – в стиле *ампир* и *бидермайер*. Его сын Йозеф Д. Младший (1805–1845), живописец, работал с отцом. В 1838 г. закрыл мебельную фабрику.

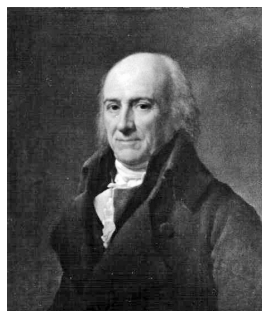
**ДАРМШТАДСКАЯ КОЛОНИЯ** (нем. Darmstadt Kolonie) – объединение художников стиля *модерн* в его немецкой разновидности – *югендштиля*. Д. к. – один из центров зарождения европейского модерна. Начало положил герцог Э. Л. фон Хессен в 1899 г., отдавший землю близ г. Дармштадта художникам, которые построили здесь городок с мастерскими и выставочными залами.

**ДАРСЕ, ЖАН** (d'Arcet, Jean – 1725–1801) – французский врач, химик (исследования над *фарфором*, опыты над действием огня, демонстрация сгораемости алмаза, изобретения способа получения соды из морской воды

и мыла из масел и жиров и др.) Ему приписывают введение во Франции фарфорового производства.

**ДАССОН, АНРИ** (Dasson, Henri – 1825–1896) – французский художник-прикладник. Изготавливал в Париже *мебель*, бронзовые изделия, *фарфор* в 1871–1894 гг.

**ДЕЗЕ (ДЕСЭ), ЖАН-БАТИСТ-АНРИ** (Deshays, Jean-Baptiste-Henri – 1729–10 февраля 1765, Париж) – живописец и рисовальщик. Работал для мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*) в *Бове* в стиле *рококо*.



Ж. Дарсе. 1800  
Ф. Жерар

**ДЕЛАНУА, ЛУИ** (Delanois, Louis – 1731–1792) – французский мастер-мебельщик. Знаменитый ученик – *Ж. Жакоб*.

**ДЕЛОМ** (Delorme) – большая семья французских мастеров-мебельщиков. Франсуа Фэзело Д. (1691–1768) изготавливал *мебель* из черного дерева с лаковыми *панно*. Его братья Адриен и Алексис работали с 1748 г. Самый известный представитель семьи – Жан-Луи-Фэзело Д. работал в Париже в 1763–1780-х гг.

**ДЕМЭ, ЖАН-БАТИСТ-БЕРНАР** (Demay, Jean-Baptiste-Bernard – 1759–1848) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1784 г. Создавал *мебель* по заказу Марии-Антуанетты для Малого Трианона в Версале.

**ДЕНИЗО, ПЬЕР** (Denizot, Pierre – ум. 1782) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1740 г. Известен также Андре Д. – мастер *гобеленов* XV в.

**ДЖЕКСОН, ДЖОН БАТИСТ** (Jackson, John Baptist – 1700–1777) – английский гравер по дереву. Обучился в Венеции технике кьяроскуро, которую применил в Англии на фабрике бумажных *обоев* в 1752 г.

**ДЖИКИЛЛ, ТОМАС** (Jekyll, Thomas – 1827–1881) – английский архитектор-декоратор. Оформлял *интерьеры*. Соавтор Дж. Уистлера в создании «Павлиньей комнаты» (1876–1877).

**ДЖОВАННИ ДА ВЕРОНА ФРА** (Giovanni da Verona fra, ок. 1433, Верона – 1515, Рим) – мастер *интарсии*, художник, архитектор, скульптор, бронзолитейщик эпохи *Возрождения*. Работал во Флоренции. Создавал в технике интарсии перспективные «обманки», создающие иллюзию продолжения пространства *интерьера*.



*И. Джонс, посмертный портрет. 1758, У. Хогарт (написан по портрету кисти Сэра А. Ван Дайка 1636 г.)*

**ДЖОНС, ИНИГО** (Jones, Inigo – 1573–1652) – английский архитектор, художник и дизайнер. Выполнял *интерьеры* дворца Уилтонхаус (Уилтшир, ок. 1649–1652).

**ДЖОНСОН, ТОМАС** (Johnson, Thomas – 1714 – ок. 1778) – английский мастер-мебельщик. Работал в стиле *рококо*. Опубликовал сборники орнаментальных рисунков.

**ДЖОНСТОН, ТОМАС** (Johnston, Thomas) – американский гравёр и проектировщик *мебели*. Работал в Бостоне в середине XVIII в.

**ДЖЭК, ДЖОРДЖ** (Jack, George – 1855–1932) – английский архитектор и проектировщик *мебели*. Родился в США. С 1880 г. работал в Лондоне, сотрудничал с Ф. Уэббом и У. Моррисом.

**ДИРЛ, ДЖОН ГЕНРИ** (Dearle, John Henry – 1860–1932) – английский художник, мастер *шпалер*, выполнял рисунки для *обоев, витражей*. Сотрудничал с У. Моррисом.

**ДРУДЕН, ЖАК** (Druden, Jacques) – парижский ткач, один из первых известных мастеров *шпалер*. Работал во второй половине XIV в. Выполнял заказы французского короля Карла V Валуа.

**ДЭЙ, ЛЬЮИС ФОРМАН** (Day, Lewis Foreman – 1845–1910) – английский художник. Участник движения «Искусство и ремесла». Создавал рисунки для *мебели, текстиля, обоев*, изделий из *керамики* и металла. Был близок по творческим взглядам с У. Моррисом.

**ДЮБУА** (Dubois) – распространенная фамилия в истории искусства Нидерландов и Франции. Жак Д. (ок. 1694–1763) – известный парижский мебельщик, работал в стиле *рококо*. Его сын Рене Д. (1737–1799) – автор знаменитого *кабинета*, подаренного Людовиком XVI Екатерине II. Работал вместе с братом Луи Д.

**ДЮМОН, ЖАН-ЖОЗЕФ** (Dumont, Jean-Joseph – ум. 1755) – французский рисовальщик и живописец. Работал на мануфактуре *Обюссон*, выполнял картоны для *шпалер* в стиле *рококо*.

**ДЮПЛЕССИ, ЖАН-КЛОД-ТОМА** (Duplessis, Jean-Claude-Thomas – 1702–1774) – французский ювелир, скульптор, бронзовщик. Итальянец по происхождению. Настоящая фамилия – Джамберлано (Giamberlano). Работал в Париже с 1742 г. Автор рисунков *мебели*, в том числе знаменитого бюро Людовика XV работы *Ж.-А. Ризенера*. Ученик Д. – *А.-А. Раврио*. С 1747 г. – скульптор-модельер фарфоровой мануфактуры в Венсенне, затем – в 1756 г. в Севре.

**ДЮСЕРСО** (Du Serceau, Duserceau) – семья французских художников XVI–XVIII вв. Предки – ремесленники-бочкары. Над мастерской висела вывеска в виде обруча (франц. serceau), откуда и пошла фамилия. Жак-Андрюэ Д. Первый (1510 – ок. 1584) – рисовальщик-орнаменталист, создал серии «Малых арабесок», «Больших арабесок» (1566), вдохновленный *гротесками* Рафаэля в Ватикане, автор «Книги об архитектуре» (1559). Его рисунки предвосхитили возникновение стиля *рококо*. Его сын Жак-Андрюэ Д. Второй (1550–1614) был рисовальщиком и гравером. Внук – Жан-Андрюэ Д. Третий (ок. 1585–1649) построил Отель Сюлли (1624), работал для Людовика XIII. Поль-Андрюэ Д. (1630–1710) – мастер эпохи Людовика XIV.

**ДЮФУР, ЖОЗЕФ** (Dufour, Joseph – 1752–1827) – французский художник, мастер «картинных обоев». В 1820 г. фирма “Dufour et Leroü” выпускала *обои*, которые были частью убранства светских *салонов* периода *ампира*.

## Ж

**ЖАКАР (ЖАККАРД), ЖОЗЕФ-МАРИЯ** (Jacquard, Joseph-Marie – 7 июля 1752, Лион – 7 августа 1834, Уллен) – лионский ткач, изобрел ткацкий станок, названный его именем. Изобретение произвело переворот в производстве шелковых *тканей*. Станок был изобретен в 1801 г., усовершенствован в 1808 г., а уже в 1812 г. во Франции насчитывалось до 18000 станков. Наполеон I пожаловал Жакару пенсию в 3000 франков и право взимать сумму в 50 франков с каждого действующего станка. В 1840 г. в Лионе был воздвигнут памятник изобретателю.



Ж.-М. Жакар



**ЖАКОБ, АНРИ** (Jacob, Henri – 1753–1824) – мастер-мебельщик. Мастерские Ж. прекратили существование около 1803 г. Известны его *кресла, стулья, гарнитуры мебели для спальни*, исполненные для дворца в Павловске. Его мебель часто приписывали *Ж. Жакобу*, его двоюродному брату, благодаря тому, что она отличалась совершенством и качеством.

**ЖАКОБ, ЖОРЖ** (Jacob, Georges – 6 июля 1739–5 июля 1814, Париж) – мастер-мебельщик, был так знаменит, что в России его имя стало нарицательным для обозначения типа *мебели*, к которой он прямого отношения не имел. Мастером стал в 1765 г. Именно он ввел в употребление мотив куба с резной *розеткой* в месте крепления ножки. Был провозвестником стиля *ампир*. Его произведения копировались его современником *Анри Жакобом*. Начиная работать в стиле *рококо*. Затем отказался от резьбы и *золочения* и стал изготавливать мебель из *красного дерева с маркетри*. Он исполнил *спальню* в египетском вкусе для участника египетского похода Вивана Денона по рисункам этого ученого. Много работал для салона госпожи *Рекамье* (изображена на портрете Давида). Выполнял заказы для Марии-Антуанетты по рисункам Ю. Робера, выполнял *стулья* по рисункам Ж.-Л. Давида. Как пишет Т. М. Соколова, «мебель мастерской Давида завоевала вкусы общества»<sup>1</sup>. Сотрудничал с *Ш. Персье* и *П. Фонтеном*, в ту пору безвестными молодыми архитекторами, серьезно изучавшими античную древность в Италии. Вскоре благодаря работам Ж. они также приобрели известность. С 1796 г. работал вместе с сыновьями Жоржем Ж. Младшим (1768–1803) и Франсуа-Оноре-Жоржем (1770–1841), принявшим имя Жакоб-Демальтер. В 1801 г. Ж. получает золотую медаль. В 1804 г. предприятие Ж. состояло из следующих 15 мастерских: 3 столлярных, скульптурная, орнаментальная, токарная, краснодеревяная, наборная, полировочная, резная, литейная, росписи и позолоты, золочения по металлу, обивочная и замочно-механическая. Он использовал в своей продукции не только красное дерево, но и отечественные породы дерева. Это клен, яблоня, акация, бук, *дуб*, орех, липа, груша, самшит и корень вяза. Его предприятие пользовалось огромной известностью не только во Франции. В Петербурге мебель «жакоб» (см. *Жакоб*) изготавливали братья *Мейер*.

**ЖАНСЕЛЬМ, ЖОЗЕФ-ПЬЕР-ФРАНСУА** (Jeanselme, Joseph-Pierre-François – 1824–1860) – французский мастер-мебельщик. Выполнял *мебель* в разных *стилях* – *буль* (см. *Буль, Андре-Шарль*), *ампир*. В 1847 г.

<sup>1</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель: Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. – Л.: Сов. художник, 1967. – С. 140.

приобрел мастерскую *Ж.-А. Жакоба-Демальтера* в Париже. С ним работал его сын Шарль-Жозеф-Мари Ж. и внук Шарль-Жозеф-Анри.

**ЖЕРВЕРО, ЛУИ-ВИКТОР** (Gerverot, Louis-Victor – 8 декабря 1747–1829) – французский химик, живописец по *фарфору*. Работал в разных странах – во Франции, Германии, Англии. В 1786 г. работал в Англии у *Дж. Веджвуда*. С 1765 г. возглавил мануфактуру в Фюрстенберге в Германии, где выполнял *роспись* на фарфоровых изделиях в стиле *ампир*. Как химик использовал опыт веджвудовских глин в немецкой мастерской.

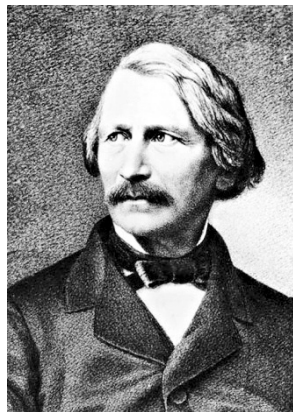
**ЖИЛЛО, КЛОД** (Gillot, Claude – 1673–1722) – французский художник-декоратор. Выполнял эскизы *шпалер*, рисунки *мебели*, росписи *фаянса*. Его сборник «Новая книга орнаментации, дающая неограниченное количество форм» – энциклопедия *рокайля*.

**ЖУБЕР, ЖИЛЬ** (Joubert, Gilles – 1689–1775) – мастер-мебельщик. Работал в Париже с 1749 г. Выполнял *мебель* для Людовика XV. В 1763 г. стал королевским мебельщиком, изготавливая мебель для Версальского дворца и Малого Трианона.

### 3

**ЗАНДТЕНЕР, ИОГАНН ГЕОРГ** (Sandtenner, Johan Georg) – мастер изделий из кованого металла в *интерьерах* немецкого *рококо*.

**ЗЕМПЕР, ГОТФРИД** (Semper, Gottfried – 29 ноября 1803, Гамбург – 15 мая 1879, Рим) – немецкий архитектор, теоретик искусства. Связывал искусство с развитием массового промышленного производства. Его главный научный труд – «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (“Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik, Bd I–II, 1860–1864”). Считается, что труды З. открыли новый этап в искусствознании и подготовили развитие дизайна.



Г. Земпер

**ЗОММЕР (СОММЕР), ИОГАНН ДАНИЭЛ** (Sommer, Johan Daniel – 1643 – после 1685) – наиболее известный мастер из большой семьи немецких мебельщиков. В создаваемой *мебели* использовал технику «буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*).



**ЗЮБЕР, ЖАН** (Zuber, Jean) – французский мастер оформления *интерьеров*. Автор знаменитых *обоев*, имитировавших деревянную обшивку стен или изображения панорам с различными видами пейзажных местностей или батальных сцен.

## И

**ЙЕНСЕН, ГЕРРИТ** (Jensen, Gerrit – 1680–1715) – голландский мастер-мебельщик. Выполнял заказы Карла II, королев Мэри и Анны в стиле *барокко*. Использовал технику «буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*).

**ИСТЛЕЙК, ЧАРЛЬЗ ЛОКК** (Eastlake, Charles Lock – 1836–1906) – английский архитектор, декоратор *интерьера*, проектировщик *мебели*. Проекты – в *викторианском стиле*.

**ИРИБ, ПОЛЬ** (Irige, Paul – 1883–1935) – французский художник, декоратор *интерьера*, проектировщик *мебели*, художник по тканям. Сотрудничал с Коко Шанель. С 1914 по 1930 гг. жил в США.

## К

**КАМЕРОН, ЧАРЛЬЗ** (Cameron, Charles – 1743–1812) – выдающийся архитектор. Выходец из Шотландии. Приехал в Россию в 1779 г. по приглашению Екатерины II. Работал в Царском селе и Павловске. Знаменита Камеронова галерея в Царском селе. В оформлении интерьеров Царско-сельского дворца использовал проекты братьев *Адам*. К. делал рисунки *мебели* и наборного *паркета*. В опочивальне использовал *облицовку* из разноцветного стекла и золоченой *бронзы* и специально приобретенных медальонов работы *Дж. Веджвуда*.

Он занимался любимыми мелочами, чтобы довести *интерьер* до совершенства – росписью *филёнок*, *арабесками* лепнины и т. п. Многие детали он заимствовал у *Кваренги*. В 1796 г.

К. отстранили от работ в Павловске. Скончался в Петербурге в полном забвении.

**КАРЛЕН, МАРТЕН** (Carlin, Martin – 1730–1785) – французский мастер-мебельщик немецкого происхождения. С 1759 г. работал в Париже. Был женат на дочери *Ж.-Ф. Эбена*, под руководством которого выполнял *мебель* для Марии-Антуанетты. Создавал мебель с использованием подлинных китайских лаковых *панно*, плакеток *севрского фарфора*.

