Юрий ПИСЬМАК

**Венская ваза, расписанная в Дрездене
(архитектурно-художественные, стилистические,
морфологические и конструктивные особенности)**

<https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-1.08>

Rezumat

**Vază vieneză pictată la Dresda (particularități arhitectural-artistice,
morfologice, constructive și stilistice)**

În articol, sunt examinate particularitățile arhitectural-artistice, morfologice, constructive și stilistice ale unei vase vechi din porțelan ce face parte dintr-o colecție privată din Odesa. Vaza albă (nevopsită) a fost confecționată în anii 1860 la fabrica de porțelan din Viena. Această vază a fost pictată în atelierul de pictură pe porțelan al Helenei Wolfson din Dresda între anii 1864-1878 (?). Helena Wolfson a activat într-un centru important de civilizație, cultură și artă europeană din acea vreme. Imaginile aplicate pe vază sunt realizate în tehnica picturii manuale suprapuse pe stratul de glazură. Pe fundalul turcoaz al corpului oval al vasei, sunt pictate buchete de flori foarte bine structurate compozițional, iar pe sectoarele rămase albe ale corpului ei sunt pictate scene galante în stilul lui Watteau. Pe fundul vasei este aplicată o marcă de culoare albastră: un scut. Pictura vasei se evidențiază prin expresii coloristice vii, compoziție reușită și tonalități reținute, pline de armonie. Vaze similare pictate la atelierul Wolfson au fost expuse la Expoziția Internațională din Sydney (1879) și la Expoziția Mondială din Melbourne (1880). Vazele decorative din porțelan dețin un rol important în crearea ansamblului arhitectural-artistic al interioarelor. Principiul lor compozițional de bază este arhitectonica.

Cuvinte cheie: vază veche de porțelan, Helena Wolfson, Dresda, fabrica din Viena, pictură manual suprapusă stratului de glazură, stil Watteau, atribuție.

Summary

Viennese vase painted in Dresden (architectural, artistic, stylistic, morphological and structural features)

The article examines the architectural, artistic, stylistic, morphological and structural features of an old porcelain vase from a private Odessa collection. The unpainted vase was made in 1860s at Vienna Porcelain Manufactory. This vase was painted in Helena Wolfsohn's studio in Dresden between 1864 and 1878 (?). Helena Wolfsohn lived and worked in a significant center of European civilization, culture and arts of her time. The images are painted on the vase using the technique of manual overglaze painting. Amazingly arranged bouquets of flowers are painted on the turquoise background of the oval-shaped body of the vase, and gallant scenes in the Watteau style are depicted on the white parts of the body. On the bottom of the vase base an underglaze blue mark is applied: a shield. The painting of the vase is notable for a vivid pictorial effect, a successful composition, harmony and restraint of color shades. Similar vases painted at Helena Wolfsohn's studio were exhibited at the International Exhibition in Sydney (1879) and at the World Exhibition in Melbourne (1880). Decorative porcelain vases play an important role in creating the architectural and artistic ensemble of the interior, whose main compositional principle is architectonics.

Key words: old porcelain vase, Helena Wolfsohn, Dresden, Vienna Manufactory, hand overglaze painting, Watteau style, attribution.

Вазы, установленные вне внутренних помещений зданий, называют малыми архитектурными формами или архитектурными деталями. В частности, именно об этом говорится в книге В. М. Сви́дурского «Малые архитектурные формы» [15]. Студенты, изучающие архитектуру, по дисциплине «Начертательная геометрия» тра-

диционно выполняют построение теней от вазы и на ней самой. Проекты большого числа ваз, изготавливавшихся из разных материалов, разрабатывали именно архитекторы. Так, например, по проекту зодчего Н. Л. Бенуа (1813-1898) на Екатеринбургской гранильной фабрике была изготовлена ваза из калканской яшмы. Мно-

Рис. 1. Ваза с изображениями галантных сцен и цветов, расписанная в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

Рис. 2. Другая сторона вазы, расписанной в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене. Галантная сцена, написанная на вазе, отражает влияние мотивов и манеры Антуана Ватто. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

гие исследователи рассматривают интерьер как важнейшую и чуть ли не главную составляющую архитектуры. Если в экстерьере или в ландшафтной архитектуре ваза – это архитектурный элемент, то почему бы её не считать таковым в интерьере? В. П. Уренев (ныне – профессор и доктор архитектуры) пишет: «Эстетическая завершенность интерьера почти невозможна без использования элементов декоративно-прикладного искусства» [16, с. 158]. М. С. Каган (1921-2006) – д. ф. н., профессор, в своей книге «Морфология искусства» [9] вводит термин «синтез архитектонического и изобразительного творчества» [9, с. 283] [Часть III, глава IX, раздел 2. Семиотический критерий классификации искусств, прим. Ю. П.]. По мнению автора этой статьи, такое определение прямо можно отнести к декоративным фарфоровым расписным вазам, украшающим интерьеры.

