

DOI: 10.12731/2218-7405-2014-1-6

УДК 738.1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ А. К. ШПИСА

Хмельницкая Е.С.

Статья посвящена вопросам атрибуции и выявлению художественных и производственных особенностей фарфоровой скульптуры, созданной на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге главным скульптором А. К. Шписом. Фарфор благодаря творчеству Шписа вновь стал так поразительно разнообразен, как это было в XVIII столетии. Творческое наследие А. К. Шписа представляется автору не как частное явление, но как явление, закономерно связанное с более широкими общественными и культурными процессами, характерными для русского искусства 2 пол. XIX в. Осмелимся так же утверждать, что в XIX столетии он стал первым скульптором- фарфористом, который предпринял первые шаги в процессе сближения пластики малых форм с “большим искусством”. Своим творчеством скульптор показал, что фарфоровая скульптура способна не только живо реагировать на все изменения в общей стилевой эволюции, а авторские произведения из фарфора могут рассматриваться не просто как предметы сервировки стола или убранства интерьеров. Однако, в отличие от работы скульпторов следующего поколения, деятельность Шписа не выходит за рамки существования фарфорового производства, а сам скульптор не стремился создавать произведения, способные утвердить фарфоровую скульптуру в глазах современников в более высоком статусе.

Ключевые слова: А. К. Шпис, фарфор, историзм, Императорский фарфоровый завод, скульптура.

ARTISTIC AND PRODUCTION FEATURES OF PORCELAIN SCULPTURE BY AUGUST SPIESS

Khmelnitskaya E.S.

The article deals with the identification and attribution of artistic production and features of porcelain sculpture created by the chief scultor of the Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg August K. Spiess . Porcelain through creativity of Spies become so amazingly diverse, as it used to be in the XVIII century . Creative heritage of A. Spiess could be identified as a phenomenon that naturally associated with the broader social and cultural processes , typical for Russian art of the second half of the XIX century. However , in contrast to the next generation of sculptors , Spies activity does not go beyond the existence of porcelain production , and the sculptor has not sought to create works that can approve a porcelain sculpture in the eyes of a higher status.

Keywords: A. Spiess, porcelain, sculpture, historicism, Imperial porcelain factory.

Круг сюжетов, к которым в своем творчестве обращался главный скульптор Императорского фарфорового завода в середине- 2-ой пол. XIX в. А. К.Шпис, чаще всего восходит к художественному наследию XVIII века. Историческая и художественная ценность фарфора эпохи историзма часто может быть выявлена при установлении конкретного первоисточника, который послужил основой создания новой вещи. Современники были знакомы с источниками искусства своего времени и ценили фарфоровую скульптуру именно за ее историческое содержание. Например, такой чуткий критик, как П. А. Анненков, в 1847 г. в

письмах из Парижа писал о произведениях художественной промышленности: «Каждая вещь в этой форме может быть принята за светлое воспоминание отжившего столетия. Смотря на нее, хочется быть богачом, и покуда не отнимут ее от глаз, страдаешь жаждой обладания» [1, с. 91-92]. Повторение моделей, созданных в предшествующую эпоху, отвечало не только настроению времени, но и собственным вкусам и убеждениям Шписа. Рассматривая очаровательные детские фигурки, нельзя не ощутить того старания, которое вкладывалось в эти трогательные вещицы. Появись его произведения на столетие раньше, возможно, они оценивались бы гораздо выше.

Секрет профессионального успеха скульптора во многом состоял в его административных способностях, в том, что в настоящее время определяется понятием «менеджмент». Безусловно, Шпис был прежде всего прирожденным «менеджером своего творчества», человеком, способным анализировать и точно улавливать потребности своего времени. Но главное — он умел тонко чувствовать вкусы и предпочтения того круга людей, от которых зависела его дальнейшая карьера. Основным заказчиком пластических статуэток Шписа неизменно оставалась императрица Мария Александровна. Составив точное представление о художественных пристрастиях императрицы, Шпис создавал такие произведения, которые соответствовали ее вкусу. Здесь, несомненно, он проявил себя как выдающийся и очень предприимчивый человек, умеющий правильно оценить ситуацию и занять ту нишу в искусстве, которая найдет отклик у заказчиков. Эти качества и послужили залогом такого успеха Шписа, хотя его творчество, скорее, можно охарактеризовать как «successful mediocrity»¹. Тем не менее, просматривая ежегодные списки вещей, подносимых ко двору к праздникам Рождества и Пасхи, можно только удивляться, какое значительное место в перечне всех изделий

¹ Успешная посредственность (англ.).

