

# Особенности развития жанра анималистической скульптуры на Императорском фарфоровом заводе в середине XIX – начале XX века

Е. С. Хмельницкая

В середине XIX века в русском декоративно-прикладном искусстве развивается интерес к жанру анималистической пластики. При царском дворе издавна создавались портреты четвероногих любимцев, «высокородных» животных увековечивали в фарфоре. В России в XVIII веке существовала квалификация – «звериного художества мастер». Натурное рисование, стремление к достоверности отображения зверей и птиц подготовили расцвет анималистики в фарфоровой пластике на Императорском фарфоровом заводе в эпоху историзма.

Стоит отметить, что первоначально в этом жанре не было равных мастерам немецких заводов – Майсена, а затем и Берлинской королевской мануфактуры. В журнале «Die Kunst» особенно отмечались порцелиновые фигуры животных, которые «поражают особой жизненностью, правдивостью и изображены в естественной среде обитания, без намека на стилизацию или абстракцию, ведь самое ценное – видеть животных в раскованном движении и полете»<sup>1</sup>. Все началось в 1730 году, когда Август II Сильный направил в Африку научно-исследовательскую экспедицию, одной из задач которой стала «доставка в Дрезден натуральных животных и птиц доселе невиданных»<sup>2</sup>. По заказу саксонского курфюрста эта «живая звериная коллекция» послужила источником вдохновения для создания в фарфоровой пластике «неповторимых анималистических образов»<sup>3</sup>. В общей сложности для Японского дворца курфюрста было исполнено более 100 майсенских фарфоровых фигур различных животных и более 100 – птиц<sup>4</sup>. Главным скульптором проекта стал придворный модельмейстер И. И. Кендлер. Анималистическая скульптура Кендлера – первая

попытка точной передачи анатомических особенностей и повадок зверей, ряд исполненных им фигур выделяется и научной достоверностью. Свои композиции он проектировал, не заглядывая в атласы и печатные труды, а сидя около вольеров, часами наблюдая за удивительным миром животных. Ему принадлежит первенство в создании подобной пластики в европейском фарфоре.

В этот период во многих европейских городах стали устраиваться увеселительные сады и зоопарки, куда привозили «экзотических» зверей и птиц: тигров, слонов, жирафов, розовых фламинго и пр. А знаменитый Берлинский зоопарк стал одним из настоящих мест паломничества. Постепенно возрастал и интерес к анималистической пластике в фарфоре. К началу XIX века в Германии не оставалось фарфоровой мануфактуры, в ассортименте которой не было бы представлено миниатюрных анималистических фигурок, которые можно было собирать тематически или составлять из них забавные сценки. Целые армии собачек и кошечек, лягушек и пернатых друзей были неизменной составляющей всех продаж. К ним прибавлялись фигурки «на злобу дня», которые появлялись с неприличной для высокого искусства скоростью. Привезли в зоопарк жирафу – на следующий день перед вольером сидели художники, а вскоре фарфоровая статуэтка появлялась в продаже и проч.

На волне подобного интереса Август Карлович Шпис, глава скульптурного отделения Императорского фарфорового завода, стал первым мастером, обратившимся к этой популярной теме на петербургской мануфактуре. Он был тесно связан с художественной жизнью Германии

и, в особенности, прусской столицы, куда регулярно выезжал из Санкт-Петербурга. И если новости о создании разнообразных увеселительных мест с демонстрацией животных и их моментальное «художественное тиражирование» в различных материалах доходили до российской столицы все же с небольшим опозданием, то Август Шпис не просто получал все известия едва ли не первым, но и мгновенно реагировал на новые модные веяния и тенденции, смело внедряя их в свою творческую практику. Так было и со всеми другими тематическими сериями его скульптур, включая наиболее известные фигурки «Fêtes Galantes». Анималистическая пластика не стала исключением.

До недавнего времени считалось, что авторство многих анималистических фигур царствования Александра II принадлежит неизвестным художникам, а часть моделей попросту воссоздана по европейским образцам. Однако хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа фотографии с произведениями русской фарфоровой пластики Императорского фарфорового завода позволили нам атрибутировать эти работы. Сопоставив их с отчетными документами завода 1860–1870-х годов, мы можем сделать вывод, что они исполнены главным скульптором – А. К. Шписом. К примеру, только в 1871 году модельер предоставил на завод модели крошечных фигурок лебедя, пять разных вариантов голубей, группу голубей в гнезде, попугая, какаду, пуделя и три различные модели обезьянок и получил от заводской администрации 110 руб.; в следующем году Шпис предложил «фигур зверей разных на сумму 35 руб.»<sup>5</sup>. Фигура «Голубь», указанная в отчетном документе, хранится в частном собрании фарфора В. С. Голубева (ил. 1).

Значительной частью пластического наследия Шписа стала белая глазурованная скульптура и бисквитные фигуры животных и птиц. Хорошо известны ставшие уже почти хрестоматийными миниатюрные серии животных, созданные в полихромной росписи в царствование Николая I и хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа, в отделе «Музей Императорского фарфорового завода». Шпис, поступивший на заводскую службу уже после завершения работы над этим проектом, мог анализировать созданную серию и, согласно своему творческому методу, разрабатывать более оригинальные модели, как с точки зрения сюжета и композиционного построения, так и пластической проработки. Первые опыты Шписа в этом жанре не отличались большой самостоятельностью, мастер работал с оглядкой на знакомый и привычный ему немецкий фарфор.



Ил. 1. Фигура «Голубь». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1870-е. Автор модели А. Шпис. Фарфор. Частное собрание В. С. Голубева

Частично обращался к саксонским и прусским моделям. Ярким примером служит фигура «Петух», исполненная в Майсене, которая стала моделью для создания одноименной фигуры Шписа (ил. 2, 3). Саксонская фигура птицы хранится в Государственном Эрмитаже, в отделе «Музей Императорского фарфорового завода», в собрании бывшего музея завода. Представленные там фигуры, как известно, служили источниками для работы скульпторов и художников Императорского фарфорового завода, и данный пример красноречиво свидетельствует о том, как и откуда они заимствовали, в том числе Шпис, европейские модели для создания своих композиций. В дальнейшем Шпис и самостоятельно приобретал за границей необожженные модели. Именно они позволяли ему создавать изделия, которые по своим линейным размерам были один в один с оригинальными европейскими фигурами, без потери объемов из-за усадки фарфора во время обжига.

В анималистическом жанре Шпис предпочитал реалистическую трактовку в авторских скульптурных композициях. К их числу относятся фигуры, сгруппированные на снимках конца XIX века из фотоархива Императорского фарфорового завода следующим образом:

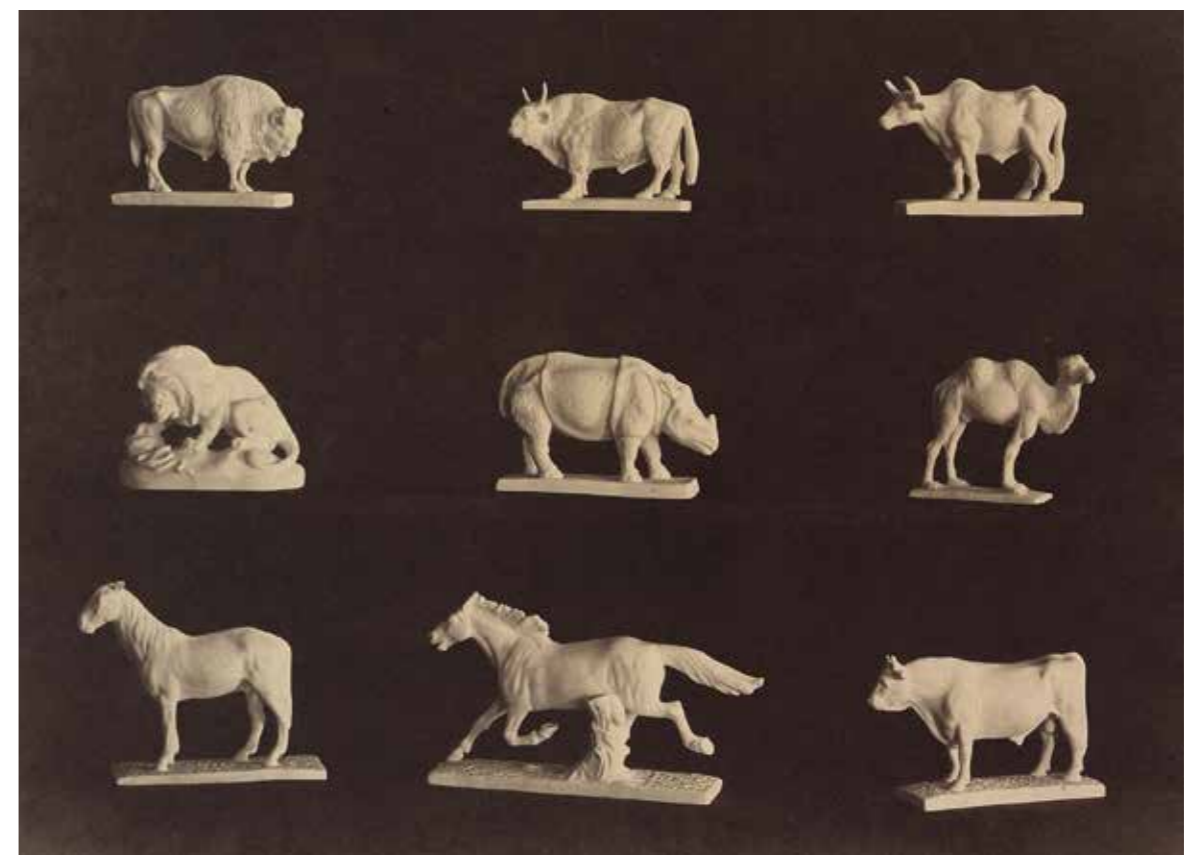
– девять бисквитных скульптур: «Зебу», «Бизон», «Буйвол», «Лев», «Носорог», «Верблюд», «Лошадь казачья», «Иноходец курляндский», «Бык английский» (ил. 4);



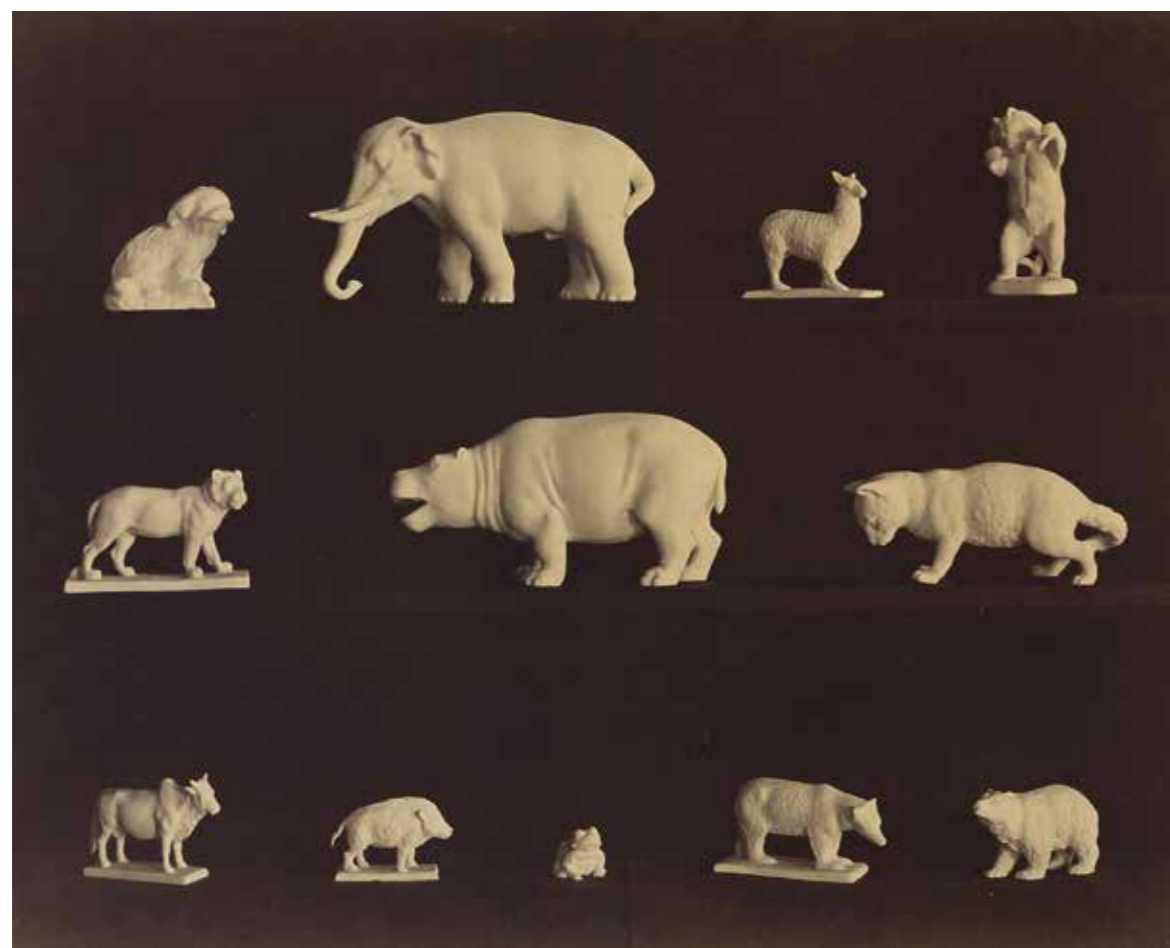
Ил. 2. Фигура «Петух». Дрезден, Майсенская фарфоровая мануфактура. Сер. XIX в. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 17,4 × 14,7 × 7,9 см. Инв. № Мз-3-283. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Фигура «Петух». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1904. Модель нач. 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 12,8 × 9,5 × 5,7 см. Инв. № МЗИ-1241. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Бисквитные скульптуры «Зебу», «Бизон», «Буйвол», «Лев», «Носорог», «Верблюд», «Лошадь казачья», «Иноходец курляндский», «Бык английский». Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2060. Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Бисквитные скульптуры «Пинчер», «Слон», «Лама», «Медведь стоящий», «Мопс», «Бегемот», «Кошка», «Зебу», «Кабан», «Лягушка», «Медведь», «Медведь». Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2061. Государственный Эрмитаж