Большая статья автора этих строк о французском художественном фарфоре, опубликованная в журнале «Arta» в 2018 г. [13], вдохновила на новые исследования в этой сфере.

В 2019 г. одну из личных коллекций Одессы пополнила декоративная фарфоровая ваза с крышкой (Рис.1). При её атрибуции удивило

несоответствие марки на её донце и росписи её наружных поверхностей. Подглазурная марка (щит синего цвета) свидетельствовала о том, что ваза изготовлена на Венской фарфоровой мануфактуре. Однако характер росписи свидетельствовал о том, что она выполнена в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене.

С 1744 г. по 1749 г. изделия Венской фарфоровой мануфактуры маркировались щитом с двумя поперечными полосами. Этот щит перенесен на фарфор с австрийского герба. С 1749 г. в качестве марки на изделиях мануфактуры использовался кобальтовый щит, наносившийся вручную. Его размеры, конфигурация и насыщенность варьировались. И после 1860 г. изделия Венской мануфактуры маркировались подглазурным кобальтовым щитом. Можно высказать предположение о том, что рассматриваемая ваза, которая впоследствии была расписана в дрезденской фирме Х. Вольфсон, была изготовлена на Венской фарфоровой мануфактуре в период с 1860 г. по 1864 г. (максимум – 1866 г.). Некоторую эклектичность вазе придаёт и то, что форма её скорее классическая, а роспись с «галантными сценами» была бы более уместна с формами второго рококо.

При описании конструктивных и морфологических особенностей рассматриваемой вазы, следует отметить, что её тулово имеет овоидную форму. Высота этой вазы: без крышки – 28, 2 см, а вместе с крышкой – 34,5 см. Полусферическая поверхность крышки вазы увенчана ручкой в виде бутона цветка, высота которого составляет 3,5 см. Максимальный диаметр крышки – Ø 11,2 см. Диаметр максимальной горизонтальной окружности тулова вазы – Ø 16,24 см. Максимальный диаметр горловины – Ø 10,6 см. Толщина «стенок» вазы ок. 8 мм. Диаметр горизонтальной окружности ножки в месте соединения с туловом составляет Ø 4,62 см. Соединение двух отдельных составляющих вазы (ножки на квадратном основании и тулова) осуществлено с помощью металлического винта. Ножка вазы зиждется на квадратном в плане основании. Нижний квадрат основания имеет размеры $\approx 10 \times 10$ см, а верхний $\approx 9 \times 9$ см. Диаметр нижнего круга ножки, соприкасающейся с верхней поверхностью квадратного основания вазы – Ø 8,28 см, а диаметр «тали» ножки – Ø 3,34 см.

Остановимся более подробно на полихромной ручной росписи рассматриваемой вазы. Одну из двух «больших» картин-композиций вполне можно назвать «Прекрасные садовники» (Рис. 1). На ней изображена пара: молодая женщина в платье пурпурного цвета, поверх которого одет длинный светлый фартук. Правой рукой она прижимает к груди корзинку с цветами, а левой, одновременно, поддерживает фартук, образующий живописные складки драпировки. Её причёску украшает роза. Рядом с «садовницей» изображен молодой мужчина в желтом камзоле, подпоясанном красным поясом, синих штанах-кюлотах, белых чулках и чёрных туфлях. На его голове шляпа пурпурного цвета с небольшими полями. Правой рукой он обнимает свою спутницу за плечо, а левой рукой держит рукоять лопаты. Фоном композиции служит парковый пейзаж, в левой части которого изображен сооруженный из каменных блоков романтический фонтан-водопад. На второй «картине» (на противоположной стороне тулова вазы), тоже на фоне паркового пейзажа, изображена ещё одна пара (Рис. 2). Сидящая молодая женщина, в платье, соответствующем моде XVIII в. (с синим лифом и рукавами и пышной многослойной юбкой, верхний слой которой цвета охры золотистой),