занимали фигурки «колерованные» и бисквитные, исполненные Августом Шписом. К примеру, только к Рождеству 1864 г. императрица лично получила 119 фигур на сумму 2 тыс. 248 руб. [4]. К работам, выполненным по моделям Шписа и чаще всего упоминающимся в списках поднесения императорской и великокняжеским семьям, а также лицам, приближенным ко двору, можно выделить следующие произведения: «Вакх» и «Вакханка», фигуры малороссов, цыган, «маркиз, помпадур, кавалеров и виноградарей», а также скульптурные группы с амурами. Как правило, одни и те же композиции исполнялись из глазурованного, раскрашенного фарфора, из белого, реже золоченого бисквита. Они отличались и размерами: в заводских документах регулярно упоминаются модели с одинаковыми названиями средних и больших размеров, порой встречаются и миниатюрные версии статуэток, чья высота не превышала 5 см.

В круг сюжетов, к которым обращается мастер, входят произведения, неоднократно воспроизводившиеся на Майсенской мануфактуре. Они причислены к золотому фонду европейской фарфоровой пластики XVIII века. Шпис ориентировался в первую очередь на модели, созданные в XVIII столетии, хотя ему были небезынтересны и более поздние изделия европейских фарфоровых заводов, относящиеся уже к XIX веку. Их характеризует разнообразие сюжетов, отражающих современный быт и литературу. Шпис неоднократно исполнял модели Клодиона и других мастеров классицизма. Он обращался и к популярным графическим источникам. Метод создания произведений фарфоровой пластики на основе образцов актуальной печатной графики стал традиционным для фарфора еще в XVIII веке и не потерял своей актуальности в следующем столетии [2, с. 52].

Отношение современников Шписа к копированию произведений, созданных ранее на других мануфактурах, неоднозначно. Для одних повторение не считалось откровенным плагиатом, в то время как многие немецкие заводы выражали

неудовольствие этим обстоятельством и придерживались мнения, что копирование произведений искусства должно осуждаться и считаться противозаконным действием. Однако это не мешало частным производителям в Европе тиражировать заведомо успешные и потому коммерчески выгодные изделия, отчего, безусловно, страдали ведущие фарфоровые заводы. Зачастую выбор Шписа падал именно на те произведения Майсенской и Берлинской мануфактур, которые копировались и другими фарфоровыми предприятиями Германии. Шпис особенно внимательно наблюдал за ассортиментом немецких заводов и анализировал, какие именно фигуры наиболее удачны и популярны в Европе. Скульптор не без основания полагал, что эти же модели будут приняты и при русском дворе. Большое количество фигур было создано по майсенским образцам и на частных заводах России — Гарднера, Попова, Миклашевского и других. Интересно сравнить «Мальчика-садовника», созданного на заводе Попова, или «Девочку, кормящую цыплят», выполненную на заводе Миклашевского, с одноименными статуэтками, «восстановленными» Шписом на Императорском фарфоровом заводе с немецких оригиналов. Художественное решение фигур на частных заводах порой колористически более яркое и выразительное, однако уступает изделиям Императорского завода в академической выверенности форм и пропорций и проработке декоративных элементов. Таким образом, атрибуция источника модели не всегда оказывается абсолютно точной из-за существования разных вариантов моделей, уже адаптированных на других производствах.

Копийные произведения Шписа исполнены по-немецки аккуратно. Однако, как отмечает специалист по русскому фарфору М. А. Бубчикова, в работах Шписа часто отличием от оригиналов (если не считать формы подножий) становится изменение смысловой нагрузки изделий, спрятанной в моделях XVIII века в символах: цветочных корзинах, клетках с птицами, мушках на лицах дам и т. д.