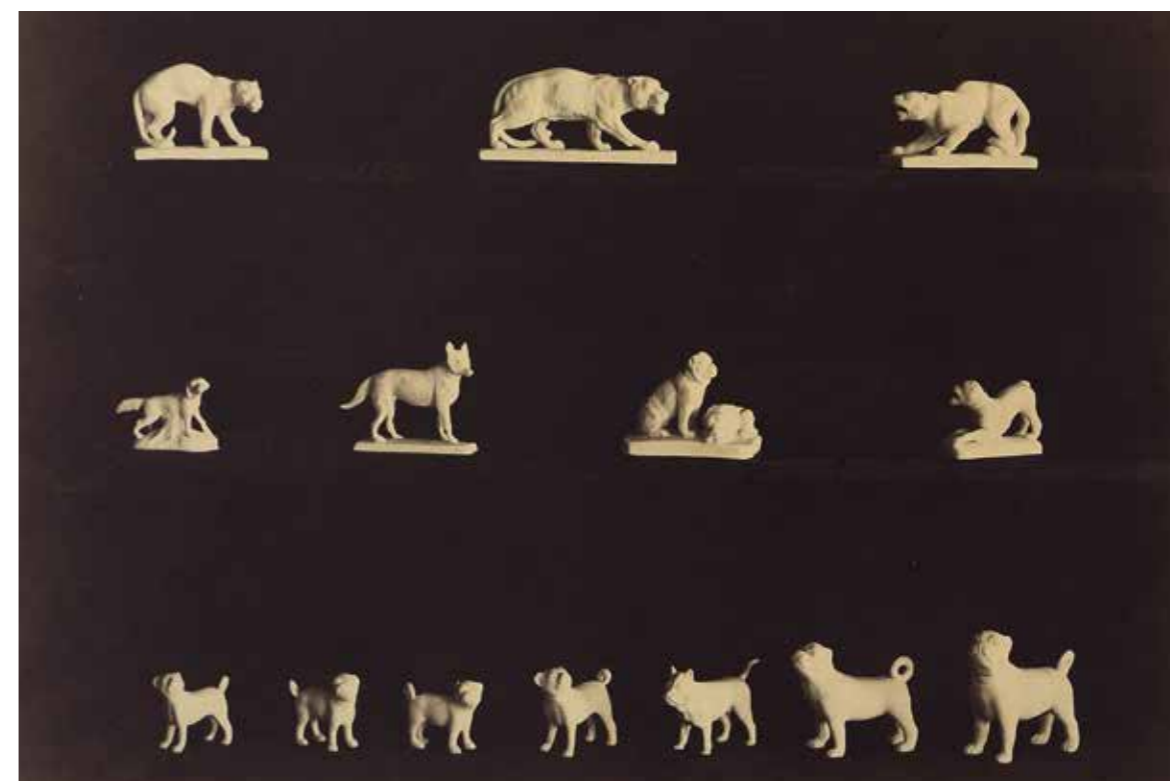
Ил. 6. Бисквитные скульптуры «Медведь с медвежатами» (формовщик К. Суслов), «Верблюд» (формовщик Г. Андреев), «Болонка» (формовщик И. Зотов). Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2065. Государственный Эрмитаж

– 12 бисквитных скульптур: «Пинчер», «Слон», «Лама», «Медведь стоящий», «Мопс», «Бегемот», «Кошка», «Зебу», «Кабан», «Лягушка», «Медведь», «Медведь» (ил. 5);

– три бисквитных скульптуры: «Медведь с медвежатами» (формовал К. Суслов), «Верблюд» (формовал Г. Андреев), «Болонка» (формовал И. Зотов) (ил. 6);

– семь бисквитных скульптур: «Барс», «Тигр», «Ягуар», «Легавая», «Волкодав», «Бульдоги», «Бульдог» и еще восемь скульптур животных (ил. 7);

– шесть бисквитных скульптур: «Сеттер», «Жираф», «Бульдог», «Левретка», «Тигр» (модель П. Ж. Мене), «Медвежонок» (ил. 8);

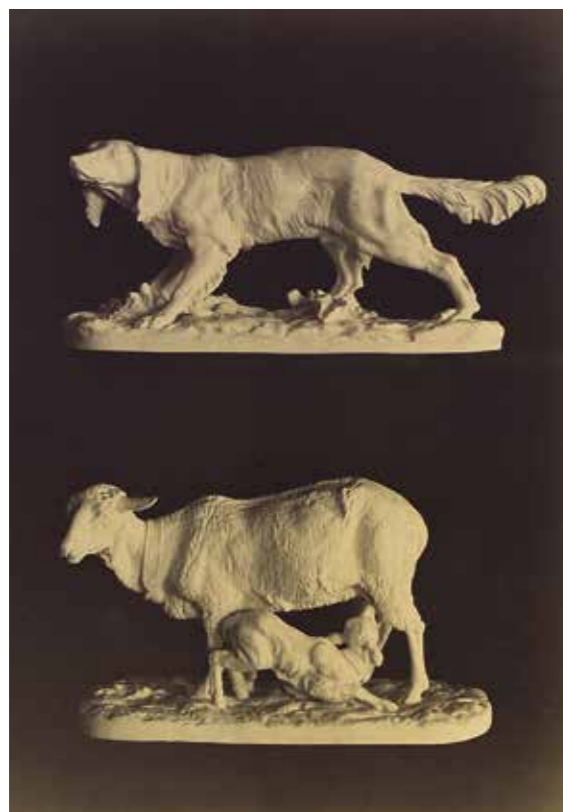


Ил. 7. Бисквитные скульптуры «Барс», «Тигр», «Ягуар», «Легавая», «Волкодав», «Бульдоги», «Бульдог» и еще восемь скульптур животных. Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2066. Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Бисквитные скульптуры «Сеттер», «Жираф», «Бульдог», «Левретка», «Тигр», «Медвежонок». Инв. № Мз-Фт-2067. Фотография 1903 г. Государственный Эрмитаж





Ил. 9. Скульптуры «Сеттер» (формовщик К. Захаров), «Овца с ягнятами» (формовщик Г. Андреев). Инв. № Мз-Фт-2068. Фотография 1903 г. Государственный Эрмитаж

– две бисквитные скульптуры: «Сеттер» (модель П. Ж. Мене; формовал К. Захаров), «Овца с ягнятами» (формовал Г. Андреев) (ил. 9);

– две бисквитные скульптуры: «Кошки» (формовал Г. Андреев), «Волкодав» (формовал И. Зотов) (ил. 10).

Практически на всех фотоснимках указано, что фигуры исполнены в период царствования императора Александра II. В некоторых случаях указаны имена скульпторов-формовщиков, которые работали с А. Шписом. Часть фигур исполнена уже в начале XX века, в том числе по ранним моделям Шписа. Подобные фигуры, датируемые 1901–1908 годами с марками «Н II», представлены и в собрании Государственного Эрмитажа. (ил. 11–14).

На описанной выше группе фотоснимков указание авторства А. Шписа отсутствует. Однако и на превалирующем большинстве других фотографий бесспорных произведений Шписа из этого же источника его имя не указывается. Внимательно сопоставляя архивные документы производства с данными из фототеки Импера-



Ил. 10. Скульптуры «Кошки» (формовщик Г. Андреев), «Волкодав» (формовщик И. Зотов). Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2069. Государственный Эрмитаж

торского фарфорового завода, мы видим, что речь идет об одних и тех же фигурах анималистической пластики. На протяжении 1860–1870-х годов в списках Высочайших Поднесений императорской семье к праздникам Рождества и Пасхи регулярно упоминаются фигуры А. Шписа: «Тигр», «Барс», «Бульдог», «Кошка с котятами», «Собака», «Мишки играющие» и многие другие<sup>6</sup>. Нет сомнений, что речь идет об одних и тех же скульптурах. Подобные вещи предназначались прежде всего для членов семьи Александра II, в изобилии украшали детские комнаты.