держит в руках дудочку и, кажется, собирается заиграть на ней. Сидящий рядом с ней молодой мужчина одет в камзол пурпурного цвета, а поверх него, в куртку оливкового цвета, а также тёмные штаны-кюлоты и светлые чулки. На его голове чёрная шляпа с небольшими загнутыми полями и с пришитыми свисающими украшениями из красной ткани. Пара расположилась на фоне наклоненного ствола дерева. В левой части этой композиции изображена установленная на высоком пьедестале каменная ваза. Обе композиции обрамлены «лентами» изысканного ажурного орнамента, нанесенного по белому фону фарфора золотом. Главными декоративными элементами этого орнамента являются изящно закрученные спиралевидные завитки-волюты. Выпуклая крышка вазы разделена светлыми лентами золотого орнамента на четыре сектора, два из которых окрашены в бирюзовый цвет (Рис. 5). На бирюзовом фоне изображены букетики цветов. На белом фоне двух других секторов крышки нанесены изображения двух «галантных» пар в парке. Ручка крышки вазы сделана в виде вертикально расположенного бутона, тонированного розовым цветом и золочением в верхней части. Ножка вазы тоже попеременно украшена цветами на бирюзовом фоне, а также фигурками кавалера и дамы на белых участках. «Плечики» вазы, суживающиеся к горловине, окрашены полностью в бирюзовый цвет. На бирюзовом фоне с двух сторон изображены букеты. Две ручки вазы, прикреплены симметрично в верхней части тулова. Их нижние части, прилегающие к тулову вазы, имеют форму стилизованного листка, окрашенного в розовый цвет. Верхние части ручек вазы имеют форму завитков, загнутых в сторону «плечиков» вазы. Эти ручки декорированы золочением. Поверхности тулова вазы, к которым прикреплены ручки, тонированы крытьём бирюзового цвета, на которых (с обеих сторон) виртуозно написаны букеты цветов (Рис. 3, 4). На квадратном основании вазы с четырёх сторон на бирюзовом фоне нанесены изображения веточек с цветами.

Более 300 лет назад в 1717-1718 гг. «...в Россау, пригороде Вены, нидерландский предприниматель Клаудиус Инноцентиус Дю Пакье (? – 1751) основал фарфоровую мануфактуру» [7, с. 846-847]. Он получил от императора Карла VI привилегию на монопольное производство фарфора. Считается, что двое перебежчиков

Рис. 3. Боковая сторона «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

Рис. 4. Другая боковая сторона «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон с изображением букетика цветов на бирюзовом фоне. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

из Мейсенской мануфактуры «взяли с собой» хранившийся в строжайшей тайне «секрет» производства фарфора и продали его Дю Пакье. «Помощь ему оказали Самуэль Штёльцель, опытный в смешивании сырых материалов арканист (химик в области фарфора) и Кристоф Конрад Гунгер, живописец и золотильщик. Оба они сначала работали в Мейсене» [6, с. 198]. В 1744 г., когда Дю Пакье испытывал серьезные финансовые затруднения (вследствие завершения 25-летнего периода императорских привилегий и льготного налогообложения), он продал свое предприятие императорскому дому Австрии в лице императрицы Марии Терезии. В собрании Государственного Эрмитажа насчитывается около 700 изделий Венской фарфоровой мануфактуры. В 2018 г. в Австрийском музее прикладного искусства в Вене проходила грандиозная выставка «300 лет Венской фарфоровой мануфактуре», на которой было представлено более 1000 изделий этого всемирно-известного предприятия. Об их высочайшем качестве свидетельствует тот факт, что главными конкурентами Венской фарфоровой мануфактуры (в годы её расце-