Внимательному зрителю они могут поведать секреты и «пустячки» галантного столетия. Эта сторона словно ускользает от усидчивого копииста Шписа. Возможно, скульптор сознательно «снимает» фривольные намеки, характерные для XVIII века, но оказавшиеся не вполне уместными в XIX столетии. Шпис, копируя европейскую пластику, осознанно или нет, часто не сохранял не только смысл сюжета, но и особенности художественного образа оригинального произведения. Так, в оригинальной версии Сиффле «Поцелуй» в руках у девушки находится корзина с яйцами — в данном случае символ девственности и намек на то обстоятельство, что при неосторожном обращении яйца могут разбиться. В варианте Шписа в корзине помещены цветы, что снимает фривольный намек. В моделировке Шписа отсутствует и еще один «фарфоровый секрет» — свисток в кармане юноши. Свисток (по-французски *sifflet*) — своеобразная авторская подпись Сиффле, таким хитроумным способом мастер предметно указывал на свое авторство. Шпис мог воспользоваться фигурой как готовой «болванкой», создав на его основе новый образ. Такой подход очевиден для многих работ мастера. Хочется еще раз подчеркнуть, что эта непохожесть персонажей разного времени становится особенно наглядной в присутствии первоисточника. Она служит «лакмусовой бумажкой», с помощью которой проявляется та степень художественной правды, которая модифицируется с каждым новым поколением. И, как отмечает М. А. Бубчикова, «если образ и уходит все дальше и дальше от первоисточника, он в то же время оказывается все ближе к своим современникам, обретая свою выразительность и свою правду» [2, с. 63].

В издании «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904» (Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906) указывается, что авторство практически всех моделей, созданных на фарфоровом заводе в период правления Александра II, принадлежит Августу Шпису. Опираясь на это

утверждение, исследователи и собиратели фарфора исходят из принципа: «если не Шпис, то кто?». Поэтому в настоящее время множество русских фигур середины XIX века не совсем обоснованно приписывается скульптору. Как свидетельствуют архивные документы, по распоряжению заводской администрации Шпис копировал скульптуры, исполненные на европейских фарфоровых мануфактурах. В этом случае было бы правильным указывать Шписа, даже при наличии его факсимиле, как автора модели, выполненной по оригиналу другого скульптора.

В том случае, когда Шпис воссоздает немецкие и французские фигуры, размеры его работ практически не отличаются от оригиналов. Их пропорциональность не нарушается от усадки формы после обжига, что свидетельствует о высоком профессионализме скульптора. Возможно, для изготовления некоторых моделей были непосредственно сняты формы оригинальных скульптур. В большинстве подобных случаев размер фигур, исполненных по модели Шписа на Императорском фарфоровом заводе, составляет 12/13 от размера оригинального произведения (фарфор в процессе обжига дает усадку на 1/13 от первоначального размера формы). При сравнении работ Шписа с немецкими оригиналами порой можно усомниться в принадлежности этих вещей к числу изделий Императорского фарфорового завода, настолько точно переданы пропорции и отдельные фрагменты каждого предмета. И только цвет «белья», марки и особые пометки в массе, способ формования большинства небольших по размеру фигур, а также декоративные дополнения, которые порой вносил Шпис в разработку своих пластических групп, служат прямыми доказательствами того, что они были исполнены в Петербурге.

Рисунки моделей, сделанные за пределами производства, не всегда упоминаются в документах и отчетах фарфорового завода. В отделе «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа хранится

уникальное собрание рисунков и эскизов скульптора к вазам, сервизам и другим предметам убранства интерьеров. К сожалению, в этой коллекции отсутствуют проекты моделей к скульптурным группам и отдельным статуэткам. Шпис передавал их на завод вместе со счетами на оплату за проделанную в домашней мастерской работу. В бухгалтерских отчетах в том случае, когда Шпис передавал рисунок или эскиз, следовало указание — «художник» Шпис, а когда мастер направлял готовую восковую модель, его имя указывалось в графе «скульптор».