**КАФФИЕРИ** (Caffieri) — семья потомственных скульпторов и резчиков, известных с XVII в. Основатель династии — Филипп Каффieri Старший (1634—1716). Приехал в Париж в 1660 г. Работал при дворе Людовика XIV. Его сын Франсуа-Шарль К. (1667—1729), унаследовав дело отца, в свою очередь передал его своему сыну Шарлю-Филиппу (1695—1766), а тот — своему сыну Шарлю-Мари (род. 1736). Более всех прославился Жак К. (1673—1755) — скульптор, бронзовщик, яркий представитель прославленного семейства. Работал во Франции во второй четверти XVIII в. Исполнял бронзовые *часы*, другие предметы. Все они пользовались популярностью, т. к. были выполнены чрезвычайно высокохудожественно в стиле *рококо*. Работал вместе со своим сыном Филиппом К. (1714—1774). Его второй сын Жан-Жак К. (1725—1792) прославился портретами знаменитых людей Франции.

**КВАРЕНГИ, ДЖАКОМО АНТОНИО ДОМЕНИКО** (Quarenghi, Giacomo Antonio Domenico — 20 сентября 1744—18 февраля 1817, Санкт-Петербург) — знаменитый архитектор. До 18 лет прожил в Италии. В 1779 г. приехал в Петербург по приглашению Екатерины II. Автор Эрмитажного театра, Академии наук, Конногвардейского манежа и многих других построек. В *интерьерах* использовал росписи *гризайлью*, многие композиционные приемы заимствовал у Ч. Камерона.

**КВЕРВЕЛЛЬ, АНТУАН-ГАБРИЭЛЬ** (Quervelle, Antoine-Gabriel — 1789—1856) — французский мастер-мебельщик. Эмигрировал в США в 1800 г. Работал в Филадельфии с 1817 г. (*стиль Регентства* в Англии).

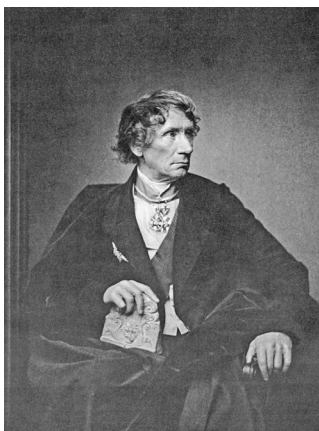
**КЕНТ, УИЛЬЯМ** (Kent, William — 1684—1748) — английский архитектор, художник, живописец — декоратор, проектировщик оформления *интерьера*. Оформил множество интерьеров. Мастер садово — паркового искусства. Был признан первым живописцем короля и главным архитектором.



Д. А. Д. Кваренги



Портрет У. Кента  
У. Эйкман



Л. фон Кленце  
Франц Ханфштенгель

**КЛЕНЦЕ, ЛЕО ФОН** (Klenze, Leo von – 29 февраля 1784–27 января 1864, Мюнхен) – немецкий архитектор, рисовальщик, Живописец, мастер *эkleктики*. Учился в Берлине у Д. Жили, в Париже – у *Ш. Персье* и *П. Фонтена*, затем – в Италии и в Греции. Работал в Мюнхене придворным архитектором с 1815 г. Автор Мюнхенской Глиптотеки, Пинакотеки, Пропилей и нового Эрмитажа в Петербурге. По его рисункам был изготовлен алтарный *витраж* в Исаакиевском соборе (1841 – 1844). Выполнял проекты *мебели*. В *интерьерах* проявил любовь к пестрому, полихромному *декору*.

**КОББ, ДЖОН** (Cobb, John – ок. 1710–1778) – английский мастер-мебельщик. Работы – в *георгианском стиле*.

**КОВЕ, ЖИЛЬ-ПОЛЬ** (Cauvet, Gilles-Paul – 1731–1788) – архитектор, скульптор, рисовальщик-орнаменталист. Выполнял эскизы оформления *интерьера, особняков, мебели, часов, светильников*. В 1777 г. в Париже был выпущен альбом его гравированных рисунков.

**КОМАН, МАРК ДЕ** (Comane, Mark de) – фламандский мастер *шпалер*. Был одним из первых мастеров мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*) в Париже.



Р. де Котт. 1701  
Ж. Вивьен

**КОПЛАНД, ГЕНРИ** (Copland, Henry) – английский дизайнер *мебели*, орнаменталист (середина XVIII в.). Сотрудничал с *М. Локком*. Проектировал мебель в *стиле рококо*.

**КОТТ, РОБЕР ДЕ** (Cotte, Robert de – 1656–1735) – архитектор-декоратор и рисовальщик-орнаменталист. В звании первого королевского архитектора руководил работами Королевской строительной службы во Франции. Работал в Париже и Версале. В 1690–1735 гг. руководил Мануфактурой Гобеленов (см. *Гобелен*). Его проекты оформления *интерьеров* и предметов обстановки известны были во всей Европе.

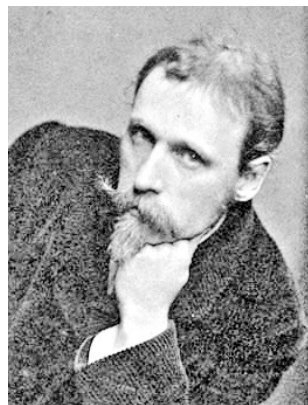
**КРЕМЕ (КРЕМЕР)** (Cremer) – семья французских мастеров-мебельщиков. Известно имя одного из них – Жозефа К., работавшего в Париже в 1850–1860-х гг., изготовлявшего пышную *мебель* с красочным декором *маркетри*.

**КРЕССАН, ШАРЛЬ** (Cressent, Charles – 1685–1758) – известнейший французский мебельщик первой половины XVIII в. Профессия скульптора перешла к нему от отца Франсуа К. (1663–1735). Ученик *А.-Ш. Буля*, в молодости, по-видимому, работал в манере учителя. Из его мастерской вышли лучшие *комоды* стиля *Регентства*. Работал в технике *маркетри*. Вводит в моду амарант, использует розовое и фиалковое деревья. Особенно характерны для его изделий бронзовые украшения, сделанные в виде извивающихся стеблей, листьев, цветов, которые четко прочеканивались и золотились. Будучи скульптором, сам исполнял модели своих бронзовых украшений. Собирал коллекции *картин*: в его собрании были полотна Тициана, Рубенса, Гольбейна, Метсю. Угловые украшения из *бронзы* изображали женские головки, напоминающие образы Ватто.

**КРИЕР** (Criaerd) – семья потомственных мастеров-мебельщиков фламандского происхождения, работавших во Франции в XVIII в. Антуан К. изготавливал *комоды*, его сын Матье К. (1689–1776) изготавливал не только *комоды*, но и *шкафы*, используя *интарсию* из посеребренной меди и *роспись* зеленой краской по желтому фону. Внук, Антуан-Матье К., (1724–1787) украшал *мебель* росписью *шинуазери* (*китайщиной*), выполняя заказы маркизы де Помпадур. Второй сын Антуана, Себастьян-Матье К., работал с 1767г.

**КРОНЬЕ** (Cronier) – французский часовщик. Работал в Париже в конце XVIII в. Для его *часов* характерны большие корпуса *позолоченной бронзы* с вставками *севрского фарфора*.

**КРЕЙН, УОЛТЕР** (Crane, Walter – 15 августа 1845, Ливерпуль – 14 марта 1915, Лондон) – английский художник, график, архитектор-декоратор, художник по тканям, теоретик. Известен как один из основоположников современной детской книжной иллюстрации. Выполнял рисунки для *шпалер*, *витражей*, *вышивки*. Был сотрудником *У. Морриса*. Автор книги «Линия и форма» («Line and Form»), 1900.



У. Крейн  
Фрагмент фотографии.  
Ф. Холлиер



Кук ван Альст  
Гравюра. И. Виерикс

**КУК ВАН АЛЬСТ, ПИТЕР** (*Coecke van Aelst, Pieter* – ок. 1502–1550) – нидерландский живописец. Разрабатывал *гротеск* под влиянием искусства *Ренессанса*. Способствовал развитию шпалерного искусства в Нидерландах. Готовил картоны для *шпалер*. Работал в Брюсселе.

**КУРАМАТА, ШИРО** (*Kuramata, Shiro* – 29 ноября 1934, Токио – 1 февраля 1991) – один из самых известных японских дизайнеров мебели и интерьерера. В 1987 г. проектировал интерьеры для *Issey Miyake boutiques* в Париже, Нью-Йорке и Токио; создал кресло «*How High the Moon*» *Vitra*. В 1965 г. основал собственную студию “*Kuramata Design Office*” в Токио.



Ш. Курамата

**КУЧЧИ, ДОМЕНИКО** (*Cucci, Domenico* – 1635–1705) – французский ювелир и мастер-мебельщик итальянского происхождения. Был приглашен кардиналом Мазарини в Париж в 1664 г. с целью выполнения мебели для Версаля. Работал также на мануфактуре Гобеленов (см. *Гобелен*). Его шкафы, бюро, кабинеты с бронзовыми накладками и *маркетри* были столь же высокого мастерства, что и работы *А.-Ш. Буля*.

**КЮВИЛЬЕ, ФРАНСУА ДЕ** (*Cuvilliers, François de* – 23 октября 1695– 14 апреля 1768) – французский художник-декоратор, мастер оформления интерьерера. Опубликовал альбомы с 500 гравюрами «*Книга картушей*» (1738), «*Книга плафонов*», «*Обрывки причуд*», в которых давались образцы не только поименованных элементов интерьерера, но и мебели, картинных рам, каминов, светильников.

## Л

**ЛАГЕСС, ЛУИ-ЖАН** (*Laguesse, Louis-Jean*) – французский мастер-часовщик. Владелец мастерской в Льеже. Изготавливал часы с большими корпусами из бронзы на рубеже XVIII–XIX вв.

**ЛАДАТТЕ (ЛАДЕТТИ, ЛАДЕТТО), ФРАНЧЕСКО** (*Ladatte (Ladetti, Ladetto), Francesco* – 1706–1787) – итальянский скульптор-декоратор, мастер-мебельщик, бронзовщик и чеканщик. Работал в Риме, Турине,

Париже. Выполнял бронзовые детали для *мебели*, а также *канделябры*, *жирандоли*, бронзовые фигуры для *часов*.

**ЛАЛОНД, РИШАР ДЕ** (Lalonde, Richard de) – французский декоратор, рисовальщик. Выполнял эскизы *мебели*, предметов для *интерьера* и самих интерьеров, по которым работали многие мастера в *стиле Людовика XVI*.

**ЛАНГЛУА ПЬЕР** (Langlois, Pierre) – французский мастер-мебельщик, работавший успешно в Лондоне в 1759–1760-х гг., выполняя *комоды с маркетри* и бронзовыми накладками.

**ЛЕБРЁН, ШАРЛЬ** (Le Brun (Lebrun), Charles – 1619–1620) – выдающийся французский художник. Кроме живописи (получил звание «первого живописца короля» в 1662 г.), создавал картоны для *шпалер*, эскизы *мебели*, *канделябров*, *каминов*. Был директором мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*). Работал в Риме вместе с Н. Пуссеном в 1642–1645 гг. Принял участие в основании Королевской Академии живописи и скульптуры.

**ЛЕВАССЕР, ЭТЬЕН** (Levasseur, Etienne – 1721–1798) – французский мастер-мебельщик. Начиная работу в мастерской одного из сыновей *Ш. Буля*, подражая его произведениям. Впоследствии выполнял заказы для замка Фонтенбло и Малого Трианона в Версале.

**ЛЕГЭНЁР, ЛУИ КОНСТАНТЕН** (Le Gaigneur, Louis Constantin) – французский мастер-мебельщик. Эмигрировал в Англию, где стал известен в 1815 г. как мастер *маркетри*.

**ЛЕГРЭН, ПЬЕР** (Legrain, Pierre – 1889–1929) – французский художник-декоратор *интерьера* и проектировщик *мебели*. Один из создателей стиля *Ар Деко*.

**ЛЕЙНИРС** (Leynirs, Leniers) – семья нидерландских ткачей, мастеров тканых *шпалер*. Занимались также живописью. Представители семьи работали в Брюсселе на протяжении XVI–XVIII вв.

**ЛЕЛЁ, ЖАН-ФРАНСУА** (Leleu, Jean-François – 1729–1807, Париж) – французский мастер-мебельщик, ученик *Ж.-Ф. Эбена*. В *мебели* использовал *маркетри*, вставки *севрского фарфора* и китайские лаковые *панно* по моде своего времени.

**ЛЕМАРШАН, ЛУИ-ЭДУАР** (Lemarchand, Louis-Edouard – 1795–1872) – французский мастер-мебельщик. Сын мебельщика Шарля-Жозефа Л. (1759–1826). Возглавил отцовскую мастерскую в 1817 г.

**ЛЕНУАР, ЭТЬЕН** (Lenoir, Etienne) – часовщик. Работал в Париже ок. 1730-х гг. Изготавливал большие бронзовые корпуса настольных *часов*.



**ЛЕПОТ** (Le Paute) – семья французских часовщиков. Жан-Андре Л. (1709–1789) и его брат Жан-Батист (1727–1802) выпускали большие настольные *часы* с большими корпусами. Их сыновья – наиболее известный из них, Жан-Жозеф Л. (1768–1846), был придворным мастером Наполеона – продолжили семейное дело.

**ЛЕПОТР** (Le Pautre, Lepautre) – знаменитая семья французских художников. Наиболее известный ее представитель – Жан Л. (1618–1682) – архитектор-декоратор, мебельщик. Ввел новый *орнамент* – бандель-верк – из переплетающихся лент и бантов (от нем. Bandelle – повязка, лента и Werk – работа). Считается наряду с *Ш. Лебрёном* создателем *стиля Людовика XIV*.

**ЛЕ РОЙ, ЛЕРУА** (Le Roy) – семья известных часовщиков. Шарль-Давид Л. Р. работал в конце XVI – начале VII в., Жюльен Л. Р. (1686–1759), его сын Пьер (1717–1785) выполняли корпуса *часов* из золоченой *бронзы*, *красного дерева*, которые соответствовали *стилям* своего времени и являлись важным элементом модного великосветского *интерьера*.

**ЛИППЕР, ВИЛЬГЕЛЬМ ФЕРДИНАНД** (Lipper, Wilhelm Ferdinand – ум. 1800) – немецкий архитектор и проектировщик *мебели*.

**ЛОКК, МАТТИАС** (Lock, Matthias – 1710–1765) – английский мастер-мебельщик. С 1724 г. работал в Лондоне. Опубликовал «Новую рисовальную книгу орнаментов» («Anew Drawing Book of Ornaments») (1740) и другие сборники. Сотрудничал с *Т. Чиппендейлом*, однако впоследствии склонялся к стилю *Р. Адама*.

**ЛЁТО, БАЛТАЗАР** (Lieutaud, Balthazar – 1720–1780) – французский мастер монументальных футляров для напольных *часов*.

**ЛЭНГЛИ, БЭТТИ** (Langley, Betty – 1696–1751) – английский рисовальщик-орнаменталист. Вместе с братом-гравером Томасом Л. выпускал альбомы с изображениями деталей архитектуры, *мебели*, *интерьеров*.

**ЛЮРСА, ЖАН** (Lucrat, Jean – 1 июля 1892–1966) – французский художник, создатель современного *гобелена* своеобразного *стиля*. Начал опыты в шпалерном искусстве в 1917 г. С 1939 г. работал на знаменитой шпалерной мануфактуре в *Обюссоне*.

## М

**МАДЖОЛИНИ, ДЖУЗЕППЕ** (Maggolini, Giuseppe – 1738–1814) – итальянский мастер-мебельщик. Образование получил в цистерянианском

монастыре близ Милана. Работал в Ломбардии. Славился искусными *маркетри*.

**МАЖОРЕЛЬ, ЛУИ** (Majorelle, Louis – 26 сентября 1859–15 января 1926, Нанси) – художник. Учился живописи у Ж.-Ф. Милле. Его отец Огюст Мажорель (ум. 1879), мебельщик и керамист, изготавливал *мебель* под XVIII в. После смерти отца М. продолжил его работу. С 1890 г. стал известным в Европе автором мебели в стиле *Ар Нуво*. Испытал влияние *Э. Галле*. В конце жизни склонялся к стилю *Ар Деко*.

**МЕЙЕР** (Meuer) – мастера-мебельщики, братья Герман и Христиан. Работали в Петербурге в конце XVIII – начале XIX в. Изготавливали дворцовую *мебель*, в том числе по чертежам В. Бренны, А. Воронихина, К. Росси. Копировали образцы *Д. Рёнтгена* и фирмы *Жакоб*, заменяя дорогостоящую *бронзу* латунными накладками.

**МАКДОНАЛЬД, МАРГАРЕТ** (MacDonald, Margaret – 1865–1933) – шотландская художница, декоратор *интерьеров*. Училась в Глазго. Вышла замуж за *Ч. Макинтоша* в 1900 г. Работала его ассистентом. Сестра М. М., Френсис М. (1874–1921), проектировала изделия из металла для интерьеров.