та) были Мейсен и Севр. Знаменитый впоследствии австрийский художник-миниатюрист Мориц Михаэль Даффингер (1790-1849) с юных лет начал свою трудовую и творческую деятельность именно на этой мануфактуре, расписывая фарфоровые изделия. В 1864 г., при императоре Франце Иосифе I, было принято решение о закрытии мануфактуры. Однако процесс закрытия предприятия, по некоторым сведениям, затянулся до 1866 г., когда решение парламента было утверждено высочайше. Говорят, мануфактура не выдержала конкуренции при насыщении рынка более дешевыми фарфоровыми изделиями других производителей. Весьма вероятно, что именно в эти годы дрезденское ателье Хелены Вольфсон закупило под роспись фарфоровое «бельё» высочайшего качества, в том числе и рассматриваемую вазу (которая уже была снабжена синей подглазурной маркой Венской фарфоровой мануфактуры). Известно, что фирма Хелены Вольфсон не производила фарфоровые изделия, а лишь расписывала и декорировала их. Хелена Вольфсон (урожденная Мейер) стала преемницей и наследницей своего отца. Он руководил бизне-

сом в Дрездене под именем L. Meyer & Söhne по адресу Schlossergasse № 5. Они владели небольшим магазином, в котором продавался старый художественный фарфор Саксонии, Севра и Японии, изделия из слоновой кости, бронзы, цветного стекла, старинная мебель, гобелены, рыцарские доспехи, эмали, мозаики и многие другие уникальные артефакты. Х. Вольфсон владела успешным фарфоровым бизнесом. На её предприятии расписывали белые изделия – продукцию других фарфоровых мануфактур с 1843 г. По некоторым сведениям, у Х. Вольфсон в 1853 г. уже был агент по продажам в Лондоне. На сайте таллиннского музея Миккеля (созданного на основе подаренной в 1994 г. Эстонскому художественному музею частной коллекции эстонского антикара Йоханнеса Миккеля) отмечается: «Хелена Вольфсон – признанный художник по росписи фарфора» [3]. Из этого можно сделать вывод о том, что она была не только хозяйкой фирмы, но и художником, расписывавшим фарфоровые изделия. После 1878 г. её дочь Эмилия продолжила дело. Незадолго до этого Эмилия вышла замуж за бизнесмена Леопольда Людвига Эльба. Произведения их предприятия неоднократно завоёвывали престижные награды на международных выставках: приз на Лейпцигской ярмарке, Золотую медаль в Сиднее в 1879 г., Золотую медаль на Международной выставке в Брюсселе в 1880 г. Интересно отметить, что на медали, которой награждали на Международной выставке в Сиднее (Австралия) 1879 г. есть и изображение вазы. На лицевой стороне медали изображена аллегорическая стоящая женская фигура, символизирующая Британию. В правой руке она держит лавровый венок, а левой придерживает щит с гербом штата Новый Южный Уэльс. Выполненная в духе античной классики, фигура Британии изображена на фоне величественного здания Garden Palace, центральная часть которого увенчана великолепным куполом. У её ног изображены символы промышленности, ремесел, образования и культуры, олицетворяющие многочисленные экспонаты, которые были представлены на выставке. Среди них, в правой части композиции отчётливо видна классическая ваза, форма которой очень напоминает форму фарфоровой вазы, рассматриваемой в данной статье. Автором лицевой стороны медали стал художник-медальер Samuel Begg. На этой стороне медали

начеканены следующие надписи: “International Exhibition Sydney N. S. W. M.D.CCC.LXXIX” и девиз на латинском языке: “ORTA RECENS QUAM PURA NITES”. Сиднейская Международная выставка проходила с 17 сентября 1879 г. по 20 апреля 1880 г. Её посетило рекордное количество зрителей – 1 117 536 человек.

В определенный период фирма Вольфсон использовала на своих фарфоровых произведениях марку AR (Augustus Rex), подобную той, которая использовалась на ранних изделиях Мейсена. В 1879 г. Мейсенская фарфоровая мануфактура подала иск в суд на фирму Вольфсон за использование ею марки «AR». Вследствие решения суда, студия Вольфсон вынуждена была прекратить использование этого знака («AR») сначала на территории Германии (в 1881 г.), а за тем и в Англии (с 1883 г.). Около 1881 г. студия Вольфсон попыталась видоизменить спорную марку «AR» наложением на неё вертикальной стрелки, исходящей из расположенного внизу кружочка. По всей вероятности, таким образом, пытались спасти уже промаркированные изделия. Потом (после 1882 г.) пришлось вновь вернуться к марке «D» под короной. Необходимость выплатить огромную компенсацию за незаконное использование знака стала тяжелейшим испытанием для фирмы и поставила её на грань банкротства. В 1893 г. муж Эмилии, Леопольд Людвиг Эльб стал единственным владельцем студии. В 1906 г. он продал фирму Ксавьеру Эрнсту Стефану. По мнению авторитетного эксперта по художественному фарфору Э. Б. Самецкой, произведения мастерской Хелены Вольфсон «отличаются весьма хорошим качеством и декоративностью» и «имеют историко-художественное значение» [14].