Большая часть произведений Шписа исполнена в период царствования Александра II, однако в начале XX века его произведения вновь стали изготавливаться на Императорском фарфоровом заводе. В связи с этим большое значение имеет анализ модификации модели в процессе производства и серийного выпуска. В начальный период работы над моделью она корректируется в сторону большей цельности и «улучшения». Автор видоизменяет фрагменты, дорабатывает детали, стремясь достичь совершенства в своей работе. Некоторые скульптуры, исполненные Шписом в 1860–1870-е годы, поражают буквально «ювелирной» проработкой деталей: как, например, фрагменты одежды, корзины с ягми и прочее в парных фигурах крестьянина и крестьянки. Эти же модели, изготовленные несколькими годами позже, частично утратили точность в передаче отдельных декоративных элементов. Поэтому первые авторские скульптуры Шписа представляют наибольшую ценность по сравнению с более поздними моделями. При анализе последних нередко встречаются случаи упрощения фигуры ради облегчения работы с ней в тираже. Кроме того, этот обычный путь адаптации продукта «в новом временном пространстве» происходит всегда «с понижением статуса» [2, с. 57]. Ярким примером могут служить знаменитые бисквиты Шписа «Девушка с птичьим гнездом» и фигуры «Вакха» и «Вакханки». Отдельные образцы этих моделей, изготовленные в начале XX века, иногда ошибочно

воспринимаются как современные подделки, что происходит именно из-за потери «тонуса», «зерна» самого изделия, исполненного вновь после длительного перерыва.

Далеко не все пластические работы Шписа подписаны и маркированы, не всегда удается установить точную дату их исполнения. Чаще всего факсимильная подпись Шписа — «А. Шпись» или «А. Spiess» — с указанием даты встречается на постаменте бисквитных нераскрашенных фигур. Атрибуция неподписанных вещей, представленных в настоящем издании, произведена на основе сравнительного анализа с аналогичными подписными изделиями из музейных и частных собраний.

Изделия Шписа формовали лучшие заводские мастера. На многих фигурах встречаются подписи скульпторов-формовщиков: М. Даладугина, С. Тычагина, А. Бозылева, А. Лукина, П. Шмакова. Их факсимиле в массе на основании фигур служит дополнительным атрибуционным признаком. Как и в случае с живописью, подписные работы, исполненные лучшими скульпторами-формовщиками и лучшими живописцами, имеют более высокую историческую и художественную ценность и, несомненно, музейное значение.

В основном модели скульптора покоятся на круглых или овальных основаниях, украшенных позолоченными рокайльными орнаментами. Подобная форма подножия с лепными цветами и листьями впервые появилась в Майсене в 1740-х гг. К середине 1750-х гг. им на смену пришли более высокие постаменты фигурной формы с рельефными, а затем и с прорезными рокайлями, подцветенные чаще всего золотом. В своих произведениях Шпис ориентируется как на ранние, так и на более поздние варианты майсенских подножий. Для большинства крупных по размеру фигур в моделировке Шписа характерны невысокие постаменты круглой формы с гладкими профилированными стенками, со

скульптурным подножием «под натуру» в виде каменистой почвы и опорой в виде пня, иногда поросшего травой (мхом). Некоторые основания его скульптур выполнены в виде стилизованной лужайки с гладкими стенками. Постаменты прямоугольной формы со скошенными углами встречаются в работах мастера реже.