**МАКИНТАЙР, СЭМЮЭЛ** (McIntire, Samuel – 16 января 1757–6 февраля 1811) – американский архитектор, декоратор *интерьеров*, скульптор и резчик по дереву. Использовал рисунки *Р. Адама* и *Дж. Хэпплвайта*. Его сын, Сэмюэл Филд М., продолжил отцовское дело. Известен и другой Макинтайр, английский мастер-керамист, возглавлявший собственную фирму в конце XIX – начале XX в.

**МАКИНТОШ, ЧАРЛЬЗ РЕННИ** (Mackintosh, Charles Rennie – 7 июля 1868, Глазго – 10 декабря 1928, Лондон) – шотландский архитектор, художник по *интерьеру* и *мебели*. Глава художественной *школы Глазго*. Блестящий новатор в оформлении интерьеров, где им использовались простые материалы – дерево, *керамика*, медь, *латунь*. Его творчество повлияло на развитие европейского *модерна*. Особенно знамениты *стулья* М. с высокими спинками.



С. Макинтайр.  
Портрет работы  
Б. Блита



Ч. Р. Макинтош



**МАКМАРДО, АРТУР** (Mackmardo, Arthur – 1851–1942) – английский архитектор и художник. В 1882 г. совместно с С. Имейджем организовал студию «Гильдия века», в которой изготавливались элементы оформления *интерьера: мебель, ткани, обои*. Гильдия под редакцией М. издавала журнал «Конек» («Hobby Horse»), пропагандируя новый в то время стиль *модерн*. М. в этом журнале работал и как художник-график.

**МАКНЕЙР, ДЖОН ГЕНРИ** (McNair (Macknair), John Henri) – шотландский художник-декоратор и проектировщик мебели *школы Глазго*.

**МАНСАР, ФРАНСУА** (Mansart, François – 13 января 1598, Париж – 23 сентября 1666, там же) – французский архитектор. Как утвер-



Портрет Ф. Мансара (слева) и К. Перро  
Ф. де Шампэнь

ждает В. Власов, именно по его имени получили название *мансарды* – чердачные помещения, в которых он поместил жилые *интерьеры*. Автор классического особняка французского *Ренессанса* – дворца Мезон-Лаффит близ Парижа (1642–1650). Его интерьеры, чудесным образом уцелевшие, называют, что в них он сохранил и продолжал элементы фасадов.

**МАР, АНДРЕ** (Mare, André – 1887–1932, Париж) – французский художник – декоратор. Организовал в Париже в 1919 г. совместно с Л. Сю фирму «Французское искусство» («Compagnie des Arts Français»), разрабатывавшую проекты оформления интерьеров в стиле *Ар Деко*.

**МАРКИ, ЛУИ-ОГЮСТ** (Marquis, Louis-Auguste – 1811–1885) – французский мастер-бронзовщик. Владел большой мастерской в Париже совместно с фабрикантом Жильбером-Оноре Шомоном в 1838–1844 гг. Позднее работал самостоятельно.

**МАРО** (Marot) – семья французских архитекторов, декораторов, орнаменталистов и граверов XVII–XVIII вв. Жан М. Старший (1619–1879) – архитектор, орнаменталист и гравер работал в мастерской *А.-Ш. Буля*. Ему приписывается авторство сборника *гравюр* «Французская архитектура» («L'Architecture française») в 2 томах, получившая названия “Le grand Marot” («Большой Маро») и “Le petit Marot” («Малый Маро»). Его

сын и ученик, Даниэль М. Старший (1663–1752), будучи гугенотом, вынужден был эмигрировать в Голландию, где в Гааге работал в 1686–1687 гг. для принца Вильгельма Оранского, создав там голландский вариант *стиля Людовика XIV*, соединив в нем черты *стиля французского классицизма* и итальянского и голландского *барокко*. В 1695–1698 гг. работал в Англии в стиле, который там называли «Большой Маро», – одно из проявлений *георгианского стиля*. Д. М. – один из авторов дворца и парка короля Вильгельма «Хэмптон-корт» (“Hampton Court”). В 1698 Д. М. возвращается в Голландию, где разрабатывал рисунки *мебели*, *мебельной обивки*, *вышивки*, *резных деревянных панелей* и *каминов*. Использовал в орнаментике *маскароны*, *гирлянды*, *трельяжи*, *картуши*. В Амстердаме была выпущена книга в 1702 и 1712 гг.: «Произведения Д. Маро, архитектора Вильгельма III». В ней были собраны его гравюры. Сын Д. М., Даниэль М. Младший (1695–1769), родился в Лондоне, но стал одним из главных художников при французском дворе (*стиль Регентства* и *рококо* во Франции). Его брат, Якоб М. (1697–1761), работал в Голландии как архитектор. Известен также архитектор-декоратор Жан М. Младший, вероятно, сын Жана М. Старшего, работавший в Париже в конце XVII – начале XVIII в.

**МАРТЕН** (Martin) – мастера-мебельщики, братья Гийом (ум. 1749), Этьен-Симон (ум. 1770), Жулиан (ум. 1783), Робер (1706–1766). Им удалось в 1730 г. открыть секрет китайских и японских *лаков*, и они получили монополию в 1744 г. имитировать их образцы, названные во Франции «Лаки Мартен» («Vernis Martin»). Особенно славились их вставки в *мебели* жемчужно-голубого или темно-оливкового тона, что соответствовало господствовавшему в то время стилю *рококо*. Сын Робера М., Жан-Александр М. (1739–1791), работал в Сан-Суси для императора Фридриха II и получил в 1760 г. почетное звание «лакировальщика короля» («Vernisseur du roi»). В. Власов приводит сведения о том, что некий Госсе Мартен (Gosse Martin) в 1759 г. зарегистрировал изобретение черного лака на китайский манер, а братья М. лишь его усовершенствовали, но понятие «Лаки Мартен» стало одним из опознавательных элементов, выразительных средств прикладного искусства французского рококо.

**МАРТЕН, АНРИ** (Martin, Henri – 5 августа 1860, Тулуза – 12 ноября 1943) – французский живописец-декоратор, ученик Ж. П. Лоранса. Автор лаковых *панно*.

«**МАРТИНА**» (“Martina”) – французская художественная школа и парижский магазин, открытый в 1912 г. Назван по имени дочери владельца Поля Пуаре. В школе создавали и продавали изделия прикладного

искусства, предметы обстановки и оформления жилого *интерьера* в стиле *Ар Нуво* и *Ар Деко*.

**МАРШ, УИЛЬЯМ** (Marsh, William) – английский мастер-мебельщик. В 1775–1810 гг. работал в Лондоне. Изготавливал *мебель* в *стиле Регентства* в Англии. Другой М., Джон, был совладельцем фирмы “Marsh & Jones”, где выпускалась мебель в стиле *Ар Нуво*, в том числе по проектам У.Р. Летаби.

**МАРШОН, ПЬЕР-БЕНУА** (Marcion, Pierre-Benoit – 1769–1840) – второй после Ж. Жакоба мастер-мебельщик. Использовал *красное дерево* с позолоченными бронзовыми накладками в «египетском стиле» (“Aux Egyptiens”). С 1809 г. работал с Ж. Демальтером для Наполеона Бонапарта.

**МАХТ, ФИЛИПП ДЕ** (Macht, Philippe de) – ткач знаменитых фламандских *шпалер*. Работал в стиле *барокко*. В начале XVII в. руководил крупной мастерской в Брюсселе.

**МАЦЦУКОТЕЛЛИ, АЛЕССАНДРО** (Mazzucotelli, Alessandro – 1865–1938) – итальянский архитектор-декоратор из Милана. Оформлял *интерьеры*, проектировал *мебель*, детали металлического *декора* в постройках архитектора Дж. Соммаруги. Творения в *стиле* либерти, *Ар Деко*.

**МЕЕР, ЯНС ВАН ДЕР** (Meer, Jans van der – ок. 1640–1671) – голландский мастер *росписи* делфтских *фаянсов*.

**МЕЙССОНЬЕ, ЖЮСТ-ОРЕЛЬ** (Meissonnier (Meissonier) Juste-Aurèle – 1695, Турин – 1750, Париж) – выдающийся французский архитектор, декоратор, рисовальщик-орнаменталист, ювелир, скульптор, гравёр. Один из зачинателей стиля *рококо*. Родился в Италии, в семье скульптора и ювелира из Прованса. Приехал в Париж в 1720 г. С 1724 г. – придворный ювелир. После Ж.-К. Дюплесси был вторым известным ювелиром при дворе Людовика XV. Здесь он получил звание «архитектора-рисовальщика Кабинета Короля». Основные работы, принесшие ему славу, – рисунки отделки *интерьеров*, *мебели*, предметов комнатного убранства, изделий из серебра. По его рисункам работали мебельщики, лепщики, бронзовщики, ювелиры. Его работы воспроизведены в *гравюрах*, вышедших в альбоме Г. Юкье «Альбом орнаментов в тридцати гравюрах» в 1730-х гг.

**МЕКЕРЕН, ЯН ВАН** (Mekeren, Jan van – ок. 1690–1735) – голландский мастер-мебельщик. Его *кабинеты* были известны во всей Европе. *Маркетри* с флореальными мотивами отличают голландскую *мебель*. Именно в этом направлении его мастерство достигло вершин. Опираясь на творчество малых голландцев, М. в изображении букетов цветов,

*гирлянд*, фруктов и птиц достигал эффекта обмана зрения (*trompe-l'oeil*). Оказал большое влияние на формирование стиля Буля (см. *Буль, А.-Ш.*).

**МЕЛЬНИКОВ, КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ** (3 августа 1890, Москва – 28 ноября 1974, там же) – русский архитектор-конструктивист. Учился иконописи, затем в 1905–1917 гг. – в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Занимался архитектурным проектированием в содружестве с И. Голосовым, Л. Весниным, Н. Ладовским. Из осуществленных проектов – павильон «Махорка» (1923) и собственный дом на Арбате (1927–1929). Был также построен Советский павильон на международной выставке в Париже в 1925 г. Это были проекты, не только лучшие, но запоминающиеся. М. считал, что архитектурное произведение должно быть обязательно запоминающимся. Он «фактически совершил переворот в архитектуре...»<sup>1</sup>. Своим творчеством он создал систему художественного языка архитектуры, расширив словарь его архетипов. В 1936 г. М. «за формализм» было запрещено проектировать и преподавать. Человеком М. был сложным. Он не имел учеников, не обсуждал с коллегами своих замыслов или творческих проблем. Со стороны это казалось заносчивостью, эгоцентричностью. Но сегодня уже понятно, что его вклад в развитие мировой архитектуры очевиден, как для отечественных, так и зарубежных практиков и теоретиков этого великого и сложного вида искусства. «Можно с полной уверенностью сказать, что в XX веке не было другого архитектора, который создал бы столько принципиально новых проектов», – пишет о нем Селим Хан-Магомедов<sup>2</sup>. В 1965 г. имя М. было снова введено в историю советской архитектуры (празднование юбилея архитектора, на котором выступали Эренбург, Алпатов и многие другие ведущие деятели культуры). Он был одним из самых изобретательных архитекторов XX в. «Все его проекты выдерживают самую строгую проверку на патентную чистоту»<sup>3</sup>. Он умел создавать сложные композиции при простоте мышления объемом. Особенно ярко это проявилось в *интерьерах* его собственного дома. Так, например, решая интерьер собственной спальни, он применил такой прием: стены, пол, потолок и «вырастающая» из пола кровать были сделаны из одного материала – *штукатурки*, которая была окрашена в медно-золотистый цвет. В архитектуре не было цветовых и фактурных соотношений, постели были закрыты розовыми одеялами, занавески тоже были розовыми. М. считал, что в его спальне

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов С. Творчество там, где можно сказать – это мое // ДИСССР. – 1980. – № 12. – С. 28.

<sup>2</sup> Там же. – С. 23.

<sup>3</sup> Там же, – С. 25.

был «виден воздух». Он считал, что архитектурное решение спальни может влиять на психологию сна. Ведь в этом помещении человек проводит треть жизни. Кроме того, он был убежден, что сном можно лечить. Для этого должны быть созданы специальные архитектурные условия. Поэтому он готовил проект города рационализованного отдыха. Он писал: «Город всем существом своим предназначается отдыху. Естественно, что рационализация должна коснуться в данном случае именно тех традиций и понятий, которые теснейшим образом связаны с отдыхом во всех видах и проявлениях. Главным видом отдыха, основной базой его является сон. Так перед нами возникает проблема рационализации сна, проблема рационализации одной трети человеческой жизни, принимая во внимание норму суточного сна за восемь часов»<sup>1</sup>.

В своем доме он использовал форму врезанных друг в друга вертикальных цилиндров. Между тем в любом учебнике по архитектурной композиции это считалось невозможным. Круглый дом он предлагал не только для своего дома, но и для домов-коммун и других архитектурных сооружений, считая их чрезвычайно экономичными. Он стремился использовать «прием сжатых объемов, обманных величин – в этом и есть моя Архитектура»<sup>2</sup>. Осуществить это удалось лишь в собственном доме на Кривоарбатском переулке в доме под номером 10. Увы, в настоящее время он пришел в полный упадок.

О своем доме он писал: «Два врезанных друг в друга цилиндра, с шахматной сеткой шестиугольных окон, винтовые лестницы, сложная и малоудобная внутренняя планировка – не могли, конечно, ни в какой мере решить проблемы массовой архитектуры жилья, но удовлетворили изощренный архитектурный вкус его владельца, склонного к тому же и к конструктивным экспериментам и головоломкам»<sup>3</sup>.

В этом доме проявилась на практике теоретическая концепция М. управления зрительными впечатлениями с помощью средств архитектуры: «зрением нужно управлять так же, как и слухом – музыкально»<sup>4</sup>. Он считал важным в архитектуре, и особенно в интерьере, принцип динамики и преобразования форм, трансформации интерьера. Собственный дом М. необычен снаружи, необычен и изнутри. М. добился неординарным приемом врезанных друг в друга цилиндров не только необычного

<sup>1</sup> Мельников К. С. Архитектура моей жизни: Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалева и И. Коккинаки; Пред. А. Иконникова; Вступ. статья А. Стригалева; Примеч. А. Стригалева и И. Коккинаки. – М.: Искусство, 1985. – С. 205

<sup>2</sup> Там же. – С. 81.

<sup>3</sup> Там же. – С. 220.

<sup>4</sup> Там же. – С. 235.

впечатления, но в то же время и комфортного пространства интерьеров его дома. «Дом Мельникова — это храм, это чудо. Вам не захочется в таком доме просиживать у телевизора, убивать время, не захочется жить чужими страстями. Живя в таком доме, вы бы почувствовали жизнь, собственное „я“ и собственные чувства. Это очень интересно, что через дом человек может познавать себя, что этот дом помогает нам познать его хозяина», — говорил на вечере памяти К. С. М. архитектор Е. С. Тимрот<sup>1</sup>.



К. С. Мельников  
Автопортрет. 1910-е гг.

«**МЕЛЬЦЕР И К**» — крупнейшая петербургская мебельная фабрика. Основана в последней четверти XIX в. Федором и Робертом *Мельцерами*. Изготавливали не только мебель, но и предметы оформления *интерьера* в стиле *Ар Нуво*. В 1917 г. фабрика была закрыта.

**МЕЛЬЦЕР, РОБЕРТ ФРИДРИХ (РОМАН ФЕДОРОВИЧ)** (Melzer, Robert Friedrich — 1860—1943) — русский архитектор. Родился в семье прусского подданного Фридриха Иоганна (Федора Андреевича) М. (1831—1922), каретного мастера, основателя мебельной фабрики в Петербурге. Р. М. окончил в 1887 г. Петербургскую Академию художеств. Оформлял *интерьеры* Зимнего и Александровского дворцов в Царском Селе. Вместе с братом, фабрикантом Фридрихом (Федором Федоровичем) М. (1861—1945) с 1894 г. стал совладельцем мебельной фабрики «Ф. Мельцер» в Петербурге и разрабатывал проекты *мебели*. М. основал мебельную фабрику в Берлине. В 1921 г. эмигрировал в США, где строил и проектировал в «русском стиле» в Нью-Йорке.



М. Е. Месмахер

**МЕСМАХЕР, МАКСИМИЛИАН ГЕОРГ ЭДУАРД (МАКСИМИЛИАН ЕГОРОВИЧ)** (21 марта 1842, Санкт-Петербург — 4 сентября 1906, Дрезден) — архитектор, рисовальщик, акварелист. Родился в Петербурге в немецкой семье. С 1860 г. учился в Академии художеств. В 1867—1872 гг. — в Италии. Основные архитектурные сооружения — напротив Нового Эрмитажа — здание архива Государственного Совета, Музей Училища

<sup>1</sup> Цит. по: Мельников К. С. Архитектура моей жизни. — С. 29.