Профессор В. Г. Власов отмечает: «Благодаря уникальному положению на пересечении многих исторических и географических путей (Дрезден находится примерно посередине линии Берлин – Прага) этот город сыграл выдающуюся роль в развитии искусства» [7, с. 827]. Забавным представляется факт импорта в столицу Саксонии нерасписанного фарфора из Вены. Ведь первая в Европе успешная фарфоровая мануфактура в Мейсене находится неподалеку от Дрездена.

При рассмотрении росписи вазы, обращает на себя внимание влияние наследия Антуана Ватто (1684-1721). Именно этого

Рис. 5. Крышка «венской» вазы, расписанной в дрезденском ателье Хелены Вольфсон. Вторая половина XIX в. Фарфор. Ручная роспись надглазурная, золочение. Частная коллекция. Фото автора статьи.

французского художника вполне обоснованно считают основоположником жанра «галантных празднеств» (франц. *Fêtes galantes*) в изобразительном искусстве. И. Немилова пишет: «Галантные празднества обычно посвящены изображению концертов, танцев, музыки на лоне природы, прогулкам изящных кавалеров и дам в живописных парках» [11, с. 14]. Ватто можно назвать предтечей искусства рококо. В своей диссертации «Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции» Т. Д. Карякина отмечает: «Очень важным стало влияние произведений Ватто и Буше» [10]. В Дрезденской галерее представлены картины Ватто: «Беседа (Общество) в парке» и «Праздник любви». Первая из них датируется 1715-1718 гг. Наряд изображенного на картине стоящего мужчины (рассматривающего мраморную скульптуру нимфы): чёрный берет, лиловые камзол и штаны-кюлоты, светлые чулки – перекликается с костюмом кавалера на «нашей одесской» вазе. Рассматривая вторую картину Ватто из собрания Дрезденской галереи – «Праздник любви», вновь видим на головах большинства изображенных мужчин береты. Следует отметить, что близкой по сюжету к росписям нашей вазы является и картина Ватто «Музыка любви», хранящаяся в Национальной галерее в Лондоне. Играющий на гитаре мужчина (с беретом на голове) склонился к женщине, дер-

жащей в руках ноты. Служащий фоном пейзаж парка очень близок по стилистике и манере к росписи вазы, которая рассматривается.

Значительный центр и сокровищница искусств Европы – Дрезден достиг своего расцвета в правление курфюрста Августа II Сильного. По его инициативе и при его мощной поддержке была создана первая в Европе успешная фарфоровая мануфактура в Мейсене. Именно в период его правления складываются музейные собрания, которые привлекают в Дрезден огромное количество туристов со всего мира – Дрезденская галерея старых мастеров и Зеленые своды. Дело отца блестяще продолжил сын Августа – Фридрих Август II – просвещенный правитель, который очень любил искусство. Возможность общения с произведениями искусства в музеях положительно влияла и на мастеров, занимавшихся разработкой эскизов и росписью фарфоровых изделий в Дрездене. Изучение художественных произведений, а также фотографий второй половины XIX в., позволило убедиться в том, что и в XVIII, и в XIX вв. разработка проектов, эскизов, моделей, роспись и декорирование художественного фарфора было почти исключительно мужской работой. Это касается и Мейсена, и Севра, и Вены. Однако, глядя на изображения галантных сцен на изделиях ателье Х. Вольфсон, можно предположить женскую руку. Причём, вполне обоснованно

можно говорить о некой специализации в росписи одного и того же предмета. Скорее всего, сцены с изображениями людей выполнял один художник (или одна?), а изображения цветов по цветным фонам выполнял другой мастер, специализировавшийся на этом. Следует отметить, что росписи по фарфору ателье Х. Вольфсон стали узнаваемыми, характерными, что в значительной степени облегчает их атрибуцию и идентификацию.