Время исполнения фигур Шписа можно определить и по весу. Черепок изделия может иметь разный вес. В том случае, когда мастер-форматор использовал способ ручного отминания тестообразной массы по форме, то есть «вминал в форму» фарфоровую массу и затем убирал все погрешности, фигура будет достаточно тяжелой. Для середины – второй половины XIX века характерен именно такой ручной способ изготовления моделей. Определить способ формовки можно по основанию фигуры, которое в этом случае будет иметь значительное углубление и неровную, иногда слегка шероховатую поверхность. Большая часть известных нам фигур Шписа, исполненных в царствование Александра II, сделана именно таким способом. Тем не менее иногда основание «перекрывалось» сплошным «доньшком» (часто с небольшим отверстием круглой формы) для устойчивости и, вероятно, эстетичности. В этом случае по борту основания с внешней стороны будет идти слегка заметный шов. Как известно, впоследствии «отминание» было вытеснено литьем, то есть заводские мастера стали использовать шликер для отливки изделий в гипсовых формах, и предмет в таком случае будет значительно легче².

О подлинности фарфоровых произведений свидетельствуют заводские марки и знаки. По способу изготовления марка может быть оттиснутой в массе или нанесенной огнеупорными красками подглазурным или надглазурным способом.

² В гипсовую форму наливается жидкая фарфоровая масса, гипс впитывает в себя воду и присасывает тем самым частицы массы, в результате она покрывает всю поверхность формы ровным слоем. Когда он достигает нужной толщины, остальную массу сливают.

Она может быть выполнена вручную или механически (печать). На ранних фигурах Шписа встречаются марки периода Николая I – вензель «Н I» под императорской короной, нанесенные кобальтом. В николаевское время характерен лишь фрагменты марок: например, у края кольцевого поддона подглазурно кобальтом фрагмент марки в виде вензеля «Н I» под короной (угадывается лишь верхняя часть марки с короной). Большая часть фигур Шписа маркирована вензелем «А II» под императорской короной. Марки времени Александра II встречаются как подглазурные, так и надглазурные, нанесенные зеленым хромом. На целом ряде изделий стоит синяя надглазурная марка «А II» под императорской короной, заключенная в лавровый венок. Иногда обе марки можно увидеть вместе на одном произведении.

«Петербургские немцы», в числе которых был и Август Шпис, органично переработавшие достижения европейских стран, а также сохраняя собственные «земельные» особенности, активно и плодотворно помогали процессу художественной «трансплантации»³ [3, с. 22] - когда «не только отдельные произведения, но и целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности» [3]. Таким образом, творческое наследие Августа Шписа представляется автору не как частное явление, но как явление, закономерно связанное с более широкими общественными и культурными процессами, характерными для русского искусства середины – 2 пол. XIX в.

Список литературы

1. Анненков П. А. Парижские письма. М., 1983.
2. Бубчикова М. А. Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой

³ Термин «литературная трансплантация» был введен академиком Д.С. Лихачевым.

пластики XVIII – начала XIX века // Архангельское. Материалы и исследования. Часть II. К 190-летию фарфорового завода в Архангельском. М., 2011. С. 52.

3. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили. Л., 1973.
4. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1174. Л. 2.

References

1. Annenkov P. A. *Parizhskie pis'ma* [Parisian letters]. Moscow, 1983.
2. Bubchikova M. A. *Arhangel'skoe. Materialy i issledovanija. Chast' II. K 190-letiju farforovogo zavoda v Arhangel'skom* [Arkhangelsk. Materials and Research. Part II. By the 190th anniversary of the porcelain factory in Arkhangelsk]. Moscow, 2011.
3. Likhachev D.S. *Razvitie russkoj literatury X-XVII vekov: epokhi i stili* [Development of Russian literature X-XVII centuries: epochs and styles]. L., 1973.
4. *RGIA* [Russian State Historical Archive]. Fund 468. Inventory 10. Case 1174. P. 2.

ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Хмельницкая Екатерина Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела истории русской культуры, хранитель коллекции русского фарфора и керамики XIX-XXI вв.

Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

Дворцовая пл., 2, г. Санкт-Петербург, 190000, Россия

e-mail: tinakhmelnitskaya@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHOR

Khmelnitskaya Ekaterina Sergeevna, PhD (Art History), curator of the collection of

Russian porcelain and ceramics XIX-XXI cc., Department of Russian culture

State Hermitage Museum (Saint-Petersburg)

2, Palace Square, St. Petersburg, 190000, Russia

e-mail: tinakhmelnitskaya@gmail.com