Штиглица. Оформлял *интерьеры* петербургского особняка А. Половцева, залов музея декоративно-прикладного искусства, где каждый был стилизован под определенную эпоху. Это соответствовало особенностям творческого направления М., работавшего в стиле *историзма*. В 1897 г. из-за конфликта с председателем Совета Училища технического рисования барона Штиглица, Половцевым, где М. преподавал, он уезжал в Дрезден, где провел последние годы жизни.

**МЕТСЮ, ГАБРИЭЛ** (Metsu, Gabriel – 1629, Лейден – 24 октября 1667, Амстердам) – голландский живописец, относящийся к школе малых голландцев. Работал в Делфте, с 1655 г. в Амстердаме. Изображал характерные для голландского быта *интерьеры* и бытовые сцены.

**МИЖОН** (Migeon) – семья потомственных парижских мастеров-мебельщиков XVIII в. Все представители носили имя Пьер. Глава – Пьер М. Старший (род. ок. 1670). Наиболее известен Пьер М. Младший (1701–1758). Выполнял заказы для Людовика XV и маркизы де Помпадур. Использовал технику *маркетри*, бронзовые чеканные накладки, вставки китайских лаковых *панно*, что соответствовало стилю *рококо*, в котором он работал. Его сын – Пьер М. Третий (1733–1775), также известный своими работами в *стиле Людовика XV и Людовика XVI*.

**МИКЕТТИ, НИКОЛО** (Michetti, Nicolò – 1675–1759) – итальянский архитектор, работавший в России. Ученик К. Фонтана. Много работал в Риме. В 1718 г. приехал в Петербург. После кончины Ж.-Б. Леблона стал «царским архитектором». Проявил себя как декоратор *интерьеров*. Строил дворцы в Стрельне и в Ревеле, Кунсткамеру. Уехал в Италию в 1723 г., где занимался приобретением произведений искусства для Петра I.

**МИЛЬДЕ, АРИ ДЕ** (Milde, Ari De, 1634–1708) – голландский мастер-керамист. Изготавливал в Делфте *фарфор*, получивший мировую известность как «делфтский фарфор». Его изделия (чайники) с полированной поверхностью и рельефным узором в виде драконов или с росписью *эмальями* послужили образцом для И. Бёггера в Майссене и Дж. Веджвуда в Англии.



К. Мозер

**МОЗЕР, КОЛОМАН** (Moser, Koloman – 30 марта 1868, Вена – 18 октября 1918, там же) – австрийский художник-декоратор и живописец. В 1894 г. он присоединился к будущим членам Венского *Сецессиона*. В 1903 г. совместно с Й. Гофманом основал «Венские мастерские».

**МОЛИТОР, БЕРНАР** (Molitor, Bernard – 1755–1833) – французский мастер-мебельщик немецкого происхождения. С 1773 г. работал в Париже вместе с братом Мишелем М. (1734–1810). *Мебель в стиле* Директории и *ампира*, изготавливалась братьями под влиянием А. Вайсвайлера.

**МОНДОН, ЖАН (СЫН)** (Mondon, Jean) – французский ювелир, резчик по дереву, рисовальщик-орнаменталист и гравёр. В отличие от отца, также ювелира Жана М., был прозван Мондон-сын («Mondon le fils»). Положил начало термину *рококо* благодаря опубликованному в 1736 г. альбому орнаментальных *гравюр*, который назывался «Первая книга форм рокайль и картель» («Premier livre les formes rocaile et cartelle»). Кроме М. Ж.-с., в Париже были известны Франсуа М. (1694–1770) и его сын Франсуа-Антуан (?), также мастера-мебельщики. В. Власов пишет о том, что были «и другие мастера под этой же фамилией»<sup>1</sup>.

**МОРРИС, УИЛЬЯМ** (Morris, William – 24 марта 1834–3 октября 1896) – выдающийся английский художник, поэт, переводчик, издатель, теоретик искусства, публицист, политический деятель и организатор. Пытался, будучи по своим убеждениям приверженцем *романтизма*, возродить гармонию средневекового ручного ремесла. В 1861 г. организовал вместе с компаньонами фирму «Моррис и К.». В противовес массовому производству, нередко по рисункам самого М., они выпускали *мебель, витражи* в «средневековом стиле», *гобелены*, изделия из металла. Основной лозунг М. – «красота и удобство», что в значительной степени оказало влияние на становление искусства *модерна*, особенно опубликованной в 1881 г. статьей «Несколько кратких советов по поводу составления узоров». В 1865 г. основал движение «Искусства и ремесла» («Arts and Crafts»), мастерские которого выпускали произведения декоративно-прикладного искусства в новом стиле, отличавшемся некоторой *стилизацией*, эклектичностью, но проложившим путь к *конструктивизму* и *функционализму*. Теоретической базой созданных произведений служил основанный М. журнал “The Studio”, выходивший в Лондоне ежемесячно с 1895 г.



У. Моррис

<sup>1</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. – С. 73.



**МУР, ДЖЕЙМС** (Moog, James – ум. 1726) – английский мастер-мебельщик *георгианского стиля* – переходного от *барокко* к *рококо*.

**МЭТЬЮС, АРТУР ФРЭНК** (Mathews, Arthur Frank – 1860–1945, Сан-Франциско) – американский живописец, архитектор-декоратор, проектировщик *мебели*. Создатель калифорнийского варианта *Ар Нуво*. Учился живописи в Париже с 1885 г., с 1890 г стал директором Калифорнийской школы дизайна. Руководил мастерской по оформлению *интерьера* в 1906–1920 гг. («The Furniture Shop»).

## Н

**НАДАЛЬ** (Nadal) – семья потомственных французских мастеров-мебельщиков. Глава семьи – Жан-Рене Н. Старший работал в Париже в середине XVIII в. Его сын, Жан-Мишель Н. Младший (1733–1800), с 1756 г. работал при дворе Людовика XV. Позднее выполнял *мебель* в *стиле* позднего *классицизма*.

**НАНСИ ШКОЛА** (от франц. Nancy – город в Лотарингии, на северо-востоке Франции) – условное название творчества французских художников, работавших в конце XIX – начале XX в. в *стиле модерн* (в его французском варианте *Ар Нуво*) в оформлении *интерьера, мебели*. Лидером был Э. Галле, основавший в 1874 г. школу по производству изделий из стекла и мебели, просуществовавшую до 1931 г.

«**НЕМЕЦКИЕ МАСТЕРСКИЕ**» («Deutsche Werkstätten») – созданное в 1898 г. объединение немецких художников и ремесленников в Дрездене, близкое *Веркбунду*, в мастерских которого изготавливались образцы *мебели* и других предметов *интерьера*.



Ю. С. Нечаев-Мальцов, 1885, И. Н. Крамской

**НЕССТФЕЛЬ, ИОГАНН ГЕОРГ** (Nesstfell, Johann Georg – 1694–1762) – немецкий мастер-мебельщик. В своих изделиях использовал изысканные *маркетри* в *стиле барокко* и *рококо* с применением черного дерева, слоновой кости, серебра, перламутра.

**НЕЧАЕВ-МАЛЬЦОВ, ЮРИЙ СТЕПАНОВИЧ** (1834–1913) – русский фабрикант, миллионер, меценат. С 1881 г. владел стекольными заводами в Гусь-Хрустальном. Эти заводы принадлежали ранее С. И. Мальцову (1807–1880), предки которого вели стекольное дело в селе

Дятьково с петровских времен. Будучи племянником жены С. И. Мальцова, получил в наследство от него огромное состояние и к своей родовой фамилии присоединил фамилию Мальцов. Со временем «мальцовский хрусталь» стал ассоциироваться с «русским стеклом».

**НОРМАН, АЛЬФРЕД-НИКОЛЯ** (Normand, Alfred-Nicolas – 1822–1909) – французский архитектор, автор «Помпейского дома» Наполеона III (1860), в котором *интерьеры* были стилизованы под помпейские *виллы* императорского Рима.

**НОРМАН, ШАРЛЬ-ПЬЕР-ЖОЗЕФ** (Normand, Charles-Pierre-Joseph – 1765–1840) – французский рисовальщик, архитектор, гравёр. Составлял узоры, проекты *интерьеров* в стиле *ампир* по рисункам *Ш. Персье* и *П. Фонтена*.

**НЬЮБЕРИ, ДЖЕССИ** (Newbery, Jessy, 1864–1919) – шотландская художница по текстилю *школы Глазго*.

## О

**ОБЕР, ЖАН** (Aubert, Jean – ок. 1680–1741) – французский архитектор. Начиная работать как помощник *Ж. Ардуэна-Мансара*. Прославился как лучший архитектор-декоратор *интерьеров* в стиле *рококо*.

**ОБЕРКАМПФ, КРИСТОФ-ФИЛИПП** (Oberkampf, Christophe-Philippe – 11 июня 1738–6 октября 1815) – немецкий фабрикант и рисовальщик *орнаментов* для тканей из Баварии. В 1760 г. во Франции основал мануфактуру *Жуи*, которая выпускала ткани с красочным набивным рисунком по новой технологии с помощью передвижных печатных досок. С ним сотрудничал в качестве художника *Ж.-Б. Юэ*. После смерти О. мануфактура прекратила существование.

**ОБРИСТ, ГЕРМАН** (Obrist, Hermann – 23 мая 1863–26 февраля 1927) – один из известнейших художников стиля *модерн*. Родился в Швейцарии. Обучался медицине и естественным наукам. В 1826 г. неожиданно уехал в Париж и стал заниматься *керамикой* и скульптурой. *Ковер* его работы с изображением петлеобразно изогнутого стебля цикламена, линию которого критики называли «ударом бича», превратившись в главное выразительное средство стиля *Ар Нуво*, стал программным произведением стиля модерн. О. Г. – один из организаторов «Объединенных мастерских искусства и ремесла» в Мюнхене (1897). В 1902 г. совместно с В. фон Деб-шитцем основал Школу прикладного искусства. В 1907 г. опубликована его книга «Новые возможности в формировании искусства».

**ОДРАН** (Audran) – семья художников XVII–XVIII вв. Основоположник – живописец и гравер Клод О. Первый (1597–1675). Его сыновья, Клод О. Второй и Жермен О., также были живописцами и граверами. Самым известным был Жерар О. Второй (1640–1740) – гравер, один из создателей *стиля Людовика XIV*. Учился в Италии, где освоил стилевые особенности *барокко*. Вернувшись в Париж в 1670 г., стал способствовать развитию «большого стиля». Его *гравюры* стали основой «Кабинета» короля. Наибольшей славой все же пользовался внук Клода О. – Клод О. Младший, или Третий (1658–1734). Как называет его В. Власов, «создатель стиля Регентства», учитель и друг Ватто. Начинал работать в Париже в стиле Людовика XIV, но потом стал использовать элементы орнаментики *шинуазери* и сенжери, ренессансные *гротески*, *трельяжи* и *ламбрекены*. В 1708 г. по картинам К. О. на мануфактуре Гобеленов (см. *Гобелен*) была выткана серия *шпалер*, которые впоследствии повторялись на протяжении всего XVIII в.

**ОЛЬБРИХ, ЙОЗЕФ-МАРИЯ** (Olbrich, Josef-Maria – 1867–1908) – австрийский архитектор, художник, прикладник, дизайнер. В 1893–1898 гг. работал в проектно бюро О. Вагнера в Вене. В 1897 г. вместе с Г. Климтом основал Венский *Сецессион*. С 1899 г. работал в Дармштадской колонии художников. Помимо зданий проектировал *мебель*, детали оформления *интерьеров*. Оказал существенное влияние на формирование европейского дизайна.

**ОППЕНОР, ЖИЛЬ-МАРИ** (Oppenordt, Gilles-Marie – 1672, Париж – 1742, там же) – французский архитектор-декоратор, рисовальщик и гравер. Сын голландского мастера-мебельщика Жана О. (ок. 1639–1715), переселившегося во Францию. О. учился у отца и архитектора *Ж. Ардуэна-Мансара*. Приобрел известность своими рисунками. Многие проекты *мебели* и оформления *интерьеров* были награвированы *Г. Юкье* и издавались в виде альбомов. Вошли в историю искусства как «Малый», «Средний» и «Большой Оппенор» («Petit, Moyen, Grand Oppenordt»).

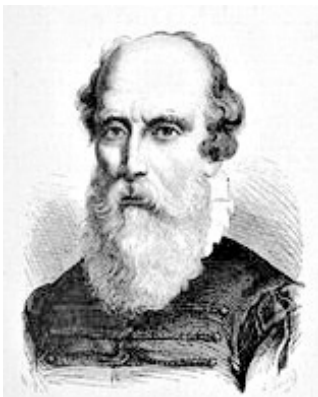
**ОРТА, ВИКТОР** (Horta, Victor – 6 января 1861, Гент – 9 сентября 1947, Брюссель) – бельгийский архитектор. Одним из первых ввел изогнутые линии металлических конструкций и *декора* в *интерьерах* особняка Тесселя в Брюсселе (1892–1893).

Изучал архитектуру в Гентской Академии художеств, работал в Париже и Брюсселе. Применял в архитектуре *флореальные* формы, ставшие основой *Ар Нуво*. С 1927 г. руководил Брюссельской академией изящных искусств.

## П

**ПАИВА, ХОСЕ ФРАНСИСКО ДЕ** (Paiva, Jose Francisco de – 1744–1824) – португальский архитектор-декоратор и проектировщик *мебели*. Работал в стиле *классицизма*, соединяя его с элементами *барокко*. В своих проектах использовал рисунки *Т. Чиппендейла* и *Дж. Хэннплайта*.

**ПАЛИССИ, БЕРНАР** (Palissy, Bernard – ок. 1510 – ок. 1590, Париж) – французский керамист и живописец. Был простым горшечником, но упорным трудом дошел до открытия способов обжигания и эмальирования, давших возможность возникновения цветущей промышленности. Достиг энциклопедической образованности с разносторонними знаниями в различных областях – от естествоиспытателя до живописи по стеклу. Познакомившись с итальянской *майоликой* и увлекаясь химией, он добился поразительных результатов. Переехав в 1560-х гг. в Париж, занялся декоративными *рельефами* на мифологические сюжеты. В 1563 г. опубликовал трактат по технологии *керамики*, приготовлению красок и *глазурей*: «Истинный рецепт, благодаря которому все люди Франции смогут преумножать и преувеличивать свои богатства».



Б. Палисси

Следующая его книга – «Речь о прекрасном искусстве обработки глины, о его пользе, об эмалях и обжиге». Умер в Бастилии, куда был заключен во время гонений на гугенотов, несмотря на протекцию Двора.

**ПАНКОК, БЕРНХАРД** (Pankok, Bernhard – 1872–1943) – немецкий художник-декоратор, прикладник и архитектор. Учился живописи и скульптуре в Дюссельдорфской и Берлинской Академиях. С 1892 г. работал в Мюнхене. Искал новый *стиль* массового производства *мебели*, посуды. Разделял идеи Дж. Рескина и *У. Морриса*. Активно сотрудничал с немецким *Веркбундом*. В 1913–1917 гг. – директор Государственной школы искусств и ремесел в Штутгарте. Его брат и ученик Франц П. (1874–1921) – декоратор *интерьеров*.

**ПАННЕМАКЕР** (Pannemaker) – семья нидерландских художников XVI–XVIII вв. Питер П. Первый был живописцем, работал в Брюсселе в начале XVI в. Его сын Питер П. Второй, Франц и сын Франца Андреас П. были художниками-картоньерами для знаменитых брюссельских *шпалер*.

Известны также Вильгельм П. и Питер П. Третий, ткач, создавший широкую палитру шелковых и золотых нитей. Его продукция пользовалась спросом. Выполнял заказы испанского короля Карла V. С 1561 г. работал в Испании.

**ПАПИЙОН** (Papillon) – большая семья французских рисовальщиков, граверов по дереву и печатников. Жан П. Второй (1661–1723) – известный мастер *обоев*. Учился у Н. Кошена Старшего. Прославился тем, что с 1688 г. производил обои с картинами во всю стену, так называемые ковровые обои (“*papers de tapisserie*”). Его сын, Жан-Батист-Мишель Первый, (1698–1776) продолжил дело отца. Опубликовал трактат «Гравюра на дереве» (“*Gravure en Bois*”) в 1766 г.

**ПАРИЗО, ПЬЕР** (Parisot, Pierre – 1697–1769) – французский мастер *шпалер*. Работал на мануфактуре *Савоннери*. Эмигрировал в Англию в 1750 г. и основал в 1753 г. мануфактуру в пригороде Лондона.

**ПАССАРИНИ, ФИЛИППО** (Passarini, Filippo – ок. 1638–1698) – итальянский рисовальщик и гравер-орнаменталист. Проектировал *мебель*, различного рода *орнаменты*, в том числе для металлов.