В Австралии, в собрании Национальной галереи Виктории (National Gallery of Victoria) в Мельбурне обнаружена ваза, форма которой фактически тождественна форме вазы, рассматриваемой в данной статье. Отличие заключается в наличии пьедестала у вазы, хранящейся в Мельбурне и в росписи, и в декоративном оформлении. Сотрудники музея датируют «свою» вазу ок. 1885 г. Страной изготовления вазы они называли Германию, а предприятием, на котором осуществлена роспись и декорирование – Porzellanmalerei Helena Wolfsohn, Dresden, Germany [4]. В отличие от нашей одесской вазы, «мельбурнская» ваза своей росписью и декором имитирует венские изделия. Вся поверхность вазы, за исключением овальных медальонов-резервов на пьедестале и пповерхностей под картины на тулове, покрыта кобальтом. По его тёмно-синему фону нанесен золотом орнамент, а ручки самой вазы и её крышки – позолочены. Полихромные картины, украшающие собой вазу, представляют сюжеты античной мифологии. Здесь стоит припомнить о том, что фирма Х. Вольфсон представила свои экспонаты на Международной выставке в Сиднее в октябре 1879 г., где они были отмечены высокой наградой. Затем экспонаты из Сиднея (столицы австралийского штата Новый Южный Уэльс) переехали в Мельбурн (столицу штата Виктория) для участия в Восьмой Всемирной выставке 1880 г. Можно предположить, что находящаяся в собрании Национальной галереи Виктории «мельбурнская» ваза фирмы Х. Вольфсон была экспонатом названных грандиозных выставок. Всемирную выставку 1880 г. в Мельбурне посетили 1 459 000 человек. Выставка продлилась восемь месяцев. Она стала первой Всемирной выставкой в Южном полушарии. Выставочный центр в Мельбурне был построен к 1880-му г. по проекту архитектора Джозефа Рида. Сохранившееся до наших дней здание Королевского выставочного центра (Royal Exhibition Building)

является объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО (№ 1131). Особого внимания заслуживает Большой зал Выставочного центра, площадью более 12 000 м² и оригинальная конструкция его большепролётного покрытия. Арки ломаного очертания (состоящие из пяти частей каждая) с затяжками поддерживают гигантские стропила, формирующие двускатную крышу. В таком архитектурно-конструктивном решении отразились и достижения передовой инженерной мысли того времени, и многовековой опыт и традиции британской архитектуры. По мнению ряда исследователей, прообразом купола здания Выставочного центра в Мельбурне послужил купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, созданный зодчим Филиппе Брунеллески. Кстати, экстерьер роскошного здания Выставочного центра в Мельбурне украшают многочисленные вазы-урны. По мнению историков архитектуры, в облике мельбурнского Выставочного центра соединились черты и элементы романского, византийского и ломбардийского зодчества, а также итальянского Ренессанса. Такой набор характеризует стилистику здания как эклектику. Это здание заслуживает особого внимания ещё и потому, что именно в нём в 1901 г. провозгласили независимость Австралии. Архитектор Джозеф Рид внёс заметный вклад в каменную летопись Мельбурна. По его проектам в этом городе были также построены здания Государственной библиотеки и Городского зала.

2-3 июля 2014 г. продавцом из Штутгарта была выставлена на продажу пара ваз-ароматниц, расписанных в ателье Х. Вольфсон в Дрездене. Эти вазы-ароматницы датированы ок. 1880 г. Их оформление и цветовое решение схоже с нашей одесской вазой. Но есть и существенные отличия. Очень отличаются от одесской «сестры» ручки и ажурные крышки «штутгартских» ваз-ароматниц. Их высота ок. 30 см [5]. На их донцах нанесена марка AR (Augustus Rex). В собрании таллиннского Музея Миккеля представлена чашка с блюдцем, расписанная в ателье Х. Вольфсон и датированная ок. 1880 г. [3]. Декор и роспись этих предметов очень близки к нашей «одесской» вазе. У них такой же бирюзовый фон (крытьё), такой же приём обрамления лентами кружевного золотого орнамента и полихромные галантные сцены на белых участках изделий, а также изображения цветов на бирюзовом фоне.

