

СЕМЬ ВАЗ ИЗ СТАРЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

В фондах Самарского областного историко-краеведческого музея им. П.В. Алабина хорошо представлены вазы, выполненные в XIX и XX вв. из керамики, металла, камня и стекла. Сегодня в фондах насчитывается более 100 ваз.¹

Название «ваза» происходит от латинского слова «vas», что в переводе с французского – сосуд, посуда. В других определениях – это сосуды изящной формы, с живописными или лепными украшениями, сделанные из керамики, металла, стекла, камня.² Форма вазы появилась в IV тыс. до н.э. Изначально это была традиционная форма емкости для пищи, вина и других продуктов. В дальнейшем прототипами часто служили античные образцы – древнегреческие амфоры и кратеры. На протяжении многих веков изготавливали вазы, которые ставили в центре стола. В то время как некоторые из этих ваз были чисто декоративными, другие имели практическое назначение: вазы для фруктов, десертов, цветов и др. За долгую историю развития искусства выработался многообразный язык форм, линий, красок, силуэтов. Вместе с другими предметами вазы все чаще использовались для художественного и цветового обогащения жизненной среды человека. Появившись в далеком прошлом, вазы почти в неизменном виде существуют до наших дней, и при их создании мастера, думая об использовании всех возможностей материала, свои художественные пристрастия выражают языком форм. В этом плане кажется интересным определение, данное А.Б.Салтыковым: вазами обычно называют особую категорию художественных сосудов, очень разнообразных по форме, но имеющих особую черту, ту, что по своей конституции они принадлежат к разряду сосудов, имеющих назначение – хранить что-либо, пребывая в состоянии покоя.³

В изготовлении ваз особое место занимает фарфор. Состав фарфоровой массы был открыт в Китае в VII веке. В китайском языке его название означает: императорский – сын неба. Он изготавливался из тонкой массы, основную часть которой составляет белая глина (каолин) лучших сортов с примесью кварца и полевого шпата. Являясь высшим произведением керамического производства, от других видов керамики фарфор отличался не только сложным составом массы, но и самой высокой температурой обжига. Посуда, изготовленная из такой керамической массы, обожженной дважды, получила собирательное название: фарфор. Китайские мастера строго хранили тайну производства

нового материала. В Европу вплоть до XVIII в. ввозили лишь готовые изделия, преимущественно классический сине-белый фарфор, который поставляла Ост-Индская компания. Китайскую и японскую посуду везли на кораблях вместе с грузом чая и шелка.

В XVIII в. Европа была одержима поисками рецепта фарфора. Официальной датой его рождения в Европе считается 1709 г., когда немецкий алхимик Иоган Фридрих Бетгер и ученый химик Эренфрид Чирнгауз после долгих поисков получили плотный, полупрозрачный, белый фарфоровый черепок. Основанное в 1710 г., производство фарфора в Мейсене (Саксония), было первым и в течение 50-ти лет лучшим в Европе. Назывался новый вид керамики порцелином, что в переводе с итальянского означало – морская раковина. В период с 1745 по 1750 гг. Европу захлестнула фарфоровая лихорадка, а на столах богачей фарфоровая посуда стала заменять серебряную. Долгое время новый вид керамики был дорогим удовольствием, доступным царским особам и придворной аристократии. Фарфор ценился как за его редкость, так и за красоту. Цены на него иногда приравнивались к цене золота, а фарфоровая ваза выменивалась на роту солдат.

С первых десятилетий XIX в. роль фарфора меняется. Из престижной принадлежности аристократии и королевского окружения фарфор превращался в продукт производства, способный приносить значительную прибыль. Чтобы удовлетворить спрос растущего среднего класса, в континентальной Европе появилось много фабрик, которые выпускали роскошные изделия. К середине столетия на смену преклонению перед фарфором как таковым пришло пристрастие к украшательству и технической изобретательности. Тяга к совершенству порождала новые технологии, которые невозможно было держать втайне. Знания становились всеобщим достоянием, объектом торговли. У художников появились новые эстетические возможности, как в поисках формы, так и в росписи изделий. Фарфор стал использоваться как канва для изящной росписи. Если прежде наиболее квалифицированными рабочими были модельщики, то теперь их место занимают художники, которые следуют вкусам тех лет. Репродукции картин старых мастеров уступают место нимфам, пастушкам, дамам и кавалерам. Высококачественные росписи широко копируются мелкими производителями.⁴ Росписи стали полихромными: для получения красного пигмента использовали соединения меди, основу зеленого, коричневого и черного красителей составляло железо, синий пигмент давал кобальт. Белоснежный, тонкий, легкий, слегка прозрачный, звонкий