**ПЕЙРОТТ, АЛЕКСИС** (Peyrotte, Alexis – 1699–1769) – французский живописец «цветов, птиц и фруктов», имел звание «живописца короля и рисовальщика королевской мебели». Выполнял заказы для Версаля и Фонтенбло.

**ПЕЛЛИПАРИО, НИКОЛО** (Pellipario, Niccolò – ум. 1545) – знаменитый мастер итальянской *майолики*. Благодаря ему получили развитие сюжетные композиции. Использовал для них *гравюры* М. Раймонди и А. Венециано с произведений Рафаэля.

**ПЕРГОЛЕЗИ, МИКЕЛАНДЖЕЛО** (Pergolesi, Michelangelo – ум. 1801) – итальянский художник, гравер, рисовальщик-орнаменталист. Разрабатывал сборники *орнаментов* и *мебели* вместе с *Р. Адамом*.

**ПЕРСЬЕ, ШАРЛЬ** (Percier, Charles – 22 августа 1764, Париж – 5 сентября 1838, там же) – один из создателей *стиля ампир*. Вместе с *П. Фонтеном* начинали учебу во Франции, затем продолжили ее в Италии. Оба стали придворными архитекторами Наполеона Бонапарта и оформляли *интерьеры* дворцов Мальмезон, Фонтенбло, Компьен, Лувр, Тюильри.

**ПЕТИ, НИКОЛЯ** (Petit, Nicolas – 1732–1791) – французский мастер-мебельщик. В словаре В. Власова «Стили искусства» указываются два мебельщика с этим именем. Второй (1736–1798) делал сходные вещи. Оба ставили на них одни и те же марки.

**ПИКО, ФРАНСУА-ЭДУАРД** (Picot, François-Edouard – 10 октября 1786, Париж – 15 марта 1868, там же) – французский живописец, неоклассицист. Ученик Ж.-Л. Давида. Автор декоративных *росписей* в Лувре.

**ПИЛЛЕМАН (ПИЛЬМАН), ЖАН-БАТИСТ** (Pillement, Jean-Baptiste – 24 мая 1728, Лион – 26 апреля 1808, там же) – художник, рисовальщик-орнаменталист. Его орнаментальные композиции использовались в росписи *фарфора* и шелка, набивных тканях различных мануфактур Франции. Автор живописных *панно* в стиле *шинуазери*. Распространению этого стиля способствовал альбом П. «Стилизованные цветы в китайском стиле для шелка и ситцев» (1760), почему получил название «шинуазери П.», использовались в бумажных обоях *Ж.-Б. Ревейона*.

**ПИЛЛЕМАН (ПИЛЬМАН), ФИЛИПП** (Pillemant, Philippe – 1684–1730) – живописец-декоратор. В 1717–1724 гг. работал в Петербурге вместе с *Н. Пино*, выполняя декоративные *росписи* во *дворцах*. Кроме того, готовил картоны для Петербургской шпалерной мануфактуры.

**ПИНО, НИКОЛЯ** (Pineau, Nicolas – 7 октября 1684–24 апреля 1754) – французский скульптор, рисовальщик, декоратор, резчик по дереву. Сын Жана-Батиста П. (1652–1694), создавшего деревянные резные *панели* Версальского дворца. Петр I пригласил его в 1716 г. вместе Ж. Б. Леблонном в Россию. В 1717–1720 гг. П. Н. участвовал в отделке Монплезира и «Дубового кабинета» в Большом Петергофском дворце. Сохранились резные дубовые *филенки*, которыми П. Н. отделал *кабинет* Петра I в Петергофском Большом дворце. В 1726 г. вернулся во Францию, где оформлял *интерьеры* частных *особняков*, делал эскизы *мебели* и образцы *орнаментов*. Считается одним из зачинателей *рокайля*.

**ПИРО, АНДРЕ** (Pirot, André – ум. 1763) – французский мастер тканых *шпалер*. Организовал шпалерную мануфактуру в Вюрцбурге (Германия) вместе с *А. Тома* в 1732 г.

**ПИРС, ЭДВАРД СТАРШИЙ** (Pierce, Edvard the Elder – ум. 1658) – английский живописец и художник-декоратор. Представитель английского *барокко*. В 1620–1650-х гг. занимался оформлением *интерьеров*.

**ПИФФЕТТИ, ПЬЕТРО** (Piffetti, Pietro – 1700–1777) – итальянский мастер-мебельщик, мастер *интарсии*. Родом из Венеции. С 1731 г. работал в Турине. Создал свой вариант стиля мебели *рококо*. Схожий стиль был характерен для *Дж. Сарао*, работавшего в Неаполе.

**ПЛАМБЕК, CARL ФРИДРИХ ГЕНРИХ** (Plambeck, Carl Friedrich Heinrich – 1814–1879) – немецкий мастер-мебельщик. Владел в Гамбурге

с 1836 г. собственной мастерской. В своих работах использовал технику *интарсии* и *маркетри*.

**ПЛАНШ, ФРАНСУА ДЕ ЛА (ПЛАНКЕН, ФРАНЦ ВАН ДЕР)** (Planche, François de la (Planken, Franz van der) – фламандский мастер тканых *ковров* из Антверпена. В 1601 г. прибыл в Париж, где в 1607 г. в доме Гобеленов (см. *Гобелен*) начал производство французских *шпалер*. Сотрудничал с *М. де Команом*. Сын П., Рафаэль де ла П., продолжал его дело в том же классическом стиле.

**ПЛИТЦНЕР, ФЕРДИНАНД** (Plitzner, Ferdinand – 1678–1724) – немецкий мастер-мебельщик. В своих творениях использовал технику «буль» (см. *Буль, Андре-Шарль*), но в утяжеленном, немецком варианте *барокко*.

**ПЛЭЙФЭЙР, УИЛЬЯМ ГЕНРИ** (Playfair, William Henry – 1790–1857) – шотландский архитектор, сын архитектора Джеймса П. (1754–1794). Работал в Лондоне, с 1717 г. – в Шотландии. Строил дома в «дорийском» и «ионийском» *стилях*, их *интерьеры* оформлял как египетские или этрусские.

**ПЛЮВИНЕ, ЛУИ-МАДЛЕН** (Pluvinet, Louis – Madeleine – ум. 1784) – французский мастер-мебельщик. Его сын, Пьер-Жозеф П., работал, как и отец, в стиле позднего *классицизма*.

**ПОЛЕНОВА, ЕЛЕНА ДМИТРИЕВНА** (27 ноября 1850, Санкт-Петербург – 19 ноября 1898. Москва) – русская художница. Ученица П. Чистякова. В 1869–1870 гг. – в Париже, с 1882 г. – в Москве. Выполняла эскизы *мебели, керамики, вышивок* в «русском стиле». В Абрамцеве организовала столярную мастерскую для изготовления мебели по рисункам художников Абрамцевского кружка.



Д. Понти

**ПОНТИ, ДЖИО (ДЖОВАННИ)** (Ponti, Giò (Giovanni) – 1891–1979) – итальянский архитектор и дизайнер. Сначала работал как скульптор-модельер по *фарфору*, затем стал проектировать *мебель* и промышленные товары. Построил в Милане знаменитый небоскреб Пирелли (1955–1958).

**ПОРТА, ДЖАКОМО ДЕЛЛА** (Giacomo della Porta – ок. 1532, Порлецца – 1602, Рим) – итальянский архитектор. Осуществлял реконструкцию Капитолия, достраивал собор Св. Петра в Риме. Оформлял *интерьеры*.



**ПРИЁР** (Prieur) – распространенная фамилия в истории французского искусства. Наиболее важен для истории жилого *интерьера* Жан-Луи П. (1725 – после 1785), работавший во второй половине XVII в. как рисовальщик-орнаменталист, бронзовщик, проектировщик *мебели* для Людовика XIV. Выполнял также заказы для польского двора в Варшаве. Другой представитель этой фамилии, Аман-Перфе П., работал в Париже в 1793–1804 гг., был архитектором-декоратором, рисовальщиком, гравером.

**ПРОКОФЬЕВ, НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ** (1866–1913) – петербургский архитектор, декоратор *интерьеров*.

**ПРУВЕ, ЭМИЛЬ-ВИКТОР** (Prouvé, Emile-Victor – 1858–1943) – французский художник, скульптор, живописец, прикладник. Родом из Нанси. Проектировал *мебель*, изделия из стекла, ювелирные украшения под руководством Э. Галле в стиле *Ар Нуво*. После смерти Галле возглавил его фабрику «Школа Галле» в 1904 г. С 1919 г. – директор Школы изящных искусств в Нанси. Сын П. – Жан П. (1901–1984) – также архитектор-декоратор, проектировал мебель в стиле *Ар Деко* и *конструктивизма*.

**ПУАРЕ, ПОЛЬ** (Poiret, Paule – 20 апреля 1879, Париж – 30 апреля 1944, там же) – французский художник-декоратор по тканям и оформлению *интерьеров*. Ввел в моду в начале XX в. яркие цвета тканей. Многие приемы его дизайнерской деятельности находились под влиянием «Русских сезонов».

**ПУЛ, ЭГБЕРТ ЛИВЕНС ВАН ДЕР** (Poel, Egbert Lievensz van der – 1621–1664) – голландский живописец из Делфта. Работал в Амстердаме с 1654 г., писал *интерьеры*.



П. Пуаре

**ПЬЕР, ЖАН-БАТИСТ** (Pierre, Jean-Baptiste – 1713–1789) – французский живописец, декоратор, рисовальщик и гравер. В 1770 г. сменил Ф. Буше на посту придворного живописца, возглавил Королевскую Академию и мануфактуру Гобеленов (см. *Гобелен*). Выполнял картоны для *шпалер*, расписывал *плафоны*, *десюдепорты* в стиле *рококо* и *классицизма* в замке Фонтенбло.

**ПЬЮДЖИН, АУГУСТУС (ОГАСТЕС) УЭЛБИ НОРТМОР** (Pugin, Augustus Welby Northmore – 1 марта 1812, Лондон – 14 сентября 1852) – английский писатель, рисовальщик, архитектор-декоратор, сын



А. У. Н. Пьюджин

Аугустуса Шарля П. (1768–1832), французского эмигранта, работавшего в Лондоне с 1792 г., проектировавшего *мебель* и оформлявшего *интерьеры*. П. также выполнял рисунки мебели и участвовал в оформлении интерьеров. Его книга «Истинный принцип направления, или христианская архитектура» (1841) оказала влияние на *У. Морриса*.

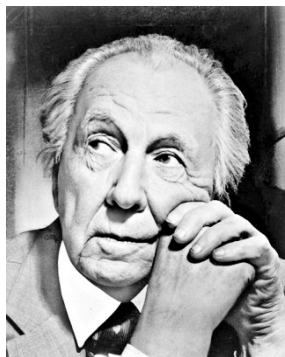
**ПУТО, ЛУИ-ФРАНСУА-ЛОРАН** (Puteaux, Louis-François-Laurent – 1780–1864) – французский мастер-мебельщик. Начиная работать в стиле *ампир* по рисункам *Ш. Персье* и *П. Фонтена*. Использовал черное дерево, перламутр. Впоследствии перешел к *эkleктике* и историческому стилю.

## Р

**РААБ, ИОГАНН ФИЛИПП** (Raab, Johann Philippe – 1736–1802) – немецкий мастер-мебельщик родом из Майнца (*мебель* в стиле *барокко* в его немецком варианте).

**РАВРИО, АНТУАН-АНДРЕ** (Ravrio, Antoine-André – 1759–1814) – знаменитый французский бронзовщик. Изготавливал бронзовые корпуса *часов*, известные наряду с томировскими, *вазы*, настольные украшения, детали *мебели* для многих знаменитых мебельщиков, таких как *Ж.-Г. Бенеман* и *Ж. Жакоб*. *Стиль* работ Р. – *ампир*.

**РАЙТ, ФРЭНК ЛЛОЙД** (Wright, Frank Lloyd – 8 июня 1867–9 апреля 1959) – выдающийся американский архитектор. Проектировал



Ф. Л. Райт

небольшие частные *виллы*. Окружающую природу вводил непосредственно внутрь здания. В центре *дома* всегда помещал *камин*. В *интерьере* использовал естественные, природные материалы – камень, дерево, кирпич, белую *штукатурку*, красную медь.

**РАНСОН, ПОЛЬ ЭЛИ** (Ranson, Paule Elie – 1864–1909) – французский живописец, график, прикладник. С 1888 г. – член группы «наби». Работал под влиянием творчества П. Гогена. Создатель оригинального *стиля* в искусстве *гобелена*. В 1908 г. создал Академию Рансона.

**РАНСОН, ПЬЕР** (Ranson, Pierre – 1736–1786) – французский живописец-декоратор и рисовальщик-орнаменталист. С 1780 г. работал на шпалерной мануфактуре в *Обюссоне*.

**РАССЕЛ ГОРДОН** (Russel Gordon – 1892–1980) – английский мастер-мебельщик. Работал в Лондоне в русле движения «Искусства и ремесел» *У. Морриса*.

**РАСТРЕЛЛИ, БАРТОЛОМЕО ФРАНЧЕСКО (ВАРФОЛОМЕЙ ВАРФОЛОМЕЕВИЧ МЛАДШИЙ)** (Rastrelli, Bartolomeo Francesco – 1700, Париж – 29 апреля 1771, Санкт-Петербург) – выдающийся зодчий, сын архитектора и скульптора Бартоломео Карло Р. (1675–1744). Приехал в Петербург в 15-летнем возрасте, затем учился во Франции. Работал главным образом в Петербурге. С 1732 г. занимал должность обер-архитектора Двора. Создатель русского *барокко*. Образцы его творчества – Зимний *дворец*, Смольный монастырь. В оформлении *интерьеров* осуществлял принципы *рококо*, например, Большой зал Екатерининского дворца. Однако и здесь привнес самостоятельность и индивидуальность *стиля*. Он всегда «сам прорисовывал декоративную лепнину, балконные и дверные решетки, орнаменты наборного паркета, мебель, камин, светильники и дверные ручки»<sup>1</sup>. Однако мода ушла, и Р. оказался невостребованным. В 1763 г. был уволен. В 1766 г. уехал в Швейцарию.

**РАТО, АРМАН-АЛЬБЕР** (Rateau Armand-Albert – 1882–1938) – французский декоратор *интерьера* и проектировщик *мебели*. Представитель *Ар Деко*.

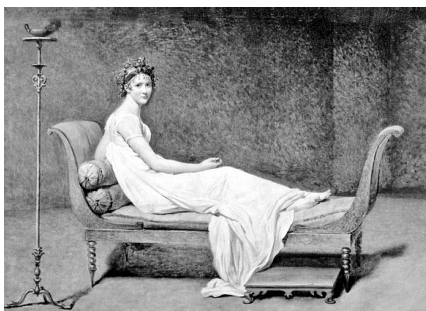
**РАЦЕРСДОРФЕР, ГЕРМАН** (Ratzersdorfer, Hermann – 1815–1890) – австрийский художник-прикладник. В 1845–1894 гг. изготавливал в Вене *мебель*.

**РЕВЕЙОН, ЖАН-БАТИСТ** (Réveillon, Jean-Baptiste – 1725, Париж – 1811, там же) – крупнейший производитель бумажных *обоев* во Франции периода Людовика XVI. С 1752 г. работал в Париже. Основывал фабрики в 1765–1779 гг., прославившие его производство обоев, получивших название «Обои Ревейона». В связи с революцией вынужден был эмигрировать в Англию в 1789 г.

**РЕВЕЛЬ, ГАБРИЭЛЬ** (Revel, Gabriel – 1642–1712) – живописец, под руководством которого осуществлялись декоративные работы в Версале. Его сын Жан Р. (1684–1751) работал с 1710 г. в Лионе – мастер росписи лионских шелковых тканей.

**РЕКАМЬЕ, ЖЮЛИ** (Récamier, полное имя Jeanne Françoise Julie Adélaïde – Жанна Франсуаза Жюли Аделаида – 3 декабря 1777– 11 мая 1849) – знаменитая красавица, отличалась недюжинным умом,

<sup>1</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. – Т. 3. – С. 218.



Портрет мадам Рекамье, 1800.  
Париж, Лувр. Ж.-Л. Давид

разносторонним образованием и необычайной красотой. Сумела устроить один из самых блестящих салонов, в котором собирался цвет парижской интеллигенции, особенно во времена Первой империи. Портрет кисти Ж.-Л. Давида находится в Лувре. По имени хозяйки салона получила распространение в стиле классицизма и ампира кушетка с высоким изогнутым изголовьем.

**РЁНТГЕН, АБРАХАМ** (Roentgen, Abraham – 30 января 1711–1 марта 1793) – немецкий мастер-мебельщик. В 1731–1738 гг. работал в Англии, затем в Германии. Творчество – под влиянием *Т. Чиппендейла*. В 1768 г. мастерскую возглавил его сын *Д. Рёнтген*. Второй сын – Иоганн Георг (1752 – после 1803) – также мебельный мастер.