Таким образом, можно говорить о том, что осуществлена атрибуция вазы-урны XIX в., изготовленной на Венской императорской фарфоровой мануфактуре и расписанной в ателье Хелены Вольфсон в Дрездене во второй половине XIX в. Такую своеобразную межрегиональную кооперацию и сотрудничество в сфере производства и декорирования художественного фарфора в Центральной Европе можно считать интересным явлением. Понимание этого приходит на смену первому удивлению от осознания явного «несоответствия» подглазурной марки (в виде щита синего цвета с двумя горизонтальными линиями) и росписи, при созерцании которой сразу же возникает слово «Дрезден». Соединение высочайшего качества фарфора, изящества классической формы изделия с мастерски выполненной росписью, позволяет рассматривать его не только как произведение декоративного искусства, но и как элемент архитектурно-художественного убранства интерьера. Вазу можно рассматривать как важный элемент формирования архитектурно-художественного образа интерьера как синтетического ансамбля. У «нашей» вазы фактически нет иного функционального назначения, кроме красоты. В такую вазу нельзя наливать жидкость в связи с тем, что её части – тулово и ножка, соединены между собой металлическим винтом-стержнем. Это – декоративный элемент интерьера, воплощенный в архитектурной форме, соединенной с приемами изобразительного искусства. Художественное убранство интерьера следует рассматривать как синтетический архитектурно-художественный ансамбль, имеющий и свою многоплановость, и возможность восприятия объемных художественных предметов с разных ракурсов, при разном освещении. Не случайно авторами многих декоративных элементов и предметов мебели и в XVIII, и в XIX, и в XX вв. становились именно архитекторы. Достаточно вспомнить имена таких мастеров как: Ч. Камерон (1745-1812), К. Росси (1775-1849), А. Брюллов (1798-1877), И. Монигетти (1819-1877), А. Штакеншнейдер (1802-1865), Н. Краснов (1864-1939). В одной из предыдущих статей автора этих строк, посвященной роли архитекторов в разработке и производстве изделий из художественного стекла, отмечалось: «К работе на Императорском стеклянном заводе привлекаются ведущие архитекторы Ж. Тома де Томон, Ч. Камерон, К. Рос-

си, А. Воронихин и другие» [12, с.30]. Наверное, что-то подобное происходило и на Императорском фарфоровом заводе. Следует отметить, что роль архитекторов в разработке в XIX в. проектов художественных предметов интерьера из фарфора, и, прежде всего, ваз, заслуживает серьезного исследования. Учитывая специфику деятельности архитекторов и ведущих предприятий по производству этих изделий, можно с уверенностью говорить о том, что без них и тут не обошлось. На стеклянном заводе в Санкт-Петербурге они выполняли функции инвенторов. Но ведь такая же работа и те же функции требовались и на фарфоровом заводе. Авторитетнейшими учёными-искусствоведами даже парадный фарфоровый сервиз рассматривается как **ансамбль** [выделено мною, Ю. П.]. Этот термин – прямая аналогия с архитектурно-градостроительной терминологией (но в другом масштабе). В. Г. Власов пишет: «Мир ваз многолик и представляет собой как бы повторение истории архитектуры в миниатюре; главный композиционный принцип – архитектоничность. Конструкция остается неизменной: основание, тулово, «плечики», ручки, горло и венчик, – но формы меняются согласно эволюции художественных стилей и моды» [7, с. 14].

Так следует ли суживать сферу рассмотрения художественных предметов интерьера исключительно как «декоративно-прикладное искусство»? Декоративные фарфоровые вазы не являются неотъемлемыми элементами интерьеров, не будучи стационарно закрепленными и соединенными с конструкциями помещений. В случае необходимости, они могут перемещаться с места на место. Однако, тем не менее, они играют важную роль при создании многопланового и многогранного архитектурно-художественного ансамбля интерьера.

Библиография

1. Godden, Geoffrey. The Concise Guide to European porcelain. London: Ebury Press, 1996.
2. Neuwirth, Waltraud. Markenlexikon fur Kunstgewerbe, Band 4 Osterreich, Wien: Selbstverlag Dr. Waltraud Neuwirth, 1978.
3. Режим доступа: digikogu.ekm.ee>rus>virtuaalnaitus?ex_id=4&cat_id=13&item_id=301
4. Режим доступа: ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/16672/ Время доступа: 21.01.2020 г. 20.15.
5. Режим доступа: the-saleroom.com/de-de/auction-catalogues/siebers-auktionen/catalogue-id-srsie10000/lot-ecbde10-af3a-4b78-b52e-

a3fd00675426 Время доступа: 21.01.2020 г. 18.15.

6. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Дагмар Гейдова, Ян Дурдик, Людмила Кибалова и др. Прага: Артия, 1988, – 496 с., ил. / Bol'shaya illyustrirovannaya entsiklopediya drevnostey / Dagmar Geydova, Yan Durdik, Lyudmila Kibalo-va i dr. Praga: Artiya, 1988, - 496 s., il.

7. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т., - С-Пб.: ЛИТА, Т. 2. – 2001. – 848 с., ил. / Vlasov V. G. Bol'shoi entsiklopedicheskiy slovar izobrazitel'nogo iskusstva. V 8 t. – S-Pb.: LITA, t. 2 – 2001. - 848 s., il.

8. Драпалюк Г. И. Каталогизация и научная обработка западноевропейского художественного фарфора. Методическое пособие (в 2-х частях). Одесса: Одесский музей западного и восточного искусства. – 152 с. / Drapalyuk G.I. Katalogizatsiya i nauchnaya obrabotka zapadnoyevropeyskogo farfora. Metodicheskoye posobiye (v dvukh chastyakh) Odessa: Odesskiy muzey zapadnogo i vostochnogo iskusstva, 1995, - 152 s.

9. Коган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с. / Kagan M. S. Morfologiya iskusstva, L.: Iskustvo, 1972. 440 с.

10. Карякина Т. Д. Западноевропейский фарфор в контексте культуры XVIII века и проблемы стилистической эволюции. Диссертация на соискание ученой степени «доктор искусствоведения» 17.00.04. М., 2011. / Karyakina T. D. Zapadnoyevropeyskiy farfor v kontekste kul'tury XVIII veka i problemy stilisticheskoy evolyutsii / Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni “doktor iskusstvovedeniya” 17.00.04 M., 2011.

11. Немилова И. Вступительная статья к каталогу выставки «Ватто и его время». – Л.: Государственный Эрмитаж, Аврора, 1972. / Nemilova I. Vstupitel'naya stat'ya k katalogu vystavki “Vatto i yego vremya” – L.: Gosudarstvennyy Ermitazh, Avrora, - 1972.

12. Письмак Ю. А. Британские влияния в производстве художественного стекла в России в XVIII

– XIX вв. и роль архитекторов в этом производстве / Проблемы теории и истории архитектуры Украины. Сборник научных трудов. Вып. 17. Одесса: Астропринт, 2017, 254 с., стр. 28-35. / Pismak Yu. A. Britanskiye vliyaniya v proizvodstve khudozhestvennogo stekla v Rossii v XVIII – XIX vv. I rol' arkhitekturov v etom proizvodstve / Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy. Sbornik nauchnykh trudov. Vyp. 17, Odessa: Astroprint, - 2017, 254 s., ss. 28-35.

13. Письмак, Юрий. Парижские декоративные тарелки с изображениями экзотических птиц / Revista ARTA / Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 1, 2018. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul artelor. Chișinău. 2018, 159 p., pp. 24-31. / Pismak, Yuri. Parizhskie dekorativnyye tarelki s izobrazheniyami ekzoticheskikh ptits / Revista ARTA / Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 1, 2018. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul artelor. Chișinău. 2018, 159 p., pp. 24-31.

14. Самецкая Э. Б. Экспертное заключение на две чашки с блюдцами от 02.06.2004 г. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (рукопись). / Sametskaya E. B. Ekspertnoye zaklyucheniye na dve chashki s blyudtsami. Vserossiyskiy muzey dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva. (Rukopis') 02.06.2004 g.

15. Свидерский В. М. Малые архитектурные формы / В. М. Свидерский; Под общ. ред. чл.-кор. Академии архитектуры УССР А. М. Касьянова. Киев: Изд-во Академии архитектуры УССР, 1953. / Sviderskiy V. M. Malye arkhitekturnyye formy / V. M. Sviderskiy; pod obshch. red. chl.-kor. Akademii arkhitektury USSR A. M. Kas'yanova. Kiyev: Izd-vo Akademii arkhitektury USSR, 1953.

16. Уренев В. П. Основы архитектурного проектирования предприятий общественного питания: Учеб. пособие. – Киев: Вища школа, 1990. – 190 с.: ил. / Urenov V. P. Osnovy arkhitekturnogo proyektirovaniya: ucheb. posobiye – Kiyev: Vyscha shkola, 1990. – 190 s.: il.