По аналогии с другими проектами скульптурного отделения, на Императорском фарфоровом заводе исполнялись модели анималистического направления сторонних художников, в том числе именитых европейских анималистов. К их числу принадлежит Пьер Жюль Мэн (Мене). Мэн работал в основном с домашними животными. Его работы – «Собака, нападающая на лису», «Лошадь с нападающим волком» – признаны эталоном в анималистике. Как и многие другие известные скульпторы, Мэн начинал свою карьеру с создания



Ил. 11. Фигура «Аист с ребенком». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1902. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 26,8 × 17,4 × 14,2 см. Инв. № МЗИ-1232. Государственный Эрмитаж



Ил. 12. Скульптурная группа «Кот и кошечка». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 15,3 × 19,0 × 12,4 см. Инв. № МЗИ-1245. Государственный Эрмитаж



Ил. 13. Скульптурная группа «Кошка с четырьмя котятами на подушке». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис, формовщик И. Зотов. Бисквит. 10,8 × 17,8 × 14,0 см; 16,5 × 12,6 см (размеры подножия). Инв. № МЗИ-1246. Государственный Эрмитаж



Ил. 14. Скульптурная группа «Две лежащие болонки». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис, формовщик И. Зотов. Бисквит. 10,2 × 19,5 × 14,7 см; 16,2 × 12,7 см (размеры подножия). Инв. № МЗИ-1247. Государственный Эрмитаж



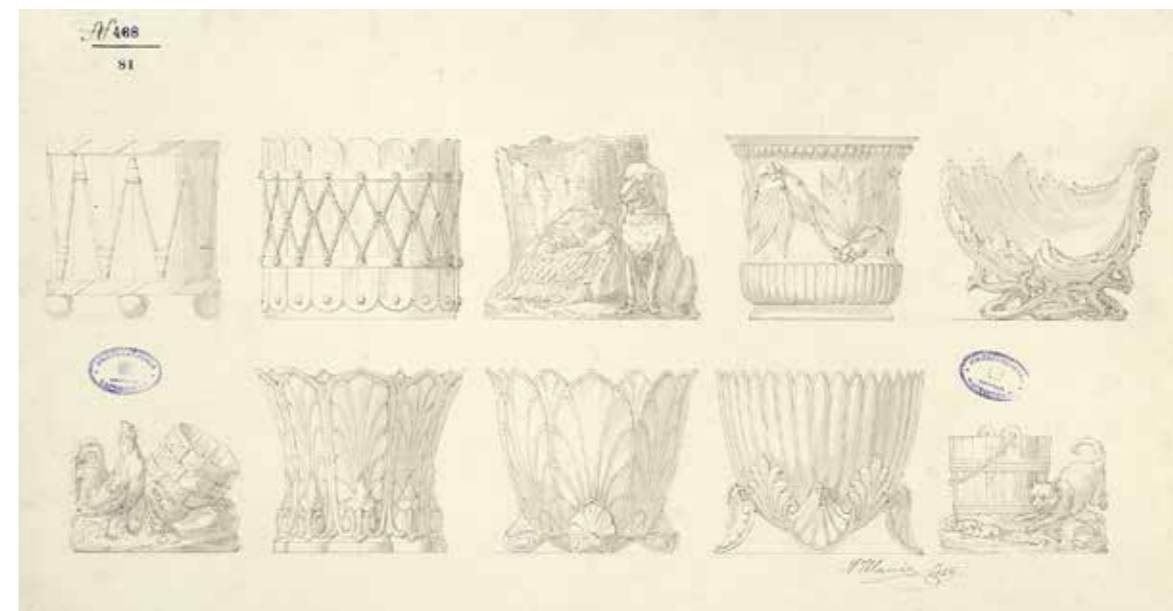
Ил. 15. Фигура «Сеттер». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели П. Ж. Мэн. Фарфор. 12,4 × 28,0 × 12,0 см; 25,5 × 10,8 см (размеры основания). Инв. № МЗИ-1270. Государственный Эрмитаж

декоративных моделей для изготовителей фарфора и свое пристрастие к этому материалу сохранил на всю жизнь. Постоянный участник Всемирных выставок и Парижских салонов, он был удостоен ордена Почетного легиона. Шпису крайне импонировали работы французского мастера, и ряд его авторских моделей был воспроизведен в фарфоре и бисквите в тот период, когда превалирующее большинство пластики исполнялось по проектам Августа Шписа. К их числу принадлежат фигуры «Сеттер» (ил. 15), «Ягуар» (иногда фигурирует как «Тигр») и ряд других. На перечисленных выше фотоснимках работы Шписа соседствуют со скульптурами Мэна. Очевидно, бронзы и другие работы французского мастера оказали заметное влияние на становление Шписа как скульптора-анималиста.

За исключением Мэна указания на производство анималистических скульптур другими мастерами завода обнаружить в отчетной документации завода на удалось. Подобные сведения отсутствуют и в монографическом труде по истории завода, опубликованном в 1904 году под редакцией директора завода барона Н. Вольфа. Это является еще одним подтверждением того, что автором большинства анималистических фигур, созданных на Императорском фарфоровом заводе в период правления Александра II, является А. Шпис. Неоспоримым аргументом, подтверждающим авторство Шписа,

является и факсимиле скульптора на ряде сохранившихся фигур (на основании).

Шпис умел так мастерски «отшлифовать» свои композиции на завершающей стадии работы, что зрителю ничего не стоит, глядя на белоснежный фарфор, визуализировать при желании цвет. Для амбициозного скульптора главным было показать, какого уровня мастерства он смог достичь в истинно ювелирной проработке всех мельчайших деталей. И, конечно же, понятна его заинтересованность, чтобы фигуры были исполнены в бисквите. Особенно в жанре анималистики, где так наглядно можно показать все нюансы экстерьера зверей. Порой скульптор прибегал и к шлифовке бисквита, чтобы нивелировать «сахарность» бисквитовой поверхности для достижения наилучшего результата. Шпис особенно любил работать с бисквитом – относительно мягким материалом, хорошо поддающимся пластическим преобразованиям. И если в конце XVIII века бисквит отличался рыхловатой «гипсовой» поверхностью и нежно-палевым оттенком массы, то уже в XIX столетии этот цветовой нюанс постепенно сходит на нет с совершенствованием рецептуры и технологии обработки составляющих материалов<sup>7</sup>. В середине XIX века высококачественные изделия из бисквита, созданные на казенном предприятии, по своим характеристикам уже ничем не уступают прославленным работам европейских



Ил. 16. А. Шпис. Эскизы кашпо. Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1869. Бумага; карандаш. 40,3 × 67,2 см. Инв. № МЗГ-2286. Государственный Эрмитаж

фарфористов. В редких случаях подобные фигуры Шписа исполнялись в фарфоре глазурированными, но как бы тонко глазурировщик ни наносил вещество, тонкость обработки поверхности мгновенно скрывала глазурь. Поэтому в дальнейшем он придумал лишь фрагментарно, для придания небольшого блеска и свечения «проходить по фигуре» кисточкой с глазурью, заранее внимательно обговорив с глазурировщиком, к каким частям фигуры категорически не стоит прикасаться, чтобы не испортить впечатление о тонкости обработки фарфора. Позднее этот художественный прием широко использовался в скульптурной пластике завода эпохи модерна. Но его инвентором был Шпис. Тут же необходимо подчеркнуть, что среди фотографий Императорского фарфорового завода, куда отбирались несомненно лучшие образцы для создания фотоальбомов, анималистика Шписа представлена исключительно в бисквите и не расписная. Расписные фигуры животных Шписа если и существуют, то в единичных экземплярах. Прямых указаний скульптора относительно его пожеланий оставить фигуры без росписи в архивных материалах обнаружить не удалось, поэтому остается только предполагать, почему же столь внимательно следил главный модельмейстер завода за тем, чтобы армия его зверей были «белее снега».

Превалирующее число исполненных в анималистическом жанре работ Шписа демонстри-

руют реалистический подход в трактовке животных. Вместе с тем ряд фигур («Обезьяна с мячом» («Обезьяна-акробат»; 1904), «Лохматый пес» (1903) и др.) могут быть причислены к жанру комической анималистики, который в фарфоре спустя несколько лет столь мастерски представил А. Тимус (см. ниже). Безусловно, многие пластические разработки Шписа далеко не самостоятельны и обнаруживают сильное влияние других скульпторов, однако и в этом художественном направлении Шпису не было равных на фарфоровом предприятии в царствование Александра II.

Не менее декоративны и многочисленные фарфоровые сосуды, кашпо, спичечницы и пепельницы с фигурками животных, также созданными по моделям Шписа. К примеру, подставка декоративная с изображением кошки, охотящейся на мышью. Фарфоровая композиция и подписной эскиз хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (ил. 16, 17). В проектировании этого ряда изделий Шпис придерживается того же творческого метода, который так успешно был им внедрен в производство ваз с лепным декором<sup>8</sup>. Формы предметов, их скульптурное сопровождение, а также орнаментальные мотивы переходят от одной работы к другой, словно пазл складываются в разнообразных «шписовских» декоративных вариациях. К примеру, изображения петуха, кошки и собаки на вышеуказанном листе с эскизами сосудов





Ил. 17. Кашпо со скульптурной композицией «Кошка, ловящая мышей». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. Около 1869. Автор модели А. Шпис, формовщик Ф. Даладугин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 6,5 × 9,0 × 9,0 см. Инв. № ЭРФ-3346. Государственный Эрмитаж

Шписа практически идентичны скульптурам этих животных в самостоятельных интерпретациях мастера. В этой связи хочется отметить любопытную особенность анималистической пластики Шписа – превалирующее большинство известных нам моделей скульптора исполнены или в бисквите, или оставлены без росписи, в то время как вазы, сосуды, кашпо и другие формы – в характерной подглазурной росписи.

В конце XIX века стилистика в передаче фигур животных на Императорском фарфоровом заводе меняется, однако интерес к этой теме не угасает. Вслед за Королевским фарфоровым заводом в Копенгагене наш завод одним из первых отреагировал на появление нового типа скульптуры<sup>9</sup>. На примере трех наиболее ярко проявивших себя скульпторов – А. Тимуса, А. Обера и К. Рауша фон Траубенберга – рассмотрим развитие анималистической пластики эпохи модерна. Необходимо отметить, что эти мастера не просто следовали общей стилистической эволюции, а разработали совершенно новые подходы к изображению животных. Прежде всего это относится к жанру «комической» анималистики А. Тимуса и «исторической» анималистики К. Рауша фон Траубенберга.

Август Тимус стал единственным скульптором на заводе в начале XX века, обратившимся к жанру «комической» анималистики. Как отмечал обозреватель журнала «Охота» В. Каверзнев, «Тимус придавал своим зверям специфический комический уклон в модернизированных формах, поэтому он как анималист стоит обособленно»<sup>10</sup>. Его серия миниатюрных зверьков не имеет прямых аналогов в анималистической скульптуре европейских мануфактур<sup>11</sup>. Среди работ, исполненных для Императорского фарфорового завода, она по праву может считаться наиболее интересной и самобытной. Он старался придать своим анималистическим фигуркам «совершенно уникальную индивидуальность». Шаржированные, очеловеченные персонажи серии: «Лев», «Поросенок», «Носорог», «Медведь» и «Баран» (ил. 18) подобны героям басен Эзопа, Ж. Лафонтена и И. А. Крылова. Случаи обращения художников Императорского фарфорового завода к образам такого рода были крайне редким явлением. Один из немногих примеров – чайная пара с росписью по мотивам басни Крылова «Слон и моська» из собрания музея Хиллвуд. Идея создания анималистической «компании» могла появиться у Тимуса и после ознакомления с «басенными» рисунками В. А. Серова или иллюстрациями В. Каульбаха к гётевскому «Лису Патрикеичу». Еще один предполагаемый источник – карикатура, в тот момент переживавшая период расцвета. По свидетельству обозревателя журнала «Столица и усадьба», «русская карикатура, вначале сплошь заимствованная и лишь подделавшаяся к родным обычаям (например, „Шемякин суд“, „Мыши кота погребают“ и др.), сделалась самостоятельной только в первой четверти XIX века благодаря А. Венецианову и И. Тербеневу, зарисовавшим комические сцены походной жизни в России Наполеона I»<sup>12</sup>. Возможно, Тимус вдохновлялся работами П. Робера, Л. Вакселя, которые изображали известных общественно-политических деятелей, утрируя изъяны их внешности, подчеркивая недостатки и порой уподобляя животным или птицам<sup>13</sup>. Скульптор не мог позволить себе столь же откровенно запечатлеть в фарфоре комические образы непопулярных чиновников, а потому высказался в завуалированной форме. В его остроумной интерпретации эти персонажи получили ультрасовременное звучание. «Когда вы на них смотрите, – писал художественный критик журнала «Мир искусства», – вы забываете, что изображены животные. Так как это не животные, а кипучая жизнь общества людей со всеми их недостатками,



Ил. 18. Фигуры «Поросенок», «Лев», «Баран», «Медведь», «Носорог». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1901–1911. Автор модели А. Тимус. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Инв. № ЭРФ-3349, 3347, 3351, 3350, 3348. Государственный Эрмитаж

осмеянными сперва народами, потом гениальным поэтом и художником, и сохранившимися до наших дней»<sup>14</sup>.

В поисках новых композиционных и стиливых решений Тимус трудился на протяжении нескольких лет. Стараясь освободить их от излишней «литературности», мастер добивался простоты, пластической цельности фигур. Статуэтки выполнены в фарфоре с подглазурной и надглазурной росписью, а также из цветной бисквитной массы и стекла. Создание первых моделей относится к 1901 году. В список новых моделей скульптурной мастерской 1901–1905 годов включены уже 19 фигур с указанием автора. Повторения этих статуэток выпускались вплоть до 1917 года. В отчете Императорского фарфорового завода за 1905–1906 годы сохранились рисунок и запись Тимуса: «Карикатурные звери, исполненные из фарфора: Козел, Баран, Осел и др.»<sup>15</sup>. Фигура «Поросенок» присутствует в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1901 год с зарисовкой и кратким описанием модели<sup>16</sup>. «Слон», «Кабан» и «Бегемот», исполненные П. Шмаковым в глазурованном фарфоре, оценены в перечне произведений завода за этот же год в 60 руб. за экземпляр; эти же фигурки «цветной глазури, никелевой» в 30 руб.; в подглазурной росписи – 105 руб.<sup>17</sup> Фигуры «Лев» и «Носорог» упоминают-

ся в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1902 год также с зарисовками и кратким описанием<sup>18</sup>. Статуэтка «Медведь» создана в 1904 году, а «Баран» – в 1905 году<sup>19</sup>. В 1905–1906 годах группу миниатюрных вазочек в виде зверей по моделям Тимуса исполнил из стекла мастер А. Зотов. В отчетном документе завода за 1905 год есть упоминание о том, что «модели трех зверей, исполненных из разноцветного стекла, исполнены по мысли Герцога Гессенского»<sup>20</sup>. Можно предположить, что идея композиционного построения заимствована Тимусом у майсенских зверей И. Кирхнера, в особенности «Дракона». Фигуры скульптора повторяют силуэт вазы в виде фантастического животного с запрокинутой головой и широко открытой пастью, созданного в 1730-х годах для Японского дворца Августа Сильного. В документах за 1905 год значится, что на Императорском стеклянном заводе в единственном экземпляре были изготовлены фигурки «Заяц», «Кролик», «Бегемот», «Летучая мышь». Они оценивались в сумму от 25 до 100 руб.<sup>21</sup> В 1906 году Зотов исполнил фигурки «Свинья» и «Лягушка». Каждая была оценена в 150 руб.<sup>22</sup> Вероятно, первоначально они находились в Александровском дворце в Царском Селе, а в 1956 году, после возвращения из эвакуации, поступили в собрание ГМЗ «Павловск»<sup>23</sup>.



Ил. 19. Скульптура «Бульдог». Автор модели А. К. Тимус, формовщик И. Зотов. Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2064. Государственный Эрмитаж

Эта серия животных – далеко не единственный опыт обращения Тимуса к жанру анималистической пластики, другие фигуры обнаруживают явное влияние скульптуры баварской, берлинской и датской королевских мануфактур. Лучшие образцы этого жанра, исполненные на ведущих европейских фабриках, находились и на Императорском фарфоровом заводе для работы отечественных мастеров. Эти показательные произведения хранятся в собрании Государственного Эрмитажа. В качестве примера приведем следующие фигуры: В. Нойхаузера («Ворон», инв. № Мз-3-425), Т. Кернера («Птица», инв. № Мз-3-426; «Щенок», инв. № Мз-3-427), В. Хаушильда («Морской лев», инв. № Мз-3-414), М. Нимейера («Глухарь», инв. № Мз-3-431), К. Томсена («Коза», инв. № Мз-3-978; «Белки», инв. № Мз-3-979), О. Матисена («Совы», инв. № Мз-3-984) и др. В начале XX века они находились в заводском музее и именно на них ориентировался Тимус при разработке своих композиций. К их числу принадлежат несколько ва-

риантов скульптуры «Белый медведь» (самая известная – в собрании Государственного Эрмитажа; инв. № Мз-И-1725) и даже столь нетипичная для творческой манеры скульптора фигура «Бульдог» (ил. 19). В 1903 году по модели Тимуса были исполнены в фарфоре «4 скульптуры „Кошки“, выс. 5¾ вершка (26 см), из них одна из бисквита и три покрытые цветной глазурью (две коричневой и одна серой)»<sup>24</sup>. Любопытно отметить, что сам скульптор в заводских документах этого же года называет это произведение котом, делая уточнение к своему рисунку: «Кот моей лепки, вышли бисквит и окрашенные цветной глазурью»<sup>25</sup>. В документе «О вещах поднесения и доставке яиц» сказано, что на Рождество 1903 года Александра Федоровна получила фигурку серого цвета. С тех пор выпуск этой скульптуры не возобновлялся<sup>26</sup>. В настоящее время «серая кошечка» императрицы хранится в собрании ГМЗ «Царское Село».

Работа с натурой всегда оставалась для Тимуса необходимым и важным этапом создания



Ил. 20. Кашпо со скульптурными изображениями белых медведей. Автор модели А. Л. Обер. Фотография. Инв. № Мз-Фт-1522. Государственный Эрмитаж

художественного произведения. Скульптуры «Львица» и «Белые медведи» выполнены в традициях реализма. Пытаясь достичь максимальной выразительности минимальными средствами, мастер отказывается от изображения некоторых деталей, упрощает фигуры. Лаконичным, сглаженным силуэтом отличается композиция «Белые медведи», модель которой была исполнена скульптором в начале 1910-х годов. Обе фигуры являются воплощением популярных образов редких животных в анималистической пластике начала XX века.

Подчеркнутый лаконизм форм и цветовой гаммы помог Тимусу преодолеть определенную вторичность этих работ, которая обнаруживается в цитировании отдельных образов, пластических мотивов и колористических решений, разработанных до него на фарфоровых заводах Европы.

В своем новаторстве Тимус не ограничивался исключительно фарфоровой пластикой. Ему принадлежит новый способ использования разнообразного цветного стекла, применявшегося

в конце XIX – начале XX века для многослойных ваз с резным и протравленным узором по образцу прославленных изделий Э. Галле, братьев Дом и Л. Тиффани. К первым опытам этого рода относится группа миниатюрных вазочек в виде животных, созданная по моделям Тимуса в 1905–1906 годах. Стоит отметить, что во многом именно благодаря его работам анималистическая скульптура получила новый импульс к развитию и дополнила тематический диапазон произведений модерна.

Скульптор А. Л. Обер также исполнил несколько показательных для эволюции фарфоровой пластики моделей по заказу скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. К их числу, в частности, относятся скульптурная группа «Белые медведи» (инв. № Мз-Фт-1521) и многофигурное кашпо с изображением белых медведей (ил. 20). Артемий Обер с самого начала своей творческой деятельности сумел заявить о себе как о самобытном мастере, который привнес в русскую анималистическую пластику





Ил. 21. Ваза «Лебеди». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. Автор модели А. Л. Обера. Фарфор. Частное собрание В. С. Голубева

новые сюжеты и образы. Большинство скульпторов, за исключением Лансере, создавали своего рода портреты «позирующих» животных. Обер, напротив, стремился к передаче животных в жизненных ситуациях – в погоне, схватке, в упоении своей добычей. Его скульптуры полны динамики, настроения, и одновременно с этим они не производят отталкивающего впечатления из-за предельного натурализма. Именно этот подход к передаче животных импонировал императрице Александре Федоровне, которая желала «иметь в своих интерьерах динамичные, но не утрачивающие композиции животных в реальном мире»<sup>27</sup>.

А. Л. Обер посвятил всю свою жизнь внимательно изучению и созданию фигур животных, объединяя в своем творчестве кропотливый труд и редкий талант. Несколько лет он учился в Импе-

раторской академии художеств, а затем переехал в Париж. Выбор Обера не был случаен. В это время парижский зоологический сад был известен во всем мире. При зоопарке находилась рисовальная школа, руководителем которой был скульптор А. Бари, родоначальник анималистического жанра в скульптуре. Бари оказал колоссальное влияние на становление творческой манеры начинающего скульптора А. Л. Обера. Встреча с этим мастером стала решающей в жизни молодого человека<sup>28</sup>. Благодаря ежедневному кропотливому труду Обер составил уникальную коллекцию рисунков, этюдов, зарисовок животных, которыми он руководствовался и в дальнейшем. До Обера в русской анималистике не было скульптора с таким выбором тем, образов: экзотические хищники, домашние животные, обитатели лесов и морей, – все было подвластно его дарованию.

В совокупности все эти стороны художественного дарования Обера были отмечены не только художественной общественностью, но и членами императорской семьи. Обнаруженный архивный документ подтверждает, что императрица желала видеть в ассортименте фарфоровых изделий завода не только фигуры и статуэтки животных, но и большие интерьерные вазы, украшенные скульптурными фигурами животных<sup>29</sup>. Согласно ее мнению, лучше других анималистов с этой задачей должен был справиться Обер. Это объясняет решение администрации Императорского фарфорового завода обратиться к творчеству этого мастера, который создал ряд характерных скульптурных композиций в фарфоровой пластике.

Первое знакомство Обера с этим материалом произошло в Париже, где Обер брал уроки гончарного ремесла в мастерской А. Биго. В начале 1900-х годов он создал декоративное блюдо «Медуза-горгона» и ряд других произведений: «Белый медведь», «Борьба крыс на сыре», «Каракачица – осьминог с рыбой», «Жаба в удовольствии», «Головы льва», часть которых хранится в собрании Государственного Русского музея. Огромное значение уделял скульптор первоначальному этапу работы, созданию подготовительных эскизов и рисунков. В своих воспоминаниях А. Л. Обер рассуждает о методе работы скульптора, о значении эскиза: «В воплощении эскиза, наброска художник воплощает свою духовную мысль, затем дорабатывает до формы более совершенной, до окончательного исполнения. Эскиз сам по себе необычно драгоценен. И он вполне определяет мысль художника...»<sup>30</sup>.