**РЁНТГЕН, ДАВИД** (Roentgen, David – 1743–12 февраля 1807) – знаменитый мастер-мебельщик. Работал для Парижского двора. С 1768 г. руководил мастерской отца – Абрахама Р., в 1770 г. возглавил мастерскую в Нойвиде на Рейне близ Кобленца (отец работал ранее в Голландии и в Англии), позднее – с отделениями в Берлине и Вене. Именно в Нойвиде для мебели была характерна традиция набора из цветного дерева и конструктивная практичность. Созданные Давидом Р. вещи между 1765–1770 гг. уже выделяются среди предметов такого рода. Они отличаются изысканным и характерным набором. Как пишет Т. М. Соколова, Р. крайне редко ставил подпись на своих произведениях, и это «сильно затрудняет исследование»<sup>1</sup>. Однако удалось установить авторство Р. для *комода*, находящегося в собрании ГЭ и относящегося к раннему периоду его творчества. Эта *мебель* была безукоризненно исполнена и создала ему славу первоклассного мастера, соперничавшего с *Ризенером*. Мебель Р. характеризуется небольшим количеством бронзовых деталей, *маркетри* с набором красного, туевого, грушевого и черного деревьев. Он умело подкрашивал различные сорта дерева для создания наборных *картин*. Постепенно слава Р. распространилась далеко за пределы Германии. Он стал поставщиком французского короля. В 1780–1789 гг. работал в Париже преимущественно для Людовика XVI. В этот период Р., следуя моде, отказывается от маркетри и переходит к гладкой фанеровке. Подбирая красивые слои дерева, он обрамляет

<sup>1</sup> Соколова Т. М. Художественная мебель... Цит. изд. – С. 104.

их *бронзой*, заказывавшейся в Париже. Для этого периода творчества Р. характерны типичные монументальные *бюро* с цилиндрической крышкой, *письменные столы*, имеющие архитектурную композицию. Эти столы имеют цоколь, каннелированные колонны. Царга подобна *антаблементу*. В верхней части таких столов и бюро – *балюстрада*, *вазы* по углам, и вся композиция завершается бронзовой скульптурной группой. Подобные бюро, письменные столы, *секретеры* снабжены секретными замками и механизмами, выполненными часовым мастером П. Кинцингом (1745–1816). Как правило, это великолепие не имело утилитарного назначения. В то же время Р. создавал множество столов и столиков, бюро и книжных *шкафов* для практического применения. В основном это мебель из *красного дерева*, на суживающихся книзу квадратных в сечении ножках, как правило, украшенных бронзой. Плоскости обработаны бронзовыми тягами или жемчужником. В местах связи помещены триглыфы и *розетка* над ними. Довольно часто он использует мотив дукатов. Типичны для его работ балюстрада и бронзовые ручки в виде подвешенных полотенец. В 1790 г. приехал в Петербург со своим учеником *Г. Гамбсом*. В России сохранилось большое количество мебели его работы. Представлена она и в музеях. В частности, в ГЭ имеются не только ранние его работы, но и работы зрелого периода. Французская революция разрушила его дело, а его мастерская в Париже была разгромлена.

**РИТВЕЛД, ТОМАС ГЕРРИТ** (Rietveld, Thomas Gerrit – 24 июня 1888, Утрехт – 26 июня 1964, там же) – голландский проектировщик мебели и архитектор. В 1911 г. открыл собственную фабрику мебели. Был участником объединения молодых голландских художников “De Stijl” (нидерл. «Стиль»). Идеи голландцев нашли отражение в программе Баухауза в Ваймаре и во многом определили развитие европейского дизайна. Самым известным мебельным творением Р. стал стул “Red and Blue Chair” (1917–1924).

**РИЗЕНБЮРХ, БЕРНАР ВАН МЛАДШИЙ** (Risenburg, Bernard van – ок. 1700 – ок. 1765) – мастер-мебельщик, родом из Голландии, сын Бернара ван Ризенбюрха Старшего (ум. 1738), голландского мастера-мебельщика. Работы отличает использование черного дерева, почему его называли «эбенистом», *маркетри*, лаковых плакеток *Мартена*. Первым стал применять в мебели плакетки *севрского фарфора*.

**РИЗЕНЕР, ЖАН-АНРИ** (Riesener, Jean-Henri – 4 июля 1734, Гладбек – 6 января 1806, Париж) – один из самых знаменитых мастеров-мебельщиков и бронзовщиков XVIII в. Придворный мастер, один из создателей *классицизма* в мебели. Первым поставил свою подпись на знаменитом

*бюро* короля Людовика XV по рисункам *Ж.-К.-Т. Дюплесси* (1760–1769), начатом еще его учителем *Ж.-Ф. Эбеном*. Уже при жизни его произведения стоили дорого. Он сам приглашал бронзовщиков. Для его ранних изделий характерны богато разработанные бронзовые пояса, решеточки, *розетки* с кольцами на ящиках, *маркетри*. С 1770-х гг. использовал не только собственные рисунки для мебели, но и проекты *П.-Ф. Томира*, *П. Гутьера*.

**РИМЕРШМИД, РИХАРД** (Riemerschmid, Richard – 20 июля 1868–13 апреля 1957) – немецкий архитектор и художник-прикладник. Занимался проектированием и оформлением *интерьеров*, художественной *керамикой*, *мебелью*, рисунками для тканей, изделий из металлов. Создал «Комнату ценителя искусств», показанную в 1900 г. в Париже как программное произведение стиля *модерн*. В 1913–1924 гг. – директор Мюнхенской художественно-ремесленной школы.

**РОД, ЙОРГЕН** (Roed, Jørgen – 13 января 1808–8 августа 1888) – датский живописец, мастер-мебельщик.

**РОДЕ, ГЕНРИХ ЛЮДВИГ** (Rohde, Heinrich Ludwig – 1683–1735) – немецкий мастер-мебельщик. Занимался также *инкрустацией* и *мозаикой*. Работал в Майнце. Работы – в стиле *барокко*.

**РОДЬЕ, ПОЛЬ** (Rodier, Paul – 1867–1946) – французский художник-декоратор. Ввел одним из первых геометрические формы для рисунка обивочных тканей и занавесей.

**РОЛЬФС, ШАРЛЬ** (Rohlf, Charles – 1853, Нью-Йорк – 30 июня 1936) – американский художник, участник движения «Искусства и ремесла». Изготавливал *мебель*, изделия из металла.

**РОПЕТ, ИВАН ПАВЛОВИЧ** (1845–25 (12) декабря 1908, Санкт-Петербург) – архитектор. Настоящее имя – Иван Николаевич Петров. Псевдоним – анаграмма фамилии. Один из разработчиков неорусского *стиля*, с использованием птиц, петухов, за что этот стиль стали иронично называть «петушиным». Проектировал деревянную *мебель* без модной в то время обивки. *Шкафы* и *буфеты* в виде *теремов*, стены украшались яркими поливными *изразцами*.

**РОСС, ДОНАЛЬД** (Ross, Donald) – английский мастер-мебельщик. Выпускал *мебель* в собственной мастерской в 1840–1850 гг., имевшую успех.

**РОССИ, ДЖОВАННИ (ИВАН)** (Rossi, Giovanni) – итальянский мастер лепки, скульптор-декоратор. Руководил отделкой *интерьеров* Петергофского и Зимнего дворцов в 1754–1764 гг.

**РОССИ, КАРЛ ИВАНОВИЧ** (Rossi, Carlo di Giovanni – 29 декабря 1775–18 апреля 1849, Санкт – Петербург) – выдающийся зодчий. Родился в Неаполе. С 1780 г. жил в России. Помогал В. Бренна в строительстве Михайловского замка. Учился во Франции. Автор выдающихся архитектурных ансамблей в Петербурге. Создавал проекты *интерьеров* и *мебели* для построенных им *дворцов*. В ГРМ сохранилась мебель, построенная по его образцам. Он проектировал мебель для Елагина и Михайловского дворцов, для библиотеки в Павловске. По его рисункам мебель заказывалась мебельным мастерам. Для парадных *залов* он предпочитал создавать золоченую или окрашенную в белый цвет мебель с золоченой резьбой. Иногда им выполнялись целые гарнитуры из *красного дерева, карельской березы*, серого клена, ореха, тополя. Вся его мебель торжественна и парадна. Обилён *декор* растительного *орнамента*. Поэтому ее легко опознать. В обивке он отдавал предпочтение сочетанию белого с желтым или оранжевым, белого с синим и голубым. Реже им использовалась бледно-сиреневая или бледно – зеленая гамма. По его чертежам выполнял мебель *В. Бобков* для Белоколонного зала Михайловского дворца (ныне ГРМ).

**РОЧЧЕТТИ, БЕРНАРДИНО** (Rocchetti, Bernardino) – итальянский живописец-декоратор. Мастер орнамента-гротеска. Работал во Флоренции в середине XVII в.

**РУ, АЛЕКСАНДР** (Roux, Alexander – 1813–1886) – французский мастер-мебельщик. В 1830-х гг. переехал в США, где работал вместе с братом Фредериком. В Нью-Йорке возглавил в 1857–1881 гг. фирму “Roux Company”, выпускавшую *мебель* и предметы обстановки.

**РУБО, АНДРЕ ЯКОБ (ЖАК)** (Roubo, André Jacob (Jacques) – 1739–1791) – мастер-мебельщик, автор книги, изданной в 1760–1775 гг. в Париже «Искусство мебельщика» (“Art du Menuisier”).

**РУССЕЛЬ, ПЬЕР** (Roussel, Pierre – 1723–1782) – французский мастер-мебельщик. В *мебели* использовал *маркетри* с вставками черного дерева. С 1745 г. работал в Париже в стиле *рококо*.

**РЭНДОЛЬФ, БЕНДЖАМИН** (Randolph, Benjamin – 1737–1791) – американский мастер-мебельщик. Работал в Филадельфии около 1770 г. Подражал *Т. Чиппендейлу*.

**РЮЛЬМАН, ЖАК-ЭМИЛЬ** (Ruhlmann, Jacques-Emile – 28 августа 1879–1933) – декоратор, художник по *мебели* и *интерьеру*. В мебели использовал черепаховый панцирь, слоновую кость, черное и *красное дерево*, позолоченную *бронзу*, драгоценные и полудрагоценные камни. Автор знаменитого «Павильона коллекционера» на Парижской выставке 1925 г.



## С

**САБАТЕЛЛИ, ЛУИДЖИ** (Sabatelli, Luigi – 21 февраля 1772, Флоренция – 29 января 1850, Милан) – итальянский живописец-декоратор.

**САМБЕН, ГУГО** (Sambin, Hugues – ок. 1520–1601) – архитектор-декоратор, рисовальщик-орнаменталист, проектировщик *мебели*, резчик по дереву. Опубликовал в 1572 г. альбом «Собрание разнообразных элементов, которые используются в архитектуре», в котором были представлены разные проекты оформления *интерьеров* и мебели.

**САРАО, ДЖЕННАРО** (Sarao, Gennaro) – итальянский мастер-мебельщик. Декорировал столешницы панцирем черепахи с золотыми и серебряными пластинами в технике «*нике*» и «*броде*». Работы – в стиле *барокко* и *рококо*.

**СВЯЗЕВ, ИВАН ИВАНОВИЧ** (1797, Верхние Муллы, Пермская губ. – 1875, Санкт-Петербург) – уральский архитектор, принимал участие в проектировании бумажной фабрики в Петергофе, магнитной обсерватории при Петербургском Горном институте, в постройке храма Христа Спасителя в Москве, реконструкции дома Пашкова (ныне Российская государственная библиотека) в Москве. Труды С. послужили основой для развития ряда дисциплин строительной науки: отопления и вентиляции, строительных материалов, теории промышленной архитектуры, проектирования гражданских зданий. С. является автором более шестидесяти научных работ по архитектуре и первого в России учебника «Руководство по архитектуре» для специальных учебных заведений, изданного им в 1833 г. в Петербурге.

**СЕДДОН, ДЖОРДЖ** (Seddon, George – 1727–1801) – английский мастер-мебельщик. Вместе с сыновьями в 1760–1780 гг. владел большой мастерской. Работали в *георгианском стиле*. Мебель другого художника – одного из сотрудников *У. Морриса* – Джорджа Полларда С. (1827–1906) в конце XIX в. пользовалась большой популярностью и называлась «седдон».

**СЕЙМУР, ДЖОН** (Seymour, John – ок. 1738–1818) – американский мастер-мебельщик. Родился и учился в Англии, в 1785 г. переехал в США. Жил в Бостоне. Мебель делал по проектам *Дж. Хэпплуайта* и *Т. Шертона*.

**СЕН-ЖЕРМЕН, ЖАН-ЖОЗЕФ ДЕ** (Saint-Germain, Jean-Joseph de – 1719, Париж – 1791) – мастер-бронзовщик. Работал в Париже. Выполнял бронзовые корпуса для *часов*, накладки для *мебели*.

**СЕНТ-ОБЕН** (Saint-Aubin) – большая семья французских художников XVIII в. Среди них – Шарль-Жермен (1721–1786) – «рисовальщик короля» и художник по тканям при дворах Людовика XV и Людовика XVI.

**СЕРРЮРЬЕ-БОВИ, ГЮСТАВ** (Serrurier-Bovy, Gustave – 1858, Льеж – 1910, Антверпен) – бельгийский декоратор *интерьеров* и художник *мебели*. Поездка в Англию в 1884 г. способствовала его присоединению к движению «Искусства и ремесла» *У. Морриса*. Выполнял мебель и оформлял интерьеры в стиле *Ар Нуво*. На родине находился под влиянием идей *А. Ван де Вельде* и *В. Орта*.

**СКОТТИ** (Scotti) – большая семья итальянских декораторов, многие из которых работали в России. Карло С. (1747–1823) расписывал *интерьеры* в Павловске и в Зимнем дворце. Его сын Пьетро (Петр Иванович) С. (1768–1838) декорировал интерьеры всех построек *К. Росси* *грязайлами*. Другие сыновья также участвовали в оформлении интерьеров в России.

**СКЬЯВОНЕ, ДОМЕНИКО** (Schiaivone, Domenico) – мастер *интарсии*. Работал в середине XVI в.

**СМИТ, ДЖОРДЖ** (Smith, George) – английский мастер-мебельщик. Работал в Англии в 1804–1828 гг. *Мебель* – в *стиле Регентства* в Англии.

**СОВАЖ, ФРЕДЕРИК-АНРИ** (Sauvage, Frédéric-Henri – 10 мая 1873, Руан – 1932, Париж) – французский архитектор. Строил разнообразные здания, оформлял *интерьеры*, проектировал *мебель*, рисунки *обоев* в *стиле модерн*.

**СОККИ, ДЖОВАННИ** (Socci, Giovanni) – итальянский мастер-мебельщик. Работал во Флоренции в 1809–1815 гг. *Мебель* – в *стиле ампир*.

**СОКОЛОВА, ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА** (1895–1980) – историк искусства. С 1928 г. работала в ГЭ. Автор книг по истории *мебели* и *стилей*.

**СОНЬЕ, КЛОД-ШАРЛЬ** (Saunier, Claude-Charles – 1735–1807) – французский мастер-мебельщик. С 1765 г. в *мебели* в *стиле Людовика XVI* использовал *лаки* Мартен.

**СПИРИНК, ФРАНС** (Spierinck, France – 1551–1630) – фламандский ткач из Антверпена. Переехал в Голландию по религиозным убеждениям. Организовал в Делфте знаменитую шпалерную мастерскую ок. 1593 г. Выполнял заказы для многих королевских дворов.

**СТАДЛЕР, ШАРЛЬ-АНТУАН** (Stadler, Charles-Antoine) – французский мастер-мебельщик. Работал на рубеже XVII–XVIII вв. совместно с *Ж.-Ф. Лелё* с 1780г., после смерти которого руководил мастерской до 1811 г.

**СТАСОВ, ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ** (4 августа 1769, Москва – 5 сентября 1848, Санкт-Петербург) – русский архитектор. Оформлял *интерьеры* Зимнего дворца вместе с *К. Росси* и *О. Монферраном*. Ему принадлежала отделка комнат Александра I и Марии Федоровны в Большом Царско-сельском дворце. Интерьеры его строги и великолепны. Стены убраны *штофом* и разноцветным мрамором. *Бронза*, хрусталь и *мебель* ценных пород представляют гармоничный цельный образ. Спроектированную *С. мебель* выполняли *Г. Гамбс* и *А. Тур*. Он проектировал мебель из *красного дерева* и *карельской березы*, выявляя их прелестную структуру. Ввел новую конструкцию *стульев* с боковой рамой, которая удержалась около 30 лет. Следует подчеркнуть, что стремление к такому оригинальному решению боковых сторон стульев встретилось на рубеже XVIII–XIX вв. в проектах *Т. Шератона*.

**СЭНЬОРЕ, ФРАНСУА** (Seignouret, François – 1768–1853) – французский мастер-мебельщик. С 1815 г. работал в Нью-Йорке, в 1853 г. вернулся во Францию. Создавал массивную *мебель* с обильной резьбой.

**СЮ, ЛУИ** (Sue, Louis – 1875–1968) – французский архитектор и декоратор. Разрабатывал эскизы *мебели*, *керамики*, *шпалер* в организованном совместно с *А. Маром* в 1919 г. ателье «Французское искусство» («Compagnie des Arts Francais»).

## Т

**ТАУНСЕНД, ДЖОБ** (Townsend, Job – 1699–1765) – американский мастер-мебельщик, основатель династии мебельщиков. Оба сына, Эдмунд (1736–1811) и Джон (1732–1809), продолжили дело отца. Его сын Джон Т. работал в стиле *Чиппендейл*.

**ТИЙЯР, ЖАН-БАТИСТ** (Tilliard, Jean-Baptiste – 1685–1766) – мастер-мебельщик *стиля Людовика XV (рококо)*. Его дело продолжил сын – Жан-Батист Т. II. Однако *мебель* его работы более тяжеловесна, менее грациозна, пересыщена орнаментикой по сравнению с творчеством отца.

**ТОМА, АНДРЕ** (Thoma, André) – французский мастер тканых *ковров*. В начале XVIII в. совместно с *А. Пиро* в Вюрцбурге (Германия) на основанной *Т. мастерской* создавал *шпалеры* по образцу фламандских.

**ТОМИР, ПЬЕР-ФИЛИПП** (Thomire Pierre-Philippe – 1751–1843) – знаменитый французский скульптор, бронзовщик-литейщик, часовщик. В Париже в его мастерской (открыта в 1776 г.) создавались бронзовые корпуса для *часов* (такие часы называют просто «Томир»), *канделябры*,

курильницы, *вазы* и т. п. С 1805 г. Т. – «Придворный часовщик» Наполеона. Бронзовые работы Т. украшали мебельные гарнитуры, которые делались как по собственным рисункам, так и по проектам *Ш. Персье* и *П. Фонтена*, архитекторов-декораторов. С 1823 г. мастерская стала называться «Томир и компания» и выполняла заказы для многих королевских домов Европы, в том числе России. Работал в стиле *классицизма* и *ампира*.

**ТОНЕТ, МИХАЭЛ** (Thonet, Michael – 2 июля 1796–3 марта 1871) – немецкий мебельный мастер и художник по оформлению *интерьеров*. В 1841 г. запатентовал способ изготовления *мебели* из гнутой многослойной *фанеры*. Ему также принадлежит изобретение всем известного кресла-качалки. Широкое распространение затем получили в Европе так называемые «венские стулья». Для канцлера Меттерниха в Вене оформил ряд интерьеров. В 1849 г. открыл в Вене мебельную мастерскую, где и изготавливались «венские стулья». Успех показанной продукции Т. на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г. способствовал тому, что отделения фирмы «Братья Тонет» открылись в Берлине, Лондоне, Париже и Петербурге, затем в Москве и Одессе. У него было 5 сыновей, которые продолжили его дело. Мебель очень соответствовала стилю *бидермайер*, хотя, как пишет В. Г. Власов, он «предвосхитил принципы функционализма, конструктивизма и эстетику дизайна»<sup>1</sup>.

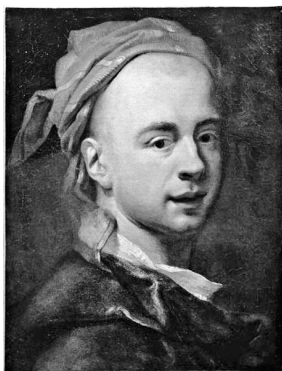
**ТОПИНО, ШАРЛЬ** (Torino, Charles – ок. 1735–1803) – французский мебельщик. Выполнял *мебель*, украшенную *маркетри*. Особенно известны небольшие столики. Жил в эпоху Людовика XIV (стиль *рококо*).

**ТОРО, БЕРНАР** (Togo, Bernard; наст. имя Турро, Жан-Бернар (Turgéau, Jean-Bernard) – 1672–1731) – французский скульптор, рисовальщик-орнаменталист, резчик по дереву. Был декоратором *интерьеров*. По его рисункам *мебели* гравировались серии как пособия для других художников. Использовал в мебели *маскароны* и *гротески*.

**ТУР, АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ** (1791–1866) – петербургский мастер-мебельщик. Владелец собственной фабрики. Изготавливал *мебель* по рисункам *К. Росси*, используя *маркетри* в стиле *ампир*.

**ТЭЛБЕРТ, БРЮС ДЖЕЙМС** (Talbert, Bruce James – 1838–1881) – английский художник-декоратор, проектировщик *мебели*, создавал эскизы *обоев* и изделий из металла. В 1876 г. издал в Лондоне альбом «Образцы древней и современной мебелировки» (“Example of Ancient and Modern Furniture”).

<sup>1</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. – Т. 3. – С. 384.



Ж.-Б. Удри.  
Автопортрет

## У

**УДРИ, ЖАН-БАТИСТ** (Oudry, Jean-Baptiste – 17 марта 1686, Париж – 30 апреля 1755, Бове) – выдающийся французский художник. Учился у своего отца и знаменитого Н. Ларжильера. Выполнял рисунки для мебельных обивок, картоны *гобеленов*, проекты *подсвечников, часов, каминных экранов*. В 1733–1734 гг. – директор шпалерной мануфактуры Бове, в 1735–1755 гг. – инспектор мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*).

## Ф

**ФАЙФ, ДУНКАН** (Phyfe, Duncan – 1768–1854) – американский мебельщик. С 1795 г. руководил мебельной мастерской в Нью-Йорке. Работал в стиле шератон и *ампир*.

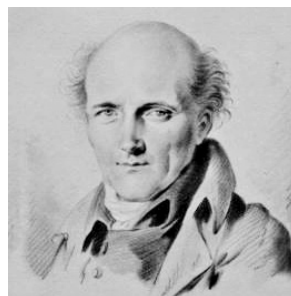
**ФЁР, ЖОРЖ ДЕ** (Feure, Georges de; наст. имя Жорж Жозеф ван Слюйтерс (Georges Joseph Van Sluÿters) – 6 сентября 1868, Париж – 26 ноября 1943, там же) – французский живописец, рисовальщик, акварелист, художник декоративного искусства. Родился в семье голландского архитектора. Детство и юность провел в Индонезии и Голландии. С 1890 г. учился, а затем работал в Париже. Выполнял картоны для *шпалер* и *витражей*, рисунки *мебели*, работал в *керамике*. Один из создателей стиля *Ар Нуво*.

**ФИШЕР, ЯН ИРЖИ** (Fischer, Jan Irzhi – 1587–1669) – чешский мастер-краснодеревщик. Прославился резьбой, называемой «*хебской работой*».

**ФОЛИО** (Foliot) – семья потомственных французских мастеров-мебельщиков. Родоначальник семьи, имя которого не сохранилось, работал в 1700-х гг. Сын – Франсуа Ф. уже известен в 1730-х гг. Николя-Кинибер Ф. (1706–1776) выполнял заказы *мебели* для Людовика XV и Людовика XVI. Его брат Туссен Ф. возглавлял в середине XVIII в. Академию св. Луки в Риме. Сын последнего, Туссен-Франсуа Ф. (род. 1754) – также известный мастер-мебельщик.

**ФОНТЕН, ПЬЕР-ФРАНСУА-ЛЕОНАР** (Fontaine, Pierre-François-Léonard – 20 сентября, 1762–10 октября 1853, Париж) – знаменитый французский архитектор, теоретик и историк искусства. Считается, наряду с *Ш. Персье*, создателем стиля *ампир*. В 1786–1792 гг. оба работали в Риме,

затем во Франции. Стали архитекторами первого консула Бонапарта. Оформляли *интерьеры* во дворцах Мальмезон, Фонтенбло, Сен-Клу, Компьен, Лувр, Тюильри. И всегда исполнение *мебели* он поручал Жакобу Демальте, сыну знаменитого *Ж. Жакоба*. По рисункам Ф. создавалась мебель для Виндзора, Петербурга, Потсдама и даже Рио-де-Жанейро. Вместе с Персье Ф. вводил в свои проекты фигуры загадочных сфинксов, стройных кариатид с головами египтянок и спеленутыми ногами. Позднее он вводит изображения реальных и фантастических животных и птиц – львов и грифонов, орлов и лебедей, химер и сирен. Они поддерживают локотники *кресел* и *диванов*, служат опорой *стульям*, *консолям*, *столам*. Много в его мебели фигур крылатых женщин – Фортуны, Виктории, которые стоят на шарах, наряжены в античные пеплосы, складки одежды и лица неподвижны. В орнаментике Ф. использует все символы императорского Рима: скрещенные мечи и копья, щиты и шлемы, победоносных орлов, ликторские связки, лавровые венки. Кроме того, им используются венки, пальметки, листья папоротника, рога изобилия, звезды и пчелы, символизирующие Наполеона. Ф. создал тринадцать альбомов с рисунками проектов оформления интерьеров, мебели, светильников, которые сыграли важную роль в формировании русского ампира, т. к. эти альбомы были подарены в 1814 г. Александру. В самом Париже эти альбомы были опубликованы лишь в 1892 г.



П.-Ф.-Л. Фонтен.  
Портрет работы  
Л.-Л. Буайли

**ФОРЕСТЬЕ, ЭТЬЕН** (Forestier, Etienne – 1712–1768) – французский мастер-бронзовщик, литейщик, чеканщик, ювелир. Вместе с сыновьями изготовлял *вазы*, *канделябры*, бронзовые детали для *мебели*. Сыновья после его смерти продолжали его дело. Наиболее известен Пьер-Огюст Ф.

**ФОРТИ, ЖАН-ФРАНСУА** (Forty, Jean-François) – французский рисовальщик-орнаменталист, гравер, бронзовщик. Родился в Марселе, в 1772–1790 гг. работал в Париже. Выполнял детали *мебели*, светильники. Выпускал сборники проектов оформления *интерьеров*. Применял античную орнаментку.

**ФОРТНЕР, ФРАНЦ КСАВЕР** (Fortner, Franz Xaver – 1798–1877) – немецкий мастер-мебельщик из Мюнхена.

**ФОСС, ЙОССЕ ДЕ** (Vos, Josse de) – фламандский мастер *шпалер*. С 1705 г. владел мастерской в Брюсселе.

**ФРЭМПТОН, ДЖОРДЖ ДЖЕЙМС** (Frampton, George James Sir – 18 июня 1860, Лондон – 21 мая 1928, там же) – английский декоратор. Выполнял металлическую фурнитуру для *интерьеров* под влиянием французского *Ар Нуво*, автор скульптурных произведений, сотрудничал с *У. Моррисом* в движении «Искусство и ремесло».

**ФРЭНС, УИЛЬЯМ** (France, William) – английский мастер-мебельщик. В 1764–1767 гг. работал вместе с Дж. Брэдбёрном, с 1762 г. – вместе с Эдвардом Ф. работал в стиле *Т. Чиппендейла*. Как указывает В. Г. Власов, работал до 1803 г.

**ФРЭНС (ФРАНС), ЧАРЛЬЗ УИЛЬЯМ ФЁРНЛИ** (France, Charles William Fernley – род. 1898) – английский мастер-мебельщик. С 1936 г. работал в Дании.

**ФУЛЛЕ, АНТУАН** (Foulet, Antoine – ок. 1710–1775) – французский мастер-мебельщик, работал в Париже. Помимо *мебели*, изготовлял корпуса для *часов*, иногда целиком из *бронзы*. Его дело продолжил его сын Пьер-Антуан в 1765–1769 гг., но затем разорился.

**ФУРДИНУА, АНРИ** (Fourdinois, Henri – 1830–1887) – французский мастер-мебельщик. Работал в *стиле «эгеровской интарсии»*, или «*хлебской работы*», характерной для чешского *барокко*.

**ФУРНЬЕ, ЛУИ-АНТУАН** (Fournier, Louis-Antoine – ок. 1720–1786) – французский скульптор, модельер по *фарфору*. В 1746–1759 гг. работал в Венсенне, в 1759–1766 гг. – в Копенгагене.

## Х

**ХЕККЕ, ВАН ДЕН** (Hecke, Van Den) – фламандская семья мастеров тканых *шпалер* XVI–XVIII вв. Особенной славой пользовалась мастерская Жана-Франса в Брюсселе в конце XVII в.

**ХЁНТШЕЛЬ, ГЕОРГ (ЖОРЖ)** (Hoentschel, Georges – 1855–1915) – французский декоратор *интерьеров*, керамист. Родился в Германии. Работал с Ж. Каррье, после кончины которого возглавил его керамическую студию. Выпускал изделия с матовой *глазурью*.

**ХИЧКОК, ЛАМБЕРТ** (Hitchcock, Lambert – 28 мая 1795–1852) – американский мастер-мебельщик. С 1826 г. стал производить вращающиеся деревянные *кресла*. Они расписывались цветами и плодами по черному лаку с *позолотой*. Слава мебельщика была так велика, что кресла стали называть «Кресла Хичкока» (“Hitchcock chair”).



**ХОЛЛАНД, ГЕНРИ** (Holland, Henry – 1745–1806) – архитектор, декоратор *интерьеров в стиле* «ридженси» раннего английского *романтизма (стиль Регентства в Англии)*. *Т. Шератон* включил рисунки Х. в свой альбом.

**ХОППЕНХАУПТ** (Hoppenhaupt) – братья Иоганн Михаэль Младший (1709–1769) и Иоганн Христиан Младший (1719–1786) – декораторы *интерьера* и мастера-мебельщики. Сыновья скульптора и архитектора Иоганна Михаэля Старшего (1685–1751) из Цвиккау. С 1740 г. работали в Берлине и Потсдаме. Вместе с Й. Налем работали во дворце Сан-Суси Фридриха II в Потсдаме. Им принадлежит резная *мебель* для дворца, украшенная натуралистически трактованными изображениями птиц, цветов, плодов. Деревянный набор дополнялся включениями из панциря черепахи, перламутра и серебра, наподобие работ *А.-Ш. Буля*. Иоганн Михаэль опубликовал в 1751–1755 г. гравированный сборник своих *орнаментов*. Элементы этих композиций использовали *Ф. К. Габерман* и *Т. Джонсон*. Другие члены семьи Х. выполняли в интерьерах декоративную лепку, зеркальные рамы, светильники.

**ХОУП, ТОМАС** (Hore, Thomas – 30 августа 1769–3 февраля 1831) – английский архитектор-декоратор. Родился в Шотландии. С 1796 г. жил и работал в Англии. Воссоздавал античную *мебель*. Использовал в своих работах элементы египетского, китайского, турецкого, индийского искусства, что было характерно для *стиля Регентства в Англии*.

**ХРИСТИАНСЕН, ГАНС** (Christiansen, Hans – 1866–1945) – архитектор, живописец, художник – декоратор. Представитель немецкого *югенд-штиля*. Разрабатывал образцы «орнаментов для росписи по шаблонам» на основе изучения народного крестьянского творчества. Автор эскизов предметов прикладного искусства.

**ХЬУСОН, ДЖОН** (Hewson, John – 1744–1831) – художник, мастер *росписи* тканей. Родился в Англии. В 1770 г. эмигрировал в США, где основал в Филадельфии в 1770 г. фабрику, выпускавшую *мебель* с росписью растительными мотивами «в стиле американских индейцев».

**ХЭППЛУАЙТ, ДЖОРДЖ** (Hepplewhite, George – ок. 1727–1786) – английский архитектор-декоратор, художник по *интерьеру* и *мебели*. Как и *Т. Чиппендейл* и *Р. Адам*, удостоился того, что его именем называется *стиль* мебели и интерьера. Стиль Х. является частью *георгианского стиля*. Проекты Х. собраны в альбоме «Руководство для краснодеревщика и мебельщика (обойщика, драпировщика) с приложением 300 рисунков» («The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guides»). Издан его вдовой в 1788 г.

Для мебели Х. характерны строгие формы, прямые линии ножек, ажурные спинки *диванов* и *кресел*. Х. развивал стиль Адама.

## Ц

**ЦВИНЕР ЖОЗЕФ-ЭММАНУЭЛ** (Zwiener Joseph-Emmanuel) – немецкий мастер-мебельщик. В 1890 – х гг. работал в Берлине и Париже.



Портрет У. Чемберса.  
1764. Ф. Котс

## Ч

**ЧЕМБЕРС, УИЛЬЯМ** (Chambers, William – 27 октября 1723, Гётеборг – 17 февраля 1796) – английский архитектор-декоратор. Родился в Швеции. Обучался в Париже. Из поездки в Китай в 1748–1749 гг. привез рисунки, способствовавшие моде на «китайщину». В 1757 г. опубликовал книгу «Чертежи китайских зданий», в которую входили образцы мебели. Его рисунки повлияли на формирование стиля Чиппендейла. Если предыдущие его творения были в стиле *рококо*, то после поездки в Италию в 1750 г. ведущим направлением его творчества стал *классицизм*.

**ЧИППЕНДЕЙЛ, ТОМАС** (Chippendale, Thomas – 1718–1779) – знаменитый английский художник, прославившийся в изготовлении *мебели*. Сын плотника из Йоркшира. Его именем назван *стиль* мебели, распространившейся по всей Европе. Использовал *красное дерево* с рельефной резьбой. Соединил мотивы *рококо*, *китайщину*, орнаментику английской *готики*. Особенно значимым для стиля оказались прорезные спинки *кресел* и *диванов*, называемые «ленточными спинками» (*ribend backs*). Наиболее характерные проявления стиля – ножки кресел, *стульев* и *диванов*, в нижней части в виде птичьей лапы, сжимающей шар. В верхней части ножки имеют утолщения. Стиль Ч. получил распространение в Англии в 1740–1760-х гг. Опубликовал альбом гравированных рисунков «Указатель для джентльменов и краснодеревщиков» («The Gentlemen and Cabinet-Maker's Director») в 1754 г. Переиздавались с дополнениями в 1755 и 1762 гг. Стиль Ч. эволюционировал от *рококо* к *классицизму*, характерному для периода правления Георга III. Сотрудничал с *М. Локком*, вероятно, находился под влиянием проектов *Р. Адама*. Сын Ч. – Томас Ч. Младший (1749–1822) – также мебельный мастер, работавший в Лондоне. Существовали сотни мастеров, работавших в стиле Ч.

## Ш

**ШАРПАНТЬЕ, АЛЕКСАНДР** (Charpentier, Alexandre – 1856–1909) – французский художник-декоратор, мастер оформления *интерьеров*. Оформлял интерьеры и *проектировал мебель в стиле Ар Нуво*.

**ШВЕРДФЕГЕР, ЖАН-ФЕРДИНАНД-ЖОЗЕФ** (Schwerdfeger, Jean-Ferdinand-Joseph – 1734–1818) – немецкий мастер-мебельщик. С 1760 г. работал для французского двора наряду с *А. и Д. Рёнтгенами* и *П.-Ф. Томиром*. С последним сотрудничал.

**ШЕРАТОН, ТОМАС** (Sheraton, Thomas – 1751–1806) – английский мастер и проектировщик *мебели*. Его именем называют *стиль*, получивший распространение в период *классицизма*, когда в Англии работали *Р. Адам* и *Дж. Хэпплуайт*. В его мебели чувствуется влияние *стиля рококо*. Использовал в мебели наборное дерево, лаковые *панно* и керамические вставки *Дж. Веджвуда*. В 1803 г. опубликовал «Руководство краснодеревщику» («The Cabinet Dictionary»), которое является энциклопедией, включающей не только трактовку терминов, но и описание материалов и способов их обработки. В 1791 и 1804 гг. издал альбомы рисунков и образцов *орнаментов* “Drawing – Book”. В 1805 г. выпустил первый том Энциклопедии по истории мебели (“Encyclopaedia”). Книги пользовались большим успехом и способствовали термину «стиль Шератон». В США в этом стиле работал *Д. Файф*.

**ШЕФФЕР, ДИТРИХ** (Schaffer, Dietrich) – немецкий мастер-мебельщик, работавший в Тюрингии. В 1730-х гг. выполнял заказы для датского короля Христиана VI. Создавал *мебель в стиле северного немецкого барокко*.

**ШОПЕН, ФЕЛИКС** (Chopin, Felix) – французский мастер-бронзовщик из семьи потомственных мастеров. Около 1810 г. прибыл в Петербург, где работал до конца жизни. Выполнял заказы на бронзовые светильники для Зимнего дворца, бронзовые монтировки для *ваз* и т. п.

**ШПИНДЛЕР** (Spindler) – братья Иоганн Фридрих (1726 – после 1799) и Генрих Вильгельм (1738 – после 1799), немецкие мастера-мебельщики, сыновья Иоганна Ш. (1691–1770), жившего и работавшего в Байрете. Братья выполняли заказы для Фридриха II и жили в Потсдаме. *Маркетри* в их *мебели* выполнял третий брат – Якоб (1724–1792). Бронзовые детали принадлежат *Й. М. Камбли*.

**ШТАКЕНШНЕЙДЕР, АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ** (1802–1865) – русский архитектор, родился в семье выходцев из Германии. Работал в *стиле*



А. И. Штакеншнейдер

*эклетики. Оформил интерьеры:* «Розовую гостиную», «Зеленую столовую» для Великого князя Николая Павловича в Зимнем дворце в 1847–1836 гг., «Павильонный зал» в 1850–1858 гг.

**ШЮБЛЕР, ИОГАНН ЯКОБ** (Schubler, Johann Jacob – 1885–1741) – немецкий мастер-мебельщик, живописец, скульптор, архитектор, математик. Издал в Аугсбурге в 1720 г. сборник гравированных проектов «Полезные представления» («Nutzliche Vorstellung»). Повторное издание – в 1730 г. в Нюрнберге. Эти книги и прославили его.

## Э

**ЭБЕН, ЖАН-ФРАНСУА** (Oeben, Jean-François – 9 октября 1721–21 января 1763, Париж) – французский мастер-мебельщик родом из Германии. Большую часть жизни работал в Париже при дворе короля Людовика XV. Начинал в мастерской *А.-Ш. Буля*. Затем стал «королевским мебельщиком». Использовал в *мебели* потайные механизмы с оригинальными конструкциями. Самая известная работа – *бюро* Людовика XV, для которого по модели скульптора *Дюплесси* были отлиты и отчеканены бронзовые украшения. Его подмастерье *Ризенер*, после смерти учителя, закончил эту знаменательную вещь в становлении стиля *классицизм*, украсив ее *маркетри* и поместив механизм для откидывания цилиндрической крышки. В настоящее время находится в Версале. Младший брат Э. Симон-Франсуа Э. (ок. 1725–1786) был директором мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*) и также был мебельщиком. Их сестра была замужем за мебельщиком *М. Карленом*. Ученики – *М. Карлен* и *Ж.-Ф. Лелё*.

**ЭКМАН, ОТТО** (Eckman, Otto – 1865–1902) – немецкий дизайнер, художник по гобеленам. Работал в стиле *модерн*.

**ЭРИКУР, АНТУАН** (Hericourt, Antoine) – французский мастер-мебельщик. Работал в Париже в 1773–1788 гг. Другой мастер – *Николас Э.* работал в те же годы. Известен еще один Э. (род. 1740), живописец по *фарфору*, работавший в Севре в 1770–1777 гг.

**ЭРТО, НИКОЛАС** (Heurtaut, Nicolas – 1720–1771) – французский мастер-мебельщик. В 1755–1771 гг. мастерская Э. в Париже выпускала *диваны* и *кресла* с резьбой и гобеленовой обивкой.

**ЭФФНЕР, ЙОЗЕФ** (Effner, Joseph – 1687–1745) – немецкий архитектор, художник-декоратор, оформлял *интерьеры* и *мебель*. Учился в Париже. С 1725 г. в Мюнхене изготавливал мебель с золоченой резьбой. Считается основателем стиля «баварское рококо».



Й. Эффнер

**ЭШБИ, ЧАРЛЬЗ РОБЕРТ** (Ashbee, Charles Robert – 17 мая 1863–23 мая 1942) – английский архитектор, художник-график, прикладник, дизайнер, писатель, участник движения «Искусство и ремесла», возглавляемого *У. Моррисом*. Проектировал *мебель*, превосходящую стиль *модерн*.

## Ю

**ЮКЕ, ГАБРИЭЛЬ** (Huquer, Gabriel – 1695–1772) – французский рисовальщик-орнаменталист, декоратор, резчик по дереву, живописец и гравер на меди. Оформлял дворцовые *интерьеры* в стиле *рококо*.

**ЮЭ, ЖАН-БАТИСТ МАРИ** (Huet, Jean-Baptiste Marie – 15 октября 1745, Париж – 27 января 1811, там же) – живописец, рисовальщик и гравер. Исполнял рисунки для *шпалер* и набивных тканей – с 1783 г. у *К.-Ф. Оберкампа* на мануфактуре Жуи, с 1790 г. – для мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*) и *Бове*.

**ЮЭ, КРИСТОФ** (Huet, Christophe – 1700–1759) – живописец, художник-декоратор, орнаменталист, гравер. Ученик *Ж.-Б. Удри*. Его композиции использовались для *маркетри* в *мебели* и росписи *фарфора*.

## Я

**ЯКОБСЕН, АРНЕ** (Jacobsen, Arne – 11 февраля 1902–24 марта 1971, Копенгаген) – известный датский архитектор и дизайнер *мебели, интерьеров*, тканей, изделий из стекла и металла, крупнейший представитель *функционализма* в датской архитектуре. Его здания и предметы, такие как *стулья* *Swan* и *Egg*, совмещают в себе модернистские идеалы и стремление к естественности.

**ЯНС, ЯН СТАРШИЙ** (Jans, Jan – ок. 1618–1668) – фламандский ткач, в 1662 г. один из организаторов мануфактуры Гобеленов (см. *Гобелен*) в Париже.

## ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ТРУДЫ

Аверинцев С. С. Об общем характере символики раннего Средневековья // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974.

Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. – М., 1932.

Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций. – СПб., 1994.

Бакст Л. Мода // Петербургская газета, 1914, 20 февраля, с. 3.

Барокко в авангарде – авангард в барокко // Тезисы и материалы конференции – Москва, декабрь 1993. – М., 1993.

Батракова С. П. Художники XX века и язык живописи // Вопросы эстетики. М., 1962. Вып. 5.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973.

Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 1–2., СПб., 1904–1906.

Вайль П. 60-е: Мир советского человека. М., 1998.

Вебстер Ричард. Фэн-шуй для городской квартиры / Пер. с англ. П. Перлина. – СПб.: Тимошка, 1999–160 с.

Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб., 1913, XII, [2].

Вигель Ф. Ф. Записки. – М., 1891–1892. – Ч. 2. С. 39–41.

Виолле-де Дюк Э. Э. Жизнь и развлечения в средние века. – СПб., 1997.

Власов В. Г. Стили в искусстве. В 3 т. – СПб.: Кольна, 1995–1997.

Воспоминания г-жи Виже – Лебрен о пребывании ее в Санкт – Петербурге и Москве, 1795–1801: с приложением писем ее к княгине Куракиной. – СПб.: «Искусство – СПб», 2004.

Вязова Е. Интерьер эстета: истоки европейского ар нуво // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004.

Ган А. Конструктивизм. – Тверь: Госиздат, 2ая Гостипография, 1922.

Гацура Г. Мебельные стили. – М.: МГО СП России, 1997.

Грабарь И. И. Ранний александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. Июль – сентябрь. – 1912.

Горбатьюк Д. А. «Русский» стиль и возрождение национальных традиций в культуре России в конце XIX – начале XX веков: Автореферат дис. канд. культуролог. наук. – СПб., 1997.

Данилова И. Е. Мир внутри и вне стен. Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV – XX вв. – М.: Россиск. Гос. Гуманит. Ун-т, 1999, 68 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 26).

Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов. – М., 1982.

Кириченко Е. Русский интерьер 70–90-х гг. XIX века // Декоративное искусство СССР, 1971, № 3, с. 28–31,

Киселев М. Панно и гобелен в искусстве русского модерна // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004.

Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. – М.: Аграф, 2001. – С. 297–334.

Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1968, № 8.

Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8.

Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур. – М., 1873.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.

Лотман Ю. М., Николаенко Н. Н. «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога // Декоративное искусство СССР, 1983, № 9.

Лотман М. Ю. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Радуга. – 1991. – № 11.

Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. I. – Таллинн, 1992.

Мельников К. С. Архитектура моей жизни: Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалев и И. Коккинаки: Пред. А. Иконникова; Вступ. статья А. Стригалева; Примеч. А. Стригалева и И. Коккинаки. – М.: Искусство, 1985.

Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988..

Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. – М., 1997.

Найдыш В. М. Проблема цивилизации в научной мысли нового времени // Человек. – 1998. – № 2.

Николаев Е. Русский интерьер начала XIX в. // ДИ СССР. – 1967. – № 9. – С. 12–17

Николаев Е. Музей 40-х годов // ДИСССР. – 1966. – № 1. – С. 37–41



Панофски Эрвин. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Пер. с нем. – СПб.: Аксиома, 1999.

Пиотровский М. Б. Ампи́р как продолжение Тильзита // Под знаком орла. Искусство ампира. – СПб.: АО «Славия», 1999. – С. 7.

Пригожин И. Р., Стенгерс С. И. Порядок, хаос и новый диалог человека с природой. – М., 1986, с. 384–385.

Пруст М. У Германтов // Пруст М. В поисках утраченного времени. – М.: Крус, 1992. – Т. 3. – С. 447, 448–449.

Раппе Т. В. Ампи́р. Искусство на службе Империи Наполеона // Под знаком орла. Искусство ампира. – СПб.: АО «Славия», 1999.

Сарабьянов Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века / Материалы научн. конф. – М., 1974

Сарабьянов Д. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989.

Сарабьянов Д. Бидермейер. Стиль без имен и шедевров // Пинакотека. – 1998. – № 4.

Сиповская Наталья. Пространство историзма // Пинакотека, 1999, /3–4, № 10–11.

Соколова Т. М. Художественная мебель: Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. – Л.: Советский художник, 1967. – С. 146.

Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.

Стернин Г. Жилище и жилье в русской живописи второй трети XIX века. Опять о бидермейере // Пинакотека. – 1999/3–4 № 10–11.

Терц А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство СССР, 1989, № 5.

Устюгова Е. Н. Стиль как явление культуры: Учебное пособие. – СПб., 1994, с. 62.

Федотова Е. Ч. Р. Макинтош и Й. Хоффманн. Диалог в интерьере модерна // Модерн и европейская художественная интеграция / Материалы международной конференции. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004.

Флайер М. С. Церковь Спаса на Крови // Иерусалим в русской культуре. М., 1994.

Хан-Магомедов С. Творчество там, где можно сказать – это мое // ДИ СССР. – 1980. – № 12.

Хобсон Энди. Фэн-шуй: доступно и просто. Дом, офис, сад / Пер. с англ. А. В. Верди. – М.: Рольф, 2000. – 288 с

Холквист М. Диалогизм: Бахтин и его мир // Новые акценты. – Лондон и Нью – Йорк, 1990.

Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.

Шнитке А. Выступление на дискуссии XII Международного музыкального конгресса // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1978, с. 290.

Antoine Cheneviere. Russian Furniture. The Golden Age 1780–1840. – New-York City, 1988.

Bochn M. von. Das Empire. Die Zeit, das Leben, der Stil. – Berlin, 1925.

De la Motte Fouque Caroline. Geschichte der Moden, vom Jahre 1785–1829 // Jahrbuch der Jean – Paul – Gesellschaft. Munchen, 1977. – Bd. 12.

Kroeber A. Anthropology. – New – York, 1948. – P. 368–369

Mittenderfer Konstanze. Stichworte zur Biedermeierzeit “Haus” und “hauslichkeit” // Burgesinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormarz in Wien. 1815–1848. Wien, 1988.

Sorokin P. Social and Cultural Dynamics. N.Y., 1937–1941. Vol. 1–4.

Hauser F. The Philosophy of Art History. London, 1959.

Hauser A. The Social History of Art. London, 1938, p 172.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
Историзм в восприятии художественных стилей.....	5
Словарь.....	13
Авторы, участвовавшие в создании жилых интерьеров.....	98
Использованные труды.....	164

---

---

### Светлана Махлина

Художественные стили в жилом интерьере

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *Ю. А. Корневская*

Корректор *Д. Ю. Былинкина*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

E-mail: office@aletheia.spb.ru (*отдел реализации*),

aletheia@peterstar.ru (*редакция*)

**www.aletheia.spb.ru**

*Книги издательства «Алетейя» в Москве  
можно приобрести в следующих магазинах:*

Москва, м. «Китай-город», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Гилея», Тверской б-р., д. 9. Тел. (495) 925-81-66

Магазин «Фаланстер», Малый Гнезниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин издательства «Совпадение».

Тел. (495) 915-31-00, 915-32-84

Подписано в печать 01.12.2011. Формат 60x88<sup>1</sup>/<sub>6</sub>

Усл. печ. л. 10,26. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Заказ №