материал в многоликом искусстве керамики стал основой для создания подлинных произведений искусства, составляющих лучшие музейные частные коллекции.⁵

Вазы с крышками

В коллекции СОИКМ им. П.В. Алабина наиболее интересны семь фарфоровых ваз. Две музейные вазы из фарфора представляют видоизмененный тип греческой амфоры. Верхнее, достаточно широкое отверстие каждой вазы накрывается полусферической крышкой, расписанной стилизованным растительным орнаментом в коричнево-желтых тонах. В качестве навершия-ручки на каждой крышке использованы лепные изображения льва (или собаки). Это дань буддистской мифологии, где значительное место занимают элементы флоры и фауны. В буддистском мире широко распространены легенды, повествующие о прошлых рождениях Будды в образе животного: обезьяны, птицы, оленя, буйвола, слона. Идея бесчисленных превращений Будды непосредственно связана с теорией уважения ко всем формам жизни. Особый упор делается на необходимости сострадать всем живым существам, поскольку они находятся в непосредственной связи с каждым человеком. Лев по индуистским представлениям олицетворяет величественность, храбрость, благородство, поэтому в буддистских верованиях качествами, присущими льву, стали наделяться не только Будды, но и божества буддистского пантеона.⁶ Львы часто выступали в качестве зооморфных символов наряду с павлинами, черепахами, конями, газелями, быками, слонами и другими представителями животного мира.

Роспись парных декоративных фарфоровых ваз выполнена в виде стилизованных цветов и листьев. Вазы расписаны желтыми, зелеными, синими, коричневыми эмалями и позолотой, что свойственно палитре японского фарфора стиля Имари.

Выяснение вопросов, где и когда были изготовлены вазы, шло поэтапно. Было установлено, что в Японии фарфор впервые был получен во 2-м десятилетии XVII века гончарами Ариты – маленького городка на о. Кюсю. В то время искусство японского фарфора развивалось под сильным влиянием Китая и Кореи.⁷ Собственный оригинальный стиль Имари сложился в XVIII в. Название произошло от порта, откуда с конца XVII века отправлялись корабли с японскими товарами. Стиль существовал с 1750 по 1860 гг.⁸ Красочный японский фарфор в стиле Имари и Какиэмон охотно коллекционировался на Западе и в свою очередь оказал влияние на раннее производство фарфора в



Европе. Большая часть продукции фабрик в Мейсене, Шантильи и Челси была либо копией, либо упрощенным вариантом этих дизайнов.⁹ Интересно, что любимый европейцами фарфор «Имари» не соответствовал вкусам самих японцев. Именно этот стиль чаще прочих японских стилей находил подражателей в Британии. Однако имитации XVIII-XIX вв. фабрик «Дерби», «Минтон», «Споунд», «Вустер» не всегда достигали качества оригинала. По замечанию Р. Персала, «викторианская мелочность губила непринужденную роскошь подлинного фарфора Имари»¹⁰.

Однако лепные изображения на крышках, похожие на собак или львов, склоняли к мысли, что вазы произведены в Китае, где буддистская религия пользовалась престижем и популярностью, оказывала многогранное влияние на китайскую культуру и оставила неизгладимый отпечаток на всей жизни китайцев и образе мыслей¹¹. С распространением буддизма из Индии в Китай, Японию и другие страны Восточной Азии Будды наделялись атрибутами местных божеств, соответственно изменялся их облик. При этом общая основа верований в буддистском мире оставалась такой же, как в Индии. Буддизм подчеркивал важность гармонии и указывал, что экологическое равновесие должно распространяться на весь природный мир¹². В качестве защитника или охранника Будды в китайской художественной культуре использовались собаки «фо», которые очень похожи на львов из-за характерной львиной гривы и звериного оскала. Именно собаки «фо» использованы в качестве ручек на крышках музейных ваз.

Однако оставались сомнения в том, что вазы изготовлены именно в Китае. Ведь между Европой, Китаем и Японией были установлены не только торговые, но и промышленные связи. Некоторые изделия являлись результатом совместного производства. Нередко фарфор британского производства отправляли для росписи в Китай и наоборот, китайские тарелки и блюда украшали позолотой в Британии. К тому же значительная часть

изделий не маркировалась. Специалисты до сих пор колеблются, определяя «родину» немаркированных ваз и другой посуды. Нам повезло. На нашей вазе имеется клеймо, указывающее, что вазы изготовлены в Китае в конце XIX – начале XX вв.¹³

Декоративные фарфоровые вазы играли значительную роль в интерьерах. Обычно их ставили на каминны, рядом с часами и канделябрами, помещали на консоли и секретеры, проектировали для них специальные, чаще мраморные постаменты. Согласно воспоминаниям М.Б. Корнеевой, вазы принадлежали купцам Соколовым. В музей они попали из санатория им. Чкалова – бывшей дачи Соколовых. И, вероятно, стояли в месте, доступном для отдыхающих: на оборотных сторонах крышек оставлены их карандашные «автографы», которые датируются 1953 и 1957 гг.

Большая китайская ваза

Буддистские сюжеты мы находим и в другой китайской вазе, выполненной из фарфора. Напольная декоративная ваза украшена росписью из цветов, мотивами из фруктов, птиц, бабочек, змей (нагов). В резервах представлены сцены из жизни китайских семей. Здесь изображения играют определяющую роль в структуре исторического повествования как символические сюжеты основания царств.¹⁴ В сюжетах прослеживается стремление связать мифологические персонажи с историей и географией Китая, где и сам бог идентифицировался с неким чиновником, который умер в 592 г.¹⁵ В стране происходила, с одной стороны, своеобразная трансформация китайской культуры в буддизм, с другой стороны, на буддизм большое влияние оказали даосизм и связанные с ним народные верования.

Особое место в китайских традициях принадлежит нагам – мифологическим змеям и драконам. Изначально наги злонамеренны и наделены вредоносной силой, связанной с владичеством над стихиями. Но Будда силой своей проповеди обращает нагов в своих охранителей. Кроме того, проявляя интерес к учению Будды, наги защищают священные тексты и дарят их людям, способным понимать эти тексты. Они становятся не только защитниками учения Будды, но и покровителями территории, где проживают цари и люди, покровителями земли, ее плодоносящих сил. Из индуистской мифологии в буддизм вошли также птицы Гаруды – фантастические существа с золотыми крыльями, которые считаются царями всех пернатых. В одном из своих превращений Будда был царем Гаруд. Лев, Дракон, Тигр и Гаруды в буддистской мифологии – четыре сильных животных.



Они считаются защитниками людей, хозяевами местности и хранителями сторон света.¹⁶

В сюжетном повествовании на музейной вазе, кроме мифологических птиц, изображены также курильницы, свитки, исписанные молитвами и заклинаниями, ритуальные ножи, колокольчики. Эта и другая ритуальная утварь была неизменным атрибутом как религиозных церемоний, так и обрядов жизненного цикла. Так, колокол изначально входил в культовый набор буддистского жреца: посредством его он призывал божество. В обиходе стали вешать у входа в дом на двух столбах с перекалиной колокольчик, как божественный символ. На столике во время религиозной церемонии обязательно должна находиться курильница. Она имела форму чайника с широким туловом и расширяющимся кверху горлом. Ее украшали растительным орнаментом и наполняли душистыми и лекарственными травами. Да и сама ваза (сосуд) в буддизме – это один из восьми благожелательных символов,

сохраняющих энергетику. Согласно буддистской символике, она сохраняет силу и здоровье. По буддистской традиции на столик обязательно ставились раковина и сосуд с цветком. В Китае ваза охраняет семью. Пустая ваза – угроза для семьи: в нее обязательно следует поставить цветы или что-либо положить, хотя бы монету.

За многие века производства фарфора в стране сложились строгие стандарты, которые требовали создавать для внутреннего рынка предметы только в китайском вкусе. Западу же нужна была восточная экзотика, обильный декор. В Европе цвета китайских изделий получили свои имена. В 1662-1722 гг. это был великолепный фарфор, где главную роль играл зеленый цвет различных оттенков. Изделия украшались декором в виде лепестков и листьев. Фарфор в зеленой палитре красок появился в ответ на «парчовый» японский фарфор Имари и красивые, более сдержанные изделия из фарфора типа Какиэмон, которые соперничали с китайскими образцами.¹⁷ «Зеленую палитру»

сменила «розовая палитра» с преобладанием розовой цветовой гаммы. Пастельные тона достигались благодаря смешиванию с белым цветом. Эта более легкая цветовая гамма подходила к новым рисункам, которые носили более интимный характер. Эта палитра продолжала оставаться модной и в XIX – начале XX вв. В это время для внешнего рынка фарфор изготавливали главным образом в Кантоне. Поскольку китайцы, как правило, плохо были знакомы с западной жизнью, то им часто присылали эскизы желаемых мотивов. Причем китайские мастера быстро переняли европейские формы и стили декорирования. Фарфор, предназначенный на экспорт, часто декорировался в довольно ярких тонах, и большинство изделий было позолочено. Музейная декоративная ваза стиля кантон перегружена повторяющимися сценами фигур мандаринов на зеленом и розовом растительном фоне и мотивами, которые формировали образ Китая на рынке. Небольшие позолоченные ручки выполнены в виде лепных украшений: четырех собак «фо» и четырех нагов. Декор дополняет неоклассическую форму в виде урны.

Время появления вазы – конец XIX в. – характерно тем, что продолжалось слияние Востока и Запада. Изобразительный стиль «шинуазри»¹⁸ не только сочетал китайские, японские и европейские мотивы, но и соединял в одной пространственной композиции произведения китайского искусства – лаковые панно, фарфоровые вазы и картины – с западноевропейской мебелью. Этот стиль был востребован, прежде всего, купечеством. Не случайно ваза принадлежала самарскому купцу Ф.М. Любимову, который торговал бельем и тканями в магазине на углу Панской и Саратовской (бывший кондитерский магазин на углу Ленинградской и Фрунзе). В музей ваза была передана Самарским райторгом в 1968 г.

Вазы-подставки для ламп

Две фарфоровые вазы в музейной книге поступлений описаны как «подставки для ламп в виде ваз синего цвета» и отнесены «к прошлым поступлениям музея».¹⁹ На синем фоне первой вазы с одной стороны в резерве²⁰ галантная сценка: сидящая дама и кавалер, играющий на свирели. С другой стороны – полихромная цветочная роспись. Ваза дополнена ажурными накладками на горловине и подставке, а также скульптурными ручками в виде женских фигур.

В резерве второй вазы изображены на фоне романтического пейзажа дама и кавалер, идущие под руку. Резерв выполнен в форме щита французского типа. Ажурная накладка, венчающая



горловину вазы и подставка, декорированная рельефным изображением стилизованных цветов и птиц, выполнены из бронзы. В овальном резерве оборотной стороны вазы - монохромная позолоченная цветочная роспись. Резервуары для горелок обеих ваз выполнены из латуни, сами горелки отсутствуют.

Изображения дам и кавалеров, одетых по моде XVIII века, в резервах обеих музейных ваз и роспись в виде стилизованных цветов элегантно прорисованы вручную над глазурию частично лощеной позолотой, создающей игру блестящей и матовой поверхности²¹. На вазах использован голубой фоновый цвет. Темно-голубая краска была введена в употребление северскими мастерами в 1749 г. Затем стали использоваться желтая, бирюзовая, розовая краски. С 1769 г., когда в Севре началось производство твердого фарфора, изделия этого французского города прославились именно своими богатыми фоновыми красками.²² Севрские фоновые краски широко использовались не только европейскими мастерами, но и российскими на Императорском фарфоровом заводе (ИФЗ). По своему внешнему облику изделия ИФЗ были близки к продукции Берлинской и Севрской фарфоровых мануфактур. Однако они отличались техническими приемами: ручки на вазах ИФЗ формовались из фарфора, а затем, в подражание бронзе, золотились, в то время как во французских изделиях они были бронзовыми.



Роспись в резервах обеих ваз выполнена в технике переводной печати. Фарфор, декорированный методом переводной печати, первой начала изготавливать в 1760 г. Вустерская фабрика (Британия). Качество такой отделки уже не зависело от мастерства и опыта художника. Достаточно было иметь матрицу высокого качества (гравюру на меди). На матрицу наносился краситель, оттиск отпечатывался вначале на лист бумаги, а с него – на декорируемое изделие поверх глазури или под ней. Техника переводной печати способствовала росту доступности изделий из фарфора.²³ Горловина, основание и ручки в виде женских фигур в музейной вазе выполнены из бронзы. Оба музейных предмета являются балюстрадами вазами, выполненными во Франции из фарфора высокого качества в севрских традициях. Время появления музейных ваз – 2-я половина XIX в., но их декоратив-

ные элементы заимствованы из XVIII века.²⁴

Интересна история поступления балюстрадных ваз в музей. Обе вазы принадлежали самарскому дворянину Сергею Николаевичу Алашееву (1860-1915), проживавшему на улице Саратовской, 108 (ныне ул. Фрунзе, 104).²⁵ Подтверждением этому является «Опись картин и предметов художественной старины, принятых на государственное хранение Самарским городским музеем.²⁶ Она была составлена Петром Ивановичем Каменновым – мужем дочери С.Н. Алашеева и содержала перечень из 61 предмета художественной коллекции. Под пунктом 50 записана «лампа фарфоровая севрская, голубая с медальоном маркиза и маркизь со свирелью, в бронзовой оправе». Под пунктом 51 – «лампа фарфоровая севрская голубая с медальоном; маркизь и маркиза на прогулке, в бронзовой оправе». Передача художественной коллекции на хранение в Самарский городской музей состоялась в 1918 или в начале 1919 г. с припиской: «Все вышепоименованные предметы приняты музеем...». Однако в «Описи предметам Самарского губернского музея, произведенной при приеме музея вновь образованной коллегией 22 марта 1921 г.» подробное описание предметов отсутствует. Предположительно, вазы числятся в комнате № 2 (фарфор) как «вазы синие» под пунктами 40 и 41.²⁷ Другой вариант – «лампа севрская» под пунктами 93 и 126 топографической описи.²⁸ 21 февраля 1941 г. в составе коллекции «различных предметов дворянского быта XVIII-XIX вв.» вазы были переданы из художественного музея в музей краеведения.²⁹ Но предшествующее движение из музея краеведения в художественный музей документально не отражено. Кроме описанных балюстрадных ваз-подставок, хранящихся в СОИКМ, еще 20 произведений из списка П.И. Каменнова хранятся в художественном музее.³⁰ Судьба других предметов из семейной коллекции Алашеевых неизвестна.

Цилиндрические вазы

Долгое время в экспозиции отдела истории прошлого стояла реставрированная цилиндрическая ваза. Вторая ваза без верхней части находилась в музейном хранилище. Интересна роспись, выполненная на тулове ваз между стилизованных орнаментальных поясков. Это мифологические изображения причудливых животных и людей с человеческими головами и туловищем, но с завершениями в виде завитков вместо ног. Время изготовления музейных ваз - вторая половина XIX в., когда в стилистике изделий задает тон эклектическая смесь всевозможных стилей и направлений. На протяжении XIX в. многие европейские фар-

форовые заводы меняли стилевые ориентации от ампира до модерна. Прихотливая орнаментика и сложные извилистые линии с завитками и рокайлями характерны для стилистики рококо, но в росписи использованы элементы классических сюжетов. Один из мотивов – изображение купидонов³¹ в сердцеобразном медальоне на голубом фоне. Расширяющийся верх ваз и несколько утолщенный и расширяющийся низ украшен поясной росписью из стилизованных листьев и орнаментальным мотивом в желто-голубой гамме. Волнообразный узор из листьев повторяется на двух узких поясках, выполненных на тулове каждой вазы. Поясная роспись выполнена в той же гамме, что и нижняя часть обеих ваз. В поиске новой выразительности нередко фарфор имитировал майолику и фаянс. Роспись на вазах выполнена с преобладанием коричневого и синего цветов в сочетании с голубым, желтым и белым. Синий пигмент давал кобальт, который во время обжига сплавлялся с глазурью в единое целое. И музейные вазы, несмотря на время и повреждения, выглядят так, словно их только что вынули из печи.

Существовала легенда, что ваза в экспозиции отдела происходит из имения графов Орловых-Давыдовых. Следует отметить, что многие предметы из старых коллекций попали в музей благодаря М.Б. Корнеевой (1927-2002).³² Действительно, в августе 1957 г. работниками краеведческого музея М.Б. Корнеевой и С.П. Хрущевой из села Усолья были привезены бронзовые и деревянные статуэтки, картины, кресла и книги. Среди предметов усольской коллекции, переданной музею от завуча сельскохозяйственного техникума³³ А.И. Кувшинова, числились осколки двух фарфоровых ваз.³⁴ На учет вазы в числе других предметов из Усолья были поставлены 8 июля 1958 г. под единым номером.³⁵ В результате данной работы вазы были идентифицированы.

Вазы маркированы в виде монограммы из латинских букв E, N, G, L. Предположительно они изготовлены в Великобритании и возможная расшифровка монограммы - «England». На британ-



скую керамику оказали влияние как итальянская керамика, так и голландский фаянс. Еще в XVII в. король Карл II, вернувшись из изгнания, приветствовал европейские нововведения в своей стране, в том числе характерный кобальт и коричневый цвет в художественном оформлении керамических изделий.³⁶ Источником вдохновения для мастеров служили художественные стили прошлого. В середине XIX в. начали открываться промышленные выставки. Одну из таких выставок в 1851 г. посетило большое количество людей. Особый интерес вызвала продукция фабрики «Минтон». Изделия этой фабрики, богато декорированные и покрытые толстым слоем глазури, были достаточно прочными. Фабриканты быстро наладили выпуск продукции, аналогичной той, что была представлена на выставке, и пользовавшейся высоким спросом. Возможно, цилиндрические вазы из коллекции музея подтверждают приверженность английской культуре наследника огромного поместья в Усолье В.П. Орлов-Давыдова (1809-1882)³⁷, который в юности жил в Великобритании и почитал ее традиции, что отразилось в домашнем укладе и методах хозяйствования графа.

Пять из описанных ваз экспонировались на выставке «В мире причудливых форм». Всего на этой выставке, которая работала в отделе истории прошлого (в доме Курлиной) с 22.03 по 10.06. 2005 г., было представлено 35 ваз из фондов СОИКМ им. П.В.Алабина.

Примечания:

¹ Часть ваз была передана в другие музеи. С 1922 по 1948 гг. из фондов музея было исключено 56 ваз и две коллекции из 26-ти и 53-х фарфоровых предметов. Среди исключенных предметов фарфоровые японские вазы, китайские вазы с перегородчатой эмалью (клуазоне), вазы северского фарфора, фарфоровые вазы с орнаментальной росписью, с пейзажными и жанровыми сценами; бронзовые, хрустальные и стеклянные вазы различного назначения // Архив СОИКМ. Ф. V. Оп. 1. Д. 82. Л. 45-52; 128, 141, 343, 346, 350, 351, 457, 458, 478.

² Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб. 1891. Т. V. С. 58.

³ Салтыков А.Б. Русские вазы // Избранные труды. М. 1962. С. 555.

⁴ Персалл Р. Керамика и фарфор // Краткий экскурс в историю антиквариата. Минск. Москва. Киев. 1997. С. 64.

⁵ Дулькина Т.И., Ашарина Н.А. Русская керамика и стекло 18-19 вв. Собрание Государственного исторического музея. М., 1978. С. 105.

⁶ Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о цветке лотоса. Сутра о постижении деяний. М., 1998. С. 489.

- ⁷ Иллюстрированная энциклопедия антиквариата. М., 1997. С. 32.
- ⁸ Антиквариат. Самая полная история антиквариата. Белый город. 2001. С. 413.
- ⁹ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага. 1980. С. 205.
- ¹⁰ Персалл Р. Указ. Соч. С.49.
- ¹¹ Сутра о бесчисленных значениях. С. 15.
- ¹² Эрикер К. Буддизм. М., 1999. С. 195.
- ¹³ Позиция 1931, раздел: *chinesisches porzellan // Porzellan marken aus aller Welt*. Прага. 1975. Благодарю сотрудников Самарского художественного музея за помощь.
- ¹⁴ Самозванцев Н.В. Формирование представлений об истории в буддистской традиции Индии // Буддизм. История и культура. М., 1989. С.165.
- ¹⁵ Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1987. Т.1. С. 194.
- ¹⁶ Мазурина В.Н. Непальская коллекция ГМИРА // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии. Л., 1990. С. 243, 247.
- ¹⁷ Антиквариат. Самая полная... С.406; Ноулз Э. В мире антиквариата. М., 1998. С. 52.
- ¹⁸ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т.1. СПб., 1995. С. 598.
- ¹⁹ СОИКМ. Книга поступлений № 1, КП-840, КП-841.
- ²⁰ Резерв – участок на изделии, который в процессе фоновое покрытие глазурями предварительно закрывается шаблоном, трафаретом или специальным лаком с последующим их удалением. Резервирование – техника декорирования какой-либо поверхности путем предварительного закрытия отдельных участков изделия.
- ²¹ Техника цировки в художественном фарфоре: придание глянца поверхности керамических изделий с помощью лоцила.
- ²² Иллюстрированная энциклопедия антиквариата. С. 66.
- ²³ Персалл. Р. Указ. соч... С. 45.
- ²⁴ Декоративные вазы и парадные сервизы I трети XIX века. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л. 1989. С. 3. Атрибуция конкретизирована с методической помощью В.А.Черновой - зав. сектором зарубежного искусства Самарского художественного музея.
- ²⁵ О С.Н. Алашееве см.: Крамарева И.В. Из истории музейных коллекций // Краеведческие записки. Вып.Х. Самара, 2003. С.198-203; Т.Ф. Алексушина. Тайны дома на Саратовской // Коллекционеры старой Самары. Самара. 2005. С.151-173.
- ²⁶ Описание предоставлена Т.Ф. Алексушиной - ученым секретарем Муниципального музея «Детская картинная галерея».
- ²⁷ Архив СОИКМ. Ф.У. Оп.4. Д.1. Л. 77.
- ²⁸ Архив СОИКМ. Ф.У. Оп.4. Д.1. Л. 79.

²⁹ Архив СОИКМ. Коллекция 141. № 1441.

³⁰ Алексушина Т.Ф. Судьба загадочной коллекции // Самарская Лука. Самара. 2001. № 7. С. 58; Алексушина Т.Ф. Коллекционеры старой Самары. С.151.

³¹ Купидон – древнеримское божество любви, соответствовало греческому Эроту; изображался в виде малыша с луком и стрелами.

³² Памяти М.Б. Корнеевой. Краеведческие записки. Вып. X. Самара. 2003. С.277.

³³ Сельскохозяйственный техникум в усадьбе Орловых-Давыдовых был открыт в 1919 г.

³⁴ Акт № 31/1 от 01.08.1957 г. Архив СОИКМ Ф. V. Оп. 1.Д. 23. Л.25-26.

³⁵ СОИКМ. Книга поступлений № 6. КП - 13880. С.162.

³⁶ Персалл Р. Указ. соч. С. 26.

³⁷ Владимир Петрович Орлов-Давыдов вступил во владение Усольской вотчиной в 1831 г.; граф – с 20.03.1856 г.