«Вся зоология в живых зверях» прослеживается в произведениях мастера. Художник скрупулезен в трактовке натуры – внешности и поведении животных. Однако точной натурной студии в его работах нет: «Я никогда во всю свою деятельность не лепил в особенности зверей, сидя перед ними, достаточно мне было наблюдать, а главное впечатлиться характерными движениями, чтобы оно запечатлелось в моей памяти навсегда, я лишь зарисовывал в альбом штрихами детали и уже сформировал его в своей мастерской. Понятно, что то, что только сразу запечатлелось в моем уме, недостаточно было перенести в работу с одного только первого раза, мысленно обрисовался только каркас и движение, а детали требовали постоянного изучения»<sup>31</sup>.

На Императорском фарфоровом заводе Обер с большим успехом представил модели вазы «Куницы», цветник «Лебеди», фигуру «Волк», вазу по конкурсному рисунку «Ваза из трех гусей (лебедей)» (ил. 21) и др.

Эскиз к вазе «Куницы» был создан скульптором в конце 1902 – начале 1903 года, что подтверждается сохранившимся рисунком в заводском отчете<sup>32</sup>. Проект поступил на конкурс, «после чего 24 января 1903 г. был представлен на благоволение императрицы Александры Федоровны»<sup>33</sup>. Обер сообщил Н. Б. Вольфу о своей работе: «Только вчера получил от мастера гипсовую вазу овальной формы, работа над которой потребовала много хлопот и переделок. Завтра поеду в Царское Село специально для осмотра кедра и зарисовки его веток для вазы „Куница“»<sup>34</sup>. Вероятно, Обер был хорошо знаком с рисунком куниц на другой вазе, выполненной на Императорском фарфоровом заводе еще в 1898 году и расписанной в технике подглазурной живописи<sup>35</sup>. Она хранится в собрании ГМЗ «Петергоф». Эту работу, как и целый ряд других декоративных ваз, вошедших в список лучших произведений 1903 года, выбрала для декорирования парадных интерьеров своего дворца великая княгиня Мария Павловна во время посещения ежегодной выставки вещей Императорского фарфорового завода со своей дочерью принцессой Еленой Греческой<sup>36</sup>.

Особого внимания заслуживает «Ваза с ящерицами», созданная Обером по рисунку Е. Е. Лансере. В отчете Императорского фарфорового завода за 1902 год имеется рисунок А. Тимуса и подпись: «Ваза с ящерицами по рисунку Лансере лепил Обер. Вышли несколько экземпляров белых, которые пойдут под красную глазурь большого огня»<sup>37</sup>. В настоящее время известен только один экземпляр данной вазы, который находится в собрании Театрального музея в Санкт-Петербурге.

Барон К. К. Рауш фон Траубенберг также является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных, который впервые использовал «исторический» подход в трактовке фарфоровых скульптур. Вместо того чтобы ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал новые методы художественной выразительности в жанре анималистики. Администрации завода Рауш фон Траубенберг предоставил фотографии своих последних произведений, исполненных для европейских выставок. В отчетных документах фарфорового предприятия указывалось: «Ввиду того что по этим фотографиям возможно было убедиться в том, что их автор в состоянии исполнять особенно фигуры зверей, барону Раушу летом было предложено изготовить модель для исполнения из фарфора преимущественно из мира животных»<sup>38</sup>.





Ил. 22. Фигура «Императрица Анна Иоанновна на охоте». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1912. Модель 1909. Автор модели К. Рауш фон Траубенберг, формовщик П. В. Шмаков. Фарфор. 50,0 × 66,0 × 46,0 см. Инв. № ЭРФ-8663. Государственный Эрмитаж

В 1910-е годы он разработал для Императорского фарфорового завода монументальную композицию, посвященную теме «Царская охота» (ил. 22). В начале XX века сюжет «исторической» охоты присутствовал в творчестве многих мастеров, в том числе и в произведениях художников круга «Мира искусства». Обращение мирискусников к исторической тематике способствовало появлению нового типа произведений, где «историческая сюжетика служит почвой для игры стилями разных эпох и культур»<sup>39</sup>. Вероятно, идея изображения царской охоты разных времен восходит к четырехтомному изданию Н. П. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Среди других художников иллюстрации к нему выполнил и В. А. Серов: «Петр на псовой охоте», «Император Петр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжают верхом из села Измайлово на псовую охоту» и другие работы воссоздают в романтической ретроспекции сцены царской охоты, в какой-то степени предвосхищают идею создания серии «Царская охота» в фарфоровой пластике. В 1912 году скульптор представил фарфоровому заводу настольное украшение («сюрту-де-табль») «Императрица Анна Иоанновна на охоте», состоящее из пяти отдельных групп. В собрании Государственного Эрмитажа хранится центральная часть этого настольного украшения.

Скульптурная композиция «вторит» излюбленному мирискусниками сюжету из придворного быта XVIII века. Рауш фон Траубенберг «воскрешает» царскую охоту того времени, но его восприятие прошлого опосредованно эстетической ностальгией, он выступает и как поэт, и как историк. Тем не менее «историчность события» соблюдена скульптором во всех деталях. Рауш создал сцену безружейной, парфорсной охоты, которая была не просто чрезвычайно популярной в России, а стала национальной формой охоты<sup>40</sup>. Парфорсная охота получила развитие и стала культивироваться в России именно во времена Анны Иоанновны.

В своей исторической характерности особенно удалась Раушу фигура самой императрицы. Охота Анны Иоанновны обставлялась пышно, со множеством гостей, среди них были «иностранные министры и знатные российские особы обою пола»<sup>41</sup>. Заботясь о блеске своего двора, царица внимательно следила за устройством служб придворной охоты. Помимо ружейной охоты, императрица часто развлекалась зрелищем травли зверей; ни до нее, ни после всевозможная травля зверей не практиковалась в таких широких мас-

штабах. Именно этот момент выбрал Рауш фон Траубенберг для своей фарфоровой композиции.

Работая над скульптурным изображением Анны Иоанновны, мастер должен был опираться на живописные, гравированные или медальерные портреты. Доподлинно неизвестно, какой именно источник использовал скульптор, но он достиг явного портретного сходства, о чем свидетельствуют комментарии его современников. Даже неподвижное спокойствие позы и лица, казалось бы, неподходящее к кульминационному моменту травли зверя, очень характерно для образа, «столь удивительно увековеченного Растрелли-отцом и некоторыми другими ее портретами»<sup>42</sup>.

Любопытно отметить, что фигура андалузского коня аналогична лошади в скульптурной композиции «Обер-офицер Лейб-гвардии Конного полка времен императрицы Елизаветы Петровны». Рауш прекрасно передал монотонность всадницы и коня, исполняющего положение левады. Левада – фигура старинной высшей школы верховой езды, при которой лошадь отрывает от земли переднюю часть и несколько секунд стоит на сильно согнутых задних конечностях, причем ее корпус образует с поверхностью земли угол около 30°<sup>43</sup>. Анна Иоанновна не была настолько хорошей наездницей, чтобы выполнить на лошади положение левады. Однако на многих конных памятниках лошади изображены именно так, и Рауш фон Траубенберг использовал эту распространенную и легко узнаваемую позу, которая и с технологической точки зрения была удобной для исполнения в фарфоре<sup>44</sup>.

«Удачны и другие фигуры всей группы, – пишет о композиции «Анна Иоанновна на охоте» А. Ростиславов, – где так изучены все тонкости костюма. Очень хороши фигуры волка и собак, в которых передана страстная возбужденность момента»<sup>45</sup>. Скульптор воспроизвел кульминационный в охоте момент, когда борзые собаки с двух сторон окружают волка и «берут его по месту», т. е. за самые болезненные места – уши, тем самым парализуя хищника. В 1915 году этот же фрагмент композиции отметил и корреспондент газеты «Голос Руси», который среди удачных произведений анималистической пластики барона Рауша обозначил фигуры «собак разных пород и волка, исполненных очень живо и отчетливо»<sup>46</sup>. В это время для охоты помимо борзых широко использовались курляндские охотничьи собаки – брудастые борзые и гончие и их помеси с русской псовой борзой, из которых вывели породу курляндской псовой

борзой. Вероятно, Рауш мог использовать и изображения этой породы собак в своей фарфоровой композиции. Рауш фон Траубенберг является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных. Вместо того чтобы ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал что-то совершенно новое и современное, намереваясь не только с редкой убедительностью воспроизвести выразительную подвижность каждого зверя, но и передать иллюзию их движения. Этот творческий метод он воспринял от «импрессиониста от скульптуры» Паоло Трубецкого; последнего отличала «необычная техника, которая на первый взгляд кажется странной, но через несколько минут созерцания его фигуры, будь это люди или животные, начинают казаться почти живыми»<sup>47</sup>. Эту оценку можно в полной мере отнести и к анималистической пластике Рауша фон Траубенберга.

Впервые «историческая» анималистика в фарфоре представила совершенно осязаемые и одновременно специфически переживаемые сюжеты во многом благодаря работам К. Рауша фон Траубенберга. Повторяя слова искусствоведа Б. Р. Виппера, можно сказать, что «у произведения скульптуры – прямая, осязательная сила убеждения»<sup>48</sup>, которую можно отнести и к лучшим примерам анималистики в фарфоре. Совершенно очевидно, что Рауш одним из первых смог не только прочувствовать, но и передать в фарфоровой скульптуре в жанре «исторической» анималистики самую суть в развитии этого жанра на Императорском фарфоровом заводе.

Благодаря творчеству А. Шписа, А. Тимуса, А. Обера, К. Рауша фон Траубенберга и других мастеров анималистический жанр в скульптуре приобрел особое звучание в русской фарфоровой пластике. Первоначально ориентируясь на творчество европейских фарфористов, отечественные мастера добились больших успехов. Их произведения стали настоящими *chef d'oeuvre* анималистики и заметно расширили тематический диапазон фарфоровой скульптуры рассматриваемого периода. Эти работы поражают разнообразием поз, движений и даже душевных состояний, что позволило выделить их в ряду других произведений мануфактуры и на их примере еще раз показать, что фарфоровая скульптура и в этом жанре стала занимать особое место уже в восприятии современников, перестав ассоциироваться исключительно с незатейливыми статуэтками животных.

Необходимо отметить, что мастера разработали совершенно новые подходы к изображению животных, не имеющие аналогов в европейской художественной практике: жанры «комической» и «исторической» анималистики, идеи и методы воплощения которых блестяще претворены в жизнь на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге.

- 1 *Horn E. Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin // Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart. Stuttgart, 2009. S. 237.*
- 2 *Rückert R. Meissner Porzellan 1710–1810. München, 1966. S. 16.*
- 3 *Seeman E. A. Das Tier in der Kunst. Leipzig, 1976. Abb. 29.*
- 4 *Карякина Т. Д. Европейский фарфор эпохи просвещения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. Серия 8. История. 2008. № 3. С. 74.*
- 5 РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 99, 131.
- 6 Там же. Л. 4; Там же. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 170–175; Там же. Д. 1174. Л. 2–9.
- 7 *Багдасарова И. Р. Медальон с портретом великого князя Павла Петровича // «Под царским вензелем»: произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2007. С. 105.*
- 8 См. подробнее: *Хмельницкая Е. С. Вазы Императорского фарфорового завода. Собрание В. С. Голубева. : в 2 т. М., 2021.*
- 9 *Jarchow M. Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert. Berlin, 1988. S. 54.*
- 10 *Каверзнев В. Охота в русском искусстве // Охотник. 1927. № 8. С. 31.*
- 11 *Хмельницкая Е. С. Мастер государственного заказа. Скульптор Императорского фарфорового завода Август Тимус. М., 2013. С. 68.*
- 12 *Уманов-Каплуновский В. Карикатуры Льва Вакселя // Столица и усадьба. 1916. Сентябрь. № 64–65. С. 8.*
- 13 *Швыров А. В., Трубаев С. С. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 370.*
- 14 *Лис Патрикеич / пер. В. С. Лихачева // Мир искусства. 1900. № 11–12. С. 4.*
- 15 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 25 об.
- 16 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 88. Л. 75 об.
- 17 Там же. Л. 112–112 об.
- 18 Там же. Д. 144. Л. 41.
- 19 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 507/2224). Д. 24. Л. 40 об.; Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 22.
- 20 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 56 об.
- 21 Там же. Л. 64.
- 22 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 545/2332). Д. 96. Л. 11.
- 23 *Малинина Т. А. Императорский Стекланный завод. XVIII – начало XX века. СПб., 2010. С. 351.*
- 24 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 497/2185). Д. 53. Л. 43.
- 25 Там же. Л. 13.

- 26 Там же. Л. 99.
- 27 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 478/2014). Д. 1226. Л. 25.
- 28 *Обер А. Л. Воспоминания (май 1917 г.). РГАЛИ. Ф. 1956. Ед. хр. 13. Л. 37.*
- 29 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 478/2014). Д. 122 б. Л. 26.
- 30 *Обер А. Л. Воспоминания (май 1917 г.). Л. 141–143.*
- 31 Там же. Л. 19.
- 32 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 497/2185). Д. 53. Л. 67.
- 33 Там же. Л. 68.
- 34 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 85. Л. 61–62.
- 35 *Хмельницкая Е. С. Фарфор в собрании дворца великого князя Владимира Александровича. СПб., 2006. С. 43.*
- 36 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 472/1988). Д. 150. Л. 4.
- 37 Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 144. Л. 6.
- 38 Там же. Оп. 2. Д. 147. Л. 15.
- 39 *Даниэль С. Русская живопись: между Востоком и Западом. СПб., 1999. С. 35.*
- 40 *Королькова Е. Ф. Скачущие сквозь века. // «Полцарства за коня...». Лошадь в мировой культуре: произведения из собрания Государственного Эрмитажа : кат. выст. СПб., 2006. С. 48.*
- 41 Цит. по: *Собачьи службы. Охотники // Голь Н., Мамонова И., Халтунен М. Боги, люди, собаки. СПб., 2010. С. 133.*
- 42 *Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга // Аполлон. 1913. № 1. С. 10.*
- 43 *Гуревич Д. Я., Рогалев Г. Т. Словарь-справочник по коневодству и конному спорту. М., 1991. С. 105.*
- 44 *Хмельницкая Е. С. Скульптор барон Рауш фон Траубенберг. СПб., 2014. С. 42.*
- 45 *Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга. С. 10.*
- 46 *Голос Руси. 1915. 27 июня. № 526. С. 5.*
- 47 *Pica V. L'arte mondiale a Venezia. Napoli, 1897. P. 259–261.*
- 48 *Bunper B. P. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 77.*