



М.В. Нащокина

**МОСКОВСКАЯ**  
**АРХИТЕКТУРНАЯ**  
**КЕРАМИКА**

Конец XIX – начало XX века

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА  
ПРАВИТЕЛЬСТВА  
МОСКВЫ







М.В. Нащокина



# МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА

Конец XIX – начало XX века

Прогресс-Традиция  
Москва 2014



ББК 85.11  
УДК 69  
Н 12

Научно-исследовательский институт  
теории, истории архитектуры и градостроительства  
Российской академии архитектуры и строительных наук  
(НИИТИАГ РААСН)

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Департамента средств массовой информации  
и рекламы города Москвы*

*Рецензент: кандидат искусствоведения Е.Н. Митрофанова,  
заместитель директора Музея-заповедника «Абрамцево»  
по научной работе*

**Нащокина М.В.**  
**Московская архитектурная керамика.**  
**Конец XIX – начало XX века.**  
**М.: Прогресс-Традиция, 2014. – 560 с., ил.**

Широкий интерес в русском искусстве второй половины XIX – начала XX вв. к керамике – одному из древнейших материалов, использовавшихся в материальной культуре, черта общая со многими европейскими странами. После долгого перерыва традиционный для Руси-России гончарный промысел вновь обратил на себя внимание профессиональных художников, открывших его новые пластические возможности, и архитекторов, вернувших его в обиход как средство украшения фасадов зданий. В России тогда появились мастерские, изготавливавшие многоцветные изразцы и сюжетные декоративные панно, нередко сделанные вручную по старым кустарным технологиям, а также современные предприятия, выпускавшие облицовочную керамическую плитку.

Особенное развитие художественная архитектурная керамика получила в Москве, где ее использование стало одной из особенностей стиля модерн. В книге подробно описано появление и развитие четырех основных московских производителей архитектурной керамики: керамического завода «Абрамцево» – пионера новых видов художественной продукции, архитектурно-керамического производства товарищества М.С. Кузнецова, керамической мастерской Строгановского училища и артели «Мурава». Кроме того в книге впервые дан очерк западноевропейских импортеров архитектурной керамики в Москве; анализируется применение привозной облицовочной керамики в жилой застройке города, на фасадах и в интерьерах общественных и церковных зданий.

2014 ISBN 978-5-89826-434-5

© Нащокина М.В., 2014  
© Орлова И.В., макет, оформление, 2014  
© Прогресс-Традиция, 2014

---

*На переплете:* **Фрагмент  
керамической облицовки  
камина особняка  
В.Д. Носова.**

---

*С. 560:* **Фрагмент  
керамического панно  
на собственном доме  
архитектора Ф.О. Ливчака  
в Симбирске (Ульяновске)**

# Содержание

От автора **7**

Введение **11**

**Керамика в архитектуре  
конца XIX – начала XX века 28**

Западная Европа **29**

Россия **79**

**Типология русской  
архитектурной керамики  
конца XIX – начала XX века 113**

**Основные производители  
архитектурной керамики в Москве  
и их произведения 128**

Абрамцевское керамическое  
производство **129**

*Керамическая мастерская  
в усадьбе Абрамцево 130*

*Художественный гончарный  
завод «Абрамцево» в Москве 172*

*Завод П.К. Ваулина в Кикерине –  
наследник и продолжатель  
абрамцевского керамического  
производства 328*

Архитектурно-керамическое  
производство товарищества  
М.С. Кузнецова **384**

*Завод С.И. Масленникова –  
предшественник и основатель  
производства архитектурной  
керамики Товарищества  
М.С. Кузнецова 392*

*Тверской завод Товарищества  
М.С. Кузнецова 401*

Керамическая мастерская  
Строгановского училища **435**

Артель художников-гончаров  
«Мурава» **460**

**Импортеры архитектурной  
керамики в Россию  
и их продукция в московской  
застройке 495**

**Архитектурная керамика  
и московский модерн 529**

Примечания **536**





## От автора

**А**рхитектурная керамика сыграла очень важную роль в формировании образа Москвы конца XIX – начала XX века. Сооружения в русском стиле и в стиле модерн, украшенные многоцветными изразцами и красочными майоликовыми панно, делали городскую среду ярче и радостней, а главное, придавали ей особую индивидуальность. Эти качества вернули московской застройке традиционное со времен Средневековья многоцветие, заметно обедневшее в период классицизма с его строго упорядоченной палитрой для окраски строений, что сразу по достоинству оценили в кругах заказчиков и зодчих. Неудивительно, что керамические облицовки, сюжетные панно, разноцветные глазурованные печи и другие элементы отделки зданий во многом определили специфические черты московского варианта стиля модерн. Особенности московской архитектурной керамики наглядно проявляются в западноевропейском контексте, которому в книге уделено достаточное внимание. Это важно для того, чтобы увидеть общие тенденции в использовании керамики в архитектуре европейских стран и единственные в своем роде черты, присущие керамике отечественной.

Именно московский опыт возвращения в русскую архитектуру полихромной керамики во многом повлиял на сложение сети ее отечественных производств, а также на появление аналогичных отделок в других городах страны. Таким образом, важность темы, раскрывающей одну из ярких особенностей архитектурного облика Москвы рубежа XIX–XX веков, очевидна.

В русской архитектуре керамика является одним из древнейших отделочных материалов. Однако, несмотря на ее широкое использование в зодчестве еще Древней Руси, а следовательно, глубокую традиционность этого искусства для русской культуры, архитектурная керамика конца XIX – начала XX века в России до сих пор редко воспринимается как ценный артефакт своего времени. Особенно это касается массовой облицовочной плитки, которую еще нередко можно встретить в подъездах жилых домов рубежа XIX – начала XX века. Справедливости ради стоит сказать, что и в Западной Европе исследовательский интерес к керамическим облицовкам пробудился только в конце XX века, что обусловило редкость подобных коллекций в европейских музеях. Западноевропейские собрания чаще всего существуют при керами-



ческих фабриках, которые сохраняют образцы своего производства<sup>1</sup>. В нашей стране крупнейшая коллекция архитектурной керамики, включающая плитки и панно конца XIX – начала XX века, находится в Музее-заповеднике Коломенское в Москве. К счастью, благодаря самоотверженности сотрудников и хранителей этого музея, она продолжает пополняться. Таким образом, исследование московских керамических отделок конца XIX – начала XX века актуально и с точки зрения сохранения и реставрации памятников архитектуры этого времени.

Пренебрежение к поздней керамической отделке приводило (да и сейчас нередко приводит) ко многим досадным утратам в ходе реставрационных или ремонтных работ, когда напольные и настенные плитки XIX века безжалостно уничтожались. Отрадным и первым в России фактом реставрации архитектурной керамики Абрамцева стала работа над укреплением панно на фасадах гостиницы «Метрополь» в Москве, произведенное финскими реставраторами (фирма «ЮИТ-Юхтюмя») в 1986–1991 годах. Первым и образцовым примером реставрации напольной метлахской плитки стало восстановление простого керамического покрытия в вестибюле первого этажа и в гардеробе Большого театра в Москве во время последней широкомасштабной реставрации и реконструкции здания 2000-х годов. Однотонная плитка кремового цвета с широкими кантами по краям фойе, служившая московским зрителям с конца XIX века и хорошо сочетавшаяся с классическими архитектурными формами, была обновлена с помощью западноевропейской фирмы «Виллеруа&Бох», сохранившей и успешно использующей при реставрации технологию производства XIX века. Как мы видим, оба примера связаны с привлечением реставраторов из-за рубежа ввиду отсутствия отечественного опыта, технологической базы и специалистов в этой области. Такое положение сохраняется по сей день, что не внушает

оптимизма по поводу дальнейшей судьбы московской архитектурной керамики конца XIX – начала XX века.

Быстрое исчезновение из городской среды Москвы поздней художественной и отделочной архитектурной керамики неизбежно обедняет наше представление об отечественной строительной и художественной культуре, ее особенностях и связях. Это стало одним из побудительных стимулов к созданию этой книги, которая представляет собой развернутый очерк основных художественных мастерских архитектурной керамики конца XIX – начала XX века и их наиболее заметных монументальных произведений. Впервые рассмотрено и применено отечественной и зарубежной керамики в массовой жилой архитектуре Москвы, наглядно показывающее ее значимость в облике города и широту распространения в эпоху модерна.

\* \* \*

В многолетней работе над этой темой, продолжавшейся с перерывами с середины 1980-х годов, мне помогали сотрудники музеев, хранящих самые крупные коллекции архитектурной керамики, частные коллекционеры и историки архитектуры.

Приношу самую искреннюю сердечную благодарность:

- заведующей сектором Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское-Лефортово-Люблино, хранителю коллекции керамики кандидату искусствоведения С.И. Барановой;
- главному хранителю Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г. Строганова доктору искусствоведения А.В. Трощинской;
- заведующей отделом керамики Государственного исторического музея И.И. Сергиенко;
- хранителю Фонда «Русский и зарубежный фаянс» Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» О.Д. Новиковой;

- директору Музея-заповедника «Абрамцево» Е.К. Ворониной;
- заместителю директора Музея-заповедника «Абрамцево» по научной работе, кандидату искусствоведения Е.Н. Митрофановой;
- научному сотруднику музея-заповедника «Абрамцево» А.Г. Кузнецовой;
- петербургскому специалисту по печам, каминам и архитектурной керамике, кандидату экономических наук, доценту, члену гильдии печников России, реставратору А.И. Роденкову;
- заведующему экспозиционным отделом Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства К.Ю. Нарвойту;
- знатоку и коллекционеру московской архитектурной керамики И.Л. Курдоверу;
- профессору Флорентийского университета Э. Годоли;
- генеральному директору издательства «Коло» А.В. Вознесенскому;
- научному сотруднику сектора изобразительного искусства и архитектуры, редактору редакционно-издательского отдела Российского института истории искусств (б. Зубовского) В.А. Фролову;
- заместителю директора по научной работе Государственного музея истории Санкт-Петербурга Ю.Б. Демиденко;

- ведущему научному сотруднику, заведующей научно-экспедиционным отделом Государственного музея истории Санкт-Петербурга М.Л. Макагоновой;
- ведущему научному сотруднику отдела проектирования выставок и экспозиций Государственного музея истории Санкт-Петербурга Л.А. Кириковой;
- хранителю Отделов фондов (фонд гравюры) Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева Л.В. Сайгиной;
- хранителю Отделов фондов (фонд керамики и макетов) Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева, кандидату искусствоведения А.Л. Карпуну;
- архитектору «ВЕДИС ГРУПП» Андрею Муште;
- директору ООО ЭПИ «Моспроект-5», заслуженному архитектору Российской Федерации, члену-корреспонденту Российской академии художеств С.Б. Ткаченко;
- фотографу М.В. Золотареву;
- фотографу М. Феединой;
- фотографу И. А. Пальмину;
- фотографу А. Кашанину.





Введение



**Г**лина – древнейший строительный материал. Обожженная и необожженная, она широко использовалась в архитектуре с глубокой древности. Хотя родина кирпича точно не установлена, в Древнем Египте, Междуречье, Китае, Японии и Верхней Индии он уже применялся задолго до нашей эры, за 10–12 тысяч лет до ее наступления. Россия – страна дерева, поэтому обитатели ее просторов, издревле изготавливавшие многообразную глиняную посуду, гораздо позже начали использовать изделия из обожженной глины в строительстве. В Древней Руси кирпич и изразцы применялись только для самых ответственных построек и их важнейших частей. Из кирпича разных форм и размеров строили самые значительные и богатые строения – храмы, дворцы царей и палаты бояр, – срок службы которых старались таким образом продлить. Со временем обилие залежей глины и простота производства сделали кирпич в России материалом столь же распространенным в строительстве, как и дерево, особенно в безлесных регионах страны – в степной и южной ее части.

Хотя глина встречается на территории нашей страны почти повсеместно, ее химический состав и свойства сильно разнятся

территориально. А именно от них напрямую зависит качество конечного продукта – обожженного керамического изделия. Наиболее ценная огнеупорная глина издавна добывалась в Новгородской губернии (заводы в Боровичах и др.), на Урале и на юге России. Впрочем, затруднительность перевозки хрупкого кирпича по традиционно плохим российским дорогам заставляла нередко организовывать его производство в непосредственной близости от места стройки. Постепенно в большинстве уездов Центральной и северо-западной России появились десятки маленьких кирпичных заводов, использовавших в основном ручной труд.

В XIX веке русские кирпичные заводы уже исчислялись тысячами. Производители, как правило, помечали свою продукцию клеймом – это могла быть аббревиатура имени владельца или его полное имя, а иногда какой-нибудь знак – якорь, подкова и т. д. С течением времени клейма могли видоизменяться, кроме того, владельцы нередко использовали несколько клейм одновременно. Об этом красноречиво говорят не только данные статистики<sup>2</sup>, но и нередкие музейные коллекции клейменных кирпичей, обилие и разнообразие которых поражают. Примером богатой местной кол-

лекции кирпичей может служить экспозиция в краеведческом музее Новой Ладogi, представляющая широкое разнообразие марок кирпича, применявшегося при строительстве только этого небольшого городка. Некоторые предприятия специально организовывались для какой-то конкретной крупной стройки, закончив которую исчезали, другие – сумевшие наладить рекламу и сбыт продукции – превращались в более солидные предприятия – с машинным производством, постепенно расширявшиеся и обновлявшиеся технологически в соответствии с запросами времени

Другим традиционным направлением керамического дела в России издревле было изготовление декоративных изразцов. Слово это старинное, а потому стоит заглянуть, как его объясняет словарь В. Даля: «Изразец – глиняная, выжженная плита, обычно с лица поливная, для облицовки печей, а иногда и стен, карнизов; поливная цветная лещадь и черепица. (...) *Рюмка*, раструб изнанки изразца»<sup>3</sup>. Среди близких однокоренных слов в словаре можно найти и то, от которого слово «изразец», скорее всего, произошло – это глагол «изражать, изразить – выражать, изъявлять» и производные от него – «изращик – выкройка, шаблон»<sup>4</sup>. Вероятно, именно последние значения и раскрывают нам главный смысл слова «изразец» – это глиняная плитка, созданная по шаблону, то есть серийное изделие, выражающее первоначальную «материнскую» форму. Этот первоначальный смысл термина наглядно показывает семантическое родство между терминами «изразец» и «керамическая плитка» – оба изготовлены с помощью формы или шаблона в виде серий. Однако с течением времени природная синонимичность их стала уходить на второй план – русский язык всегда разводит синонимы, придавая каждому слову свой оттенок смысла. Сегодня изразцами чаще называют древнерусские и аналогичные рукотворные керамические элементы украшения стен построек или

печей XVIII–XX веков, имеющие (но не обязательно!) с тыльной стороны коробчатый выступ – *румпу*, для сцепления между собой и с кладкой. Керамической плиткой преимущественно именуют штампованные фабричные изделия. Но и здесь не все однозначно. Среди фабричных плиток в конце XIX – начале XX века попадаются малые серии высокого художественного достоинства, в которых доля ручного труда бывала очень значительна – по сути, это те же изразцы. Далее мы будем использовать оба термина в соответствии с пониманием особенностей того или иного произведения.

Первые русские изразцы датируются XV веком. Рельефные терракотовые и «муравленные», в XVI веке они уже уверенно вошли в архитектуру Москвы, Твери, Пскова, а в следующем столетии получили столь широкое распространение, что во многом определили архитектурные особенности Московского государства и отдельных его школ – московской, ярославской и т. д. Нарядные печи, облицованные изразцами, и изразцы в отделке церковных зданий – вот те сферы, где расцвело искусство русской поливной многоцветной керамики.

Если фасадная керамика в виде декоративных поясков, порой шрифтовых, перспективных порталов, наличников и т. д. обеспечивала цветовой акцент во внешнем облике здания, в интерьере изразцы чаще всего украшали печь, этот центральный элемент русского дома, который топили ежедневно зимой и летом. Ведь печь не только обогревала его, в ней пекли хлеб, готовили еду, сушили грибы, ягоды, рыбу и зерно, а также мылись и даже лечили разные хвори. Первые облицованные изразцами печи появились на Руси в конце XVI – начале XVII века. Первые изразцы, как правило, были рельефными, с растительными узорами или сюжетными композициями.

Собрание местных кирпичей  
в краеведческом музее Новой Ладogi











Распятие на фасаде  
Борисоглебского собора  
в Старице.  
Середина XVI в.

Керамическое панно  
«Спас Нерукотворный»  
на восточном  
фасаде Борисоглебского  
собора в Старице.  
Середина XVI в.



С середины XVI века складывается типология круглых и плоских изразцов: подзорные, поясовые, городки, ноги, валики, свесы, уступы, шары и языки. Особые фигурные элементы использовались для украшения или создания наличников и перспективных керамических порталов. Тогда же сложилась классическая форма русского изразца с выступающей внутрь румпой, служащей для крепления керамической облицовки к стене, а в печах еще и дополнительно удерживающей тепло. Такие изразцы широко применялись в печной и наружной облицовке в Москве и Нижнем Новгороде, Великом Устюге и Твери, Ростове и Угличе, в Ярославле и Великом Новгороде.

Еще одним видом древнерусской архитектурной керамики, правда гораздо более редким, были керамические надписи (как правило, религиозного содержания) и панно на религиозные сюжеты для украшения храмов. Храмовданные керамические надписи извест-

ны с XVI века, они сообщали даты постройки сооружений и имена ктиторов или царствующих особ. Еще более редкими были керамические иконы. Хотя в Западной Европе керамические композиции и образы на библейские и евангельские темы были достаточно распространены уже в XV веке, аналогичные иконы в наружном декоре храмов русского Средневековья представляют редчайшие уникалы<sup>5</sup>. Достоверно известно, что две керамические иконы Спаса Нерукотворного и «Распятия с предстоящими» украшали древний Борисоглебский собор середины XVI века в Старице (они сохранились на восточном и южном фасадах нового Борисоглебского собора 1820 г.). Подобные изразцовые керамические иконы, достигавшие весьма внушительной высоты, на территории Московского государства есть еще только на одном памятнике – на Успенском соборе в Дмитрове, сооруженном в первой четверти XVI века. Это круглая икона (тон-





А главный карниз  
«Троицы»  
Неклетарского  
в Москве.  
А также фризы  
деланы в С. Остроге  
в Нежском  
в Москве



А и / выделены из работы С. Острога. А и / d'après nature par S. Schöner.

В Острог С. ПЕТРА И ПАВЛА  
в г. Нежском (1881)  
В фризы в С. Остроге  
ET PAUL, YAROSLAW (1881)



ВСДЕП  
деланы из  
с г. Нежского  
М. Проломского



Г Острог С. ПЕТРА И ПАВЛА  
в г. Ярославль.  
Г главный карниз; Д фризы  
деланы в г. Нежском; Е и F фризы и  
карниз-карнизы деланы в г.  
Остроге.

Острог С. ПЕТРА И ПАВЛА  
в г. Ярославль.  
О главный карниз; Д фризы  
деланы в г. Нежском; Е и F фризы и  
карниз-карнизы деланы в г.  
Остроге.

ВСДЕП, d'après nature par M. Prokhorovitch



до) Георгия Победоносца под сводами южной паперти собора и два Распятия с предстоящими в центральных закомарах его северного и южного фасадов. Кроме двух старых уездных городов – Дмитрова и Старицы – изразцовые иконы в XVI веке на территории Древней Руси нигде больше не найдены – ни на храмах, ни в археологическом материале.

XVII век – это, безусловно, время расцвета древнерусского изразца. На его протяжении расширялись их цветовая гамма и технологические возможности, множились мастерские по их изготовлению в разных уголках Московского государства. В 1630-х годах фасадные и печные изразцы стали покрывать прозрачной поливой зеленого цвета – «муравой» (т. е. цвета травы-муравы), появились «муравленный кирпич», «муравленная черепица», «муравленные печи» часто покрывались глазурью. Неслучайно вплоть до начала XVIII века любую прозрачную глазурь традиционно называли «муравой», а покрытые ею изделия – муравлеными, другими словами, «мурава» обозначала всякую глазурь, а «муравленный» означало «глазурованный». Только с началом следующего столетия старый термин «мурава» оказался заменен новым словом – «глазурь».

В 50-х годах XVII века в мастерской на Валдае приезжие из Литвы белорусские гончары начали изготавливать многоцветные изразцы. Они основали керамические мастерские в Новом Иерусалиме и в Оружейной палате Московского Кремля. Наиболее значимые па-

Детали изразцовых украшений храмов Москвы, Ростова и Ярославля.  
Арх. М.Т. Преображенский

Изразец с двуглавым орлом из наружного декора церкви Св. Николая Мокрого в Ярославле. XVII в.

Изразец с северного крыльца церкви Св. Иоанна Златоуста в Ярославле. XVII в.

Изразец «Павлин» из наружного декора. Московское производство. 1690-е гг.





мятники этого времени, отделанные керамикой, связаны с мастером Степаном Ивановым Полубесом, авторству которого принадлежит знаменитый изразцовый набор – «павлинье око», навеянный орнаментикой роскошных итальянских тканей, нередко применявшихся для одежд церковных иерархов. С 1670-х годов в Гончарной слободе Москвы было налажено свое производство рельефных многоцветных изразцов для украшения посадских храмов, ставших важным элементом самобытного образа города конца XVII века. У белорусов переняли технику росписи глухими эмалями, т.е. в прозрачную поливу кроме пигментов добавляли оксид олова, что создавало более качественное покрытие. Такие изразцы назывались «ценинными» (вероятно, по латинскому названию олова – *zinn*).

С белорусскими мастерами связано, вероятно, и появление в Москве керамических изразцовых икон, поскольку в городе их не было ни в XV, ни в XVI веке. Лишь в XVII веке в московской Гончарной слободе, где тогда жило немало «ценинных дел мастеров» из Белоруссии, умеющих делать полихромные орнаментальные изразцы, были созданы керамические панно четырех евангелистов – первые, возможно, для собора Солотчинского собора под Рязанью. По устойчивому мнению, их автором был все тот же Степан Полубес – самый известный изразцовый мастер, работавший в то время в Москве. В 1702 году аналогичные керамические иконы-панно украсили слободской храм – церковь Успения в Гончарах. Те же формы были использованы для панно в декоре церкви собора Святых Отцов семи Вселенских соборов Данилова монастыря, а также Архидиакона Стефана в Заяузье. Кроме того, в Областном историко-художественном музее-заповеднике в г. Истре хранится обломок керамического Спаса Вседержителя, происходящего из Яропольца и относящегося по тесту и поливе к 1740–50-м годам<sup>6</sup>.

Кардинальные перемены в архитектурной керамике произошли в Петровское время, с изменением архитектурных вкусов правящей верхушки. В 1718 году указом Петра I было запрещено строительство в Петербурге домов с курными печами и деревянными трубами, а в 1722 году этот указ распространился и на Москву. В интерьеры русских палат, прежде топившихся по-черному или по-белому, стали активно входить печи-голландки (печь помещалась в отапливаемом помещении, а топочное отверстие и труба – в сенях), облицованные гладкими расписными голландскими изразцами, в основном двухцветными – с синим рисунком по белому фону. Первоначально их в больших количествах привозили из Голландии, затем наладили собственное производство бело-синих изразцов, стилизовавших голландские образцы.

Непревзойденным примером триумфальной популярности и широкого использования привозных голландских керамических плиток в новых парадных покоях петровских вельмож до сих пор служит петербургский дворец А.Д. Меншикова. Многие интерьеры этого дворца практически сплошь покрывают голландские изразцы – они на стенах и потолках, из них выложены не только фигурные десюдепорты, но и ордерные пилястры, ими отделаны оконные проемы и, конечно, печи. Однако тотальное использование изразцов сделало эти дворцовые помещения не столько голландскими, поскольку в самой Голландии они никогда не применялись с такой избыточностью, сколько характерно русскими. Ведь этот факт – наглядное доказательство традиционно восхищенного отношения русского общества к цветной керамике. Голландские изразцовые плитки были для него новыми только по неожиданному цветовому решению и возможностям,

Печи в интерьерах Меншиковского дворца в С.-Петербурге. Фото 2012 г.



















которые они демонстрировали в качестве архитектурного отделочного материала.

Действительно, старые традиции использования и изготовления керамики в России, способствовали тому, что мода на голландские изразцы прижилась надолго. Довольно быстро выпуск бело-синей керамики наладили отечественные мастера, в конце XVIII – начале XIX века «голландские» изразцы уже повсеместно делали многочисленные мелкие керамические заводы и мастерские. Со временем рисунки изразцов стали более разнообразными по цвету (неизменным оставался только белый фон) и все ярче отражали манеру создавшего их художника. Самые простые имели

лишь синюю каемочку вокруг белого поля, но нередкими были и рисунки, изображавшие многофигурные сцены из повседневной жизни, животных или даже религиозные сюжеты. Все рисунки выполнялись от руки, поэтому изделия сохраняли очарование видимой рукотворности. Важным центром русского изразцового производства в XVIII столетии стала Калуга, где изразцы делали с XVII века<sup>7</sup>. Именно там были выполнены изразцы для печей по проектам Растрелли для московского Аннегофского дворца и других заметных построек города.

В Москве также существовали свои небольшие изразцовые производства. Так, в 1762 году за Сухаревой башней, в приходе церкви Живоначальной Троицы открылась небольшая ценинная и изразцовая фабрика купца первой гильдии Афанасия Чапочкина для

Облицовка оконной ниши и потолка в интерьерах Меншиковского дворца. Фото 2012 г.





«делания ценной посуды и печных образцов»<sup>8</sup>. Завод помещался в частном городском владении Чапочкина, где и было развернуто кустарное производство: десять наемных рабочих занимались там изготовлением посуды, восемь – изразцов.

В последней четверти XVIII века в росписи двухцветных печных изразцов возобладала роспись орнаментального характера – цветы в вазах самых разных форм, нарядные рамки, гирлянды цветов. Хотя последовавшая затем эпоха классицизма и ампира придала некоторым парадным печам (во дворцах и самых богатых домах) облик скульптурных многопредметных, а иногда и фигурных композиций, выполненных из белоснежной поливной керамики, все же печи с более простой белосиней облицовкой – с небольшими изящными рисунками или без них – продолжали существовать в качестве обязательного элемента русского усадебного интерьера (городского или загородного) не только конца XVIII – начала XIX века, но и позднее, фактически до конца XIX столетия.

Казалось бы, оптимальный, проверенный веками способ обогрева русского дома печами, превращенными к тому же в нарядные и долговечные украшения интерьеров, сохранится еще очень долго. Однако к середине XIX века искусство художественного изразца ручной работы постепенно затухает. Тем не менее традиционная приверженность московского зодчества к полихромии городской застройки и многоцветным поливным изразцам, во множестве сохранявшимся в облицовке городских храмов XVI–XVII веков, продолжала определять не только характерный облик древней столицы, но и вкусы ее жителей. Эту связь чувствовали и отмечали сами современники. Неслучайно именно с Москвой оказалось связано и возвращение изразцов в современную архитектурную практику.

Расписные изразцы. XVIII в.

Изразцы печные с сюжетами на темы войны 1812 г. Москва. Дом Г.А. Палибина. 1830-е гг.

Изразцы печные с цветами. Москва. Дом Г.А. Палибина. 1830-е гг.



Одним из самых ранних примеров московского керамического производства может служить завод Ф.Ф. Кокошкина, основанный на рубеже 1820–30-х годов в селе Брехове Звенигородского уезда Московской губернии. Этот завод изготовил в 1830-х – начале 1840-х годов красивые полихромные изразцы в стиле XVII века для печей кремлевских теремов<sup>9</sup>. Они как нельзя лучше подошли к их новой живописной отделке, исполненной художником Тимофеем Киселевым по рисункам Федора Солнцева. Любопытно, что рисунки и формы новых изразцов остались практически идентичными прежним, но была изменена их цветовая гамма. Нарядная полукруглая печь, изготовленная в XVII веке в бирюзово-зеленых тонах, после воссоздания в XIX веке стала густо-красной, под стать красному фону стен теремов с золотыми орнаментами.

Важным опытом возрождения производства полихромных изразцовых печей в духе русского Средневековья стала их реставрация в московском доме бояр Романовых, предпринятая архитектором Федором Федоровичем

Рихтером (1808–1868) – начальником Московского дворцового архитектурного училища с 1842 года. Именно он первым сделал обмеры и выполнил раскрашенные акварелью точные чертежи с изразцов Теремного дворца, Воскресенского собора в Новом Иерусалиме, Крутицкого теремка и церкви Св. Николая на Берсеневке. Эти материалы вошли в изданный им в шести выпусках труд «Памятники древнего русского зодчества, снятые с природы и представленные в планах, фасадах и разрезах замечательнейшими деталями каменной высечки и живописи» (М., 1850). Благодаря этому великолепному, тщательно и с любовью выполненному собранию чертежей памятников Древней Руси Рихтера стали постоянно привлекать к реставрационным работам в Московском Кремле и на самых известных памятниках Средневековья в городе и его окрестностях.

Одна из важнейших его работ – реставрация палат Романовых на Варварке<sup>10</sup>. Внимательно изучив и сохранив остатки старинных печей, он тем не менее создал для палат несколько новых печей, стилизованных под







средневековые и облицованных полихромными рельефными изразцами, изготовленными на петербургском заводе братьев Лядовых<sup>11</sup>. Стоит заметить, что перед Рихтером в то время весьма остро стоял вопрос выбора возможного изготовителя облицовок этих печей. И хотя он отдал предпочтение столичному подрядчику, среди претендентов на получение этого важного заказа фигурировал московский завод Ауэрбаха, который был отвергнут из-за высокой запрошенной цены и отсутствия специального оборудования для изразцов. Однако в будущем именно завод Ауэрбаха развернет такое производство и вольется в сеть заводов Товарищества М.С. Кузнецова.

С точки зрения общественной оценки старинного изразцового убора московских зданий показателен любопытный факт: когда в середине 1870-х годов, уступая место будущему Историческому музею, разбиралось здание Московской городской думы на Красной площади (а до того – средневековой аптеки), как известно, обильно украшенное изразцами, Московское архитектурное общество собрало их обширную коллекцию – 850 цельных изразцов, которые поступили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Как считал журнал «Зодчий», эта «коллекция, собранная архитектурным обществом и открытая для публики, дает понятие о богатом материале, прежде бывшем в употреблении и теперь только обратившем на себя внимание, – и надо ожидать, даст сильный толчок развитию заглохнувшего было русского гончарного дела»<sup>12</sup>. Ожидания обозревателей «Зодчего» действительно в полной мере оправдались.

Печь изразцовая в Теремном дворце  
Московского Кремля. Реконструкция сер. XIX в.

Печь изразцовая в палатах бояр Романовых.  
Выполнена по эскизу Ф.Ф. Рихтера.1858







КЕРАМИКА  
В АРХИТЕКТУРЕ  
КОНЦА XIX –  
НАЧАЛА XX ВЕКА

Западная Европа

Россия



## Западная Европа

**Ш**ирокое применение в русской архитектуре конца XIX – начала XX века керамических материалов – характерная черта того времени, общая со многими европейскими странами. Особая эстетика гладкой, нередко блестящей глазурированной поверхности разнообразных керамических предметов, облицовок и отделок, их долговечность, гигиеничность, устойчивость к городской пыли впервые сделали их не только ярким дополнением построек, а одним из важнейших, нередко основных, элементов их архитектурной выразительности. Чтобы лучше понять художественные особенности отечественной керамики этого времени, стоит познакомиться с богатым западноевропейским опытом.

У этих великолепных украшений уже была к тому времени богатая история. В странах Европы изразцы применялись для облицовки стен, полов и дорожек еще с VIII века, достаточно вспомнить великолепные орнаментальные керамические полы в средневековой Англии и в ренессансной Италии, изумительные керамические барельефы и монументальные керамические композиции знаменитого изобретателя глазурированной терракоты Луки делла Роббиа (1400–1482) и других членов этой талантливой

семьи флорентийских мастеров эпохи Кватроченто или керамические облицовки в Голландии XVII–XVIII столетий. (Во второй половине XIX века растущая популярность архитектурной керамики вновь возродила интерес к ее традиционным производствам, в том числе произведениям семьи делла Роббиа – мануфактура в английском Биркенхеде с 1894 года стала даже выпускать керамику «под делла Роббиа». Это не были копии, а именно стилизации под манеру Роббиа, порой принимавшие достаточно монументальные размеры и формы.)

В Италии керамика в архитектуре издавна применялась типологически очень широко. Маленькие и большие кустарные фабрики, особенно на юге страны, выпускали множество плиток для полов, облицовки стен и фонтанов и т. д. Как известно, керамика с древнейших времен нашла применение в оборудовании садов – ее остатки находят уже в садах Вавилона, Древней Греции и Древнего Рима. Особого расцвета садовая керамика достигла в Италии эпохи Возрождения. Достаточно вспомнить майоликовые декоративные вазоны для лимонных и апельсиновых деревьев, фонтаны, терракотовые цистерны, обустройство майоликой и терракотой гротов многих итальянских вилл и т. д. Это





Медальон на фасаде  
Оспедале дельи Инноченти  
во Флоренции (1463–1466 гг.).  
Андреа делла Роббиа  
(1435–1525 гг.)

Фриз Оспедале дель Чеппо в  
Пистойе (между 1525 и 1529 гг.).  
Джованни делла Роббиа  
(1469 – после 1529 г.).  
Фото автора, 2013

искусство не исчезло в Европе и в Новое время. Привлекательные сине-белые вазоны украшали регулярные сады Голландии, а следом за ними и первый сад С.-Петербурга – Летний.

Поразительным по красоте образцом применения садовой керамики в XVIII веке по сей день служит небольшой монастырский садик в Неаполе при базилике Санта-Кьяра, отделка которого выполнена по проекту Д.-А. Ваккаро. Две крестообразно пересекающиеся аллеи садика (78x82 м) оформлены перголами, состоящими из 62 массивных восьмигранных колонн со скамейками в стиле рококо между ними. По его же рисункам мастера Донато и Джузеппе Масса в 1740 году изготовили для их облицовки яркие полихромные майоликовые плитки, изображающие пасторальные и мифологические сюжеты, пейзажи, растительные формы,

архитектурные обломы и орнаменты и т. д. Собственно, именно майолика по сей день определяет оригинальный и необычайно привлекательный облик этого поистине «райского» сада. Проявлявший внимание к возрождению майоликового производства для сада германский император Вильгельм в 1900-х годах предоставил свое имение для подобных опытов, где по его заказу были изготовлены большие кадки для пальм в римском стиле по моделям скульптора Манцеля<sup>13</sup>.

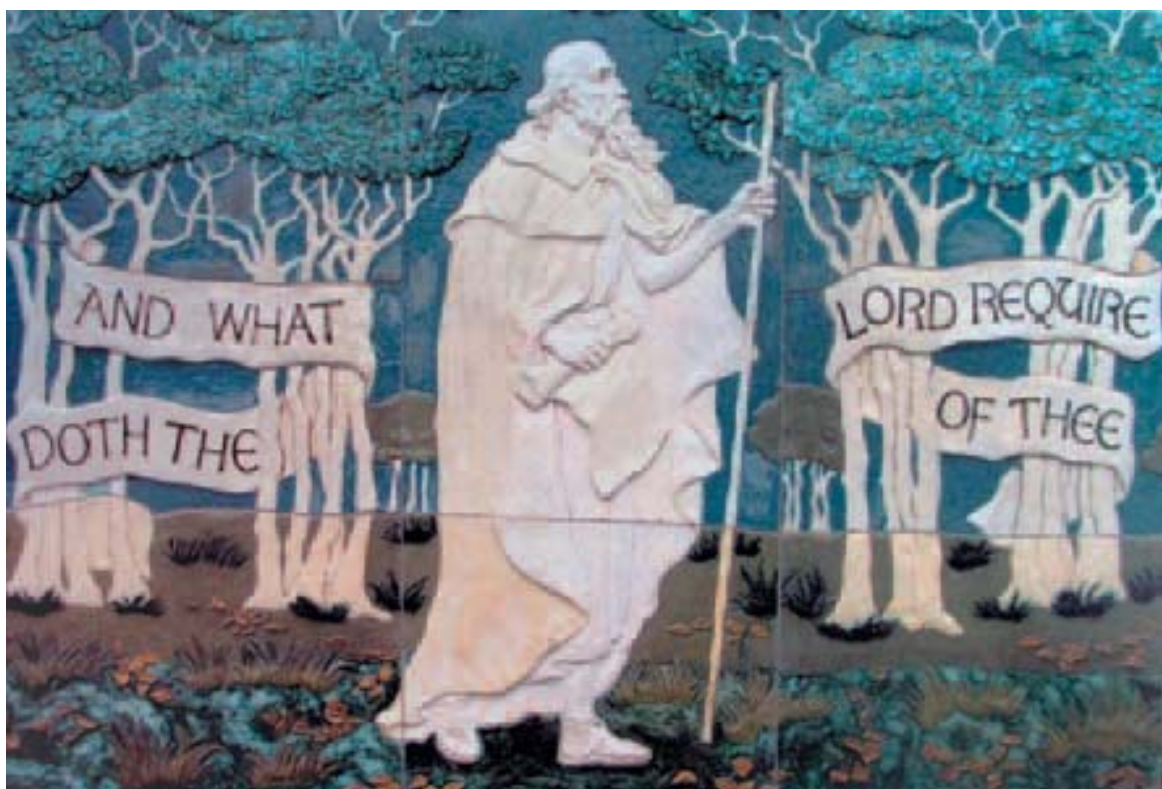
В середине XIX столетия на закате классицизма происходит важная переоценка эстетических ценностей, которая предшествует значительным изменениям в архитектурном творчестве. Импульсами к ним послужили открытие полихромии древнегреческой архитектуры<sup>14</sup> и начало «готического возрождения», ознаме-











новавшие собой пересмотр ключевых основ классицистической доктрины, почти столетие определявшей архитектурные вкусы Европы. Возвращение к эстетике полихромии вызвало новую волну увлечения яркими облицовочными материалами, среди которых керамика занимала не последнее место.

Еще одним немаловажным стимулом к использованию керамики в архитектуре стал приоритет чистоты и гигиены, который широко распространился во второй половине XIX века. Легко моющееся керамическое покрытие привлекло внимание в качестве материала для внутренней отделки помещений – для полов и стен в больницах, школах, казармах, подъездах жилых домов, в прихожих, детских комнатах, ванных и туалетах. Керамику стали использовать также для облицовки стен

Фрагмент майоликового пола в церкви Санта-Мария Маджоре в Спелло (Умбрия). 1566

Часть триптиха в Мемориальной церкви в Волси (1899 г.)  
Фабрика «Della Robbia Pottery» в Биркенхеде

на станциях метрополитена, появившегося в эти годы в нескольких европейских столицах, для устройства навесов, дымоходов, кухонных плит и каминов. Напольные керамические покрытия быстро сделали незаменимыми в вестибюлях и на лестничных клетках жилых домов, на кухнях и в ванных комнатах, а нарядная полихромная керамическая плитка стала распространенным отделочным материалом в интерьере и мебельном дизайне, и не только для облицовки стен во влажных помещениях, но для печей и каминов в парадных залах

С началом все более широкого использования в строительстве железобетона и железа применение керамики в архитектуре увеличилось еще и потому, что оба новых материала, как считали многие в то время, были уродливы и зачастую нуждались в декорировании





и даже в маскировке<sup>15</sup>. В отличие от новых строительных материалов керамика традиционно оставалась в сфере искусства и могла стать полем для формальных и стилистических экспериментов, что оказалось быстро понято и востребовано в архитектуре нового стиля – модерна. И хотя керамика была древнейшим материалом, но именно в этот период в ее типологию, сферу ее применения и технологию было привнесено много нового. Фактически, обновленная керамика предстала в новом качестве, сделавшем ее чрезвычайно практичным, привлекательным и современным строительным материалом. С ее помощью фасады жилых и общественных зданий могли не только получать качественную и долговечную облицовку, но и превращаться по воле зодчего в монументальные полихромные рельефы или картины, демонстрирующие орнаменту нового стиля или полноценные живописные художественные произведения. Таким образом, в конце XIX – начале XX века керамические облицовки и украшения широко распространились в европейской архитектуре.

Повышенный интерес на рубеже веков к применению керамики в строительстве и к архитектурной керамике, в частности, продемонстрировали буквально все наиболее значительные российские, международные и всемирные выставки. Всеобщий и живейший интерес к керамике как приоритетному материалу нового стиля особенно широко и многообразно зафиксировала Всемирная выставка в Париже 1900 года, где был устроен богатый отдел керамики. Он сопровождался масштабной ретроспективной выставкой изделий, показывающей многовековой процесс развития художественной керамики. Кроме того, керамику представляли и многие национальные экспозиции, в том числе Франции, Бельгии, Австро-

Венгрии, а также российские производители художественной керамики.

Заметную роль в европейском обращении к керамике сыграла и Дармштадтская колония художников, возведенная к первой выставке объединения в 1901 году. Общеизвестно, что архитектура шести домов художников колонии, созданная в основном по проектам главы сообщества Й.-М. Ольбриха, оказала значительное влияние на развитие западноевропейского модерна. Элегантные формы простых, в основном асимметричных построек, дополненных немногими, но очень выразительными архитектурными элементами и декоративными деталями – в том числе разнообразной майоликой – ленточными фризами, отдельными орнаментальными плитками, панно и т. д., были убедительным свидетельством эстетики современности<sup>16</sup>.

Не менее важной для дальнейшего развития европейской керамической промышленности стала Международная выставка декоративных искусств в Турине, открывшаяся в 1902 году, где были широко представлены декоративные изделия из керамики и фаянса для украшения домов и улиц. В выставке участвовали крупнейшие предприятия художественной керамики Австро-Венгрии (изделия мануфактуры Жолнаи) и Германии (прекрасные каминные), Франции (керамика Александра Биго) и Скандинавии. Россия в выставке не участвовала, но именно эта экспозиция оказалась в Западной Европе чрезвычайно важна для превращения керамики, в том числе облицовочной, в художественный элемент нового архитектурного стиля. Сравнивая Туринскую экспозицию с нашумевшей Дармштадтской выставкой 1902 года, оставшейся все же «в национальных германских рамках»<sup>17</sup>, специалисты отмечали ее поистине международный характер и значение. Предъявив яркие неординарные образцы нового стиля, экспозиция в Турине обозначила высокую художественную планку для всех бытовых изделий, образующих

Вид майоликовых пергол и скамей во дворе монастыря Санта-Кьяра в Неаполе. Фото 2002 г.





среду обитания человека. Она же вновь отчетливо показала влияние японской керамики на современные изделия крупнейших европейских производителей<sup>18</sup>.

Существенной для развития европейской архитектурной керамики оказалась и следующая всемирная выставка в Сан-Луи (Северная Америка) 1904 года, где были представлены «фаянс и терракота для архитектурных целей»<sup>19</sup>, стенные украшения, карнизы, каминь. Строительный отдел еще до ее открытия привлекал особое внимание: «Цель его – дать наглядное изображение в грандиозном масштабе постройки образцового города. <...> В этом же отделе будут выставлены модели и планы общественных зданий, магазинов, жилых домов, разных частей зданий: полов, лестниц, кровель... и т. д. В здании для мануфактурных изделий займут важное место гончарное и фарфоровое производства... особый отдел будет предназначен для выставки принадлежностей для умывальных и ваннных комнат»<sup>20</sup>.

Аналогичные изделия экспонировались и на многих менее масштабных европейских экспозициях: на Дюссельдорфской промышленно-ремесленной выставке 1902 года<sup>21</sup>, керамической выставке в Северо-Богемском ремесленном музее в Рейхенберге (теперь Либерец) в 1902 году (здесь строительная и печная керамика была представлена лишь в экспозициях отдельных предприятий, таких крупных, например, как «Виллерау & Бох» и других немецких и австрийских керамических заводов)<sup>22</sup>, международной выставке гигиены, социальной экономии и прочего 1904 года<sup>23</sup> и т. д. В 1903 году керамические заводы «Виллерау & Бох» устроили собственную выставку «Керамическое обжигальное искусство» в залах Королевского художественно-ремесленного музея в Дрездене, подарив ему большую кера-

Открытка с видом колонии художников в Дармштадте. Около 1900.  
На первом плане справа – особняк Й. Ольбриха

мическую настенную картину<sup>24</sup>. В том же 1903 году на Художественно-майоликовой выставке при академии в Берлине были выставлены работы восьми ведущих художников во вкусе Беклина, Фейербаха и Луки дела Роббиа, специально заказанные германским императором, весьма заинтересованным в развитии керамической промышленности<sup>25</sup>. В 1904 году шла подготовка новой выставки по архитектуре и внутренней отделке в Дармштадте по планам Й. Ольбриха<sup>26</sup>, который всегда использовал в своих постройках майолику. Этот перечень можно легко продолжить. Хочется подчеркнуть, что во всех этих больших и малых международных экспозициях пропагандировались новые керамические материалы, позволявшие сделать более гигиеничной, долговечной и прочной архитектурную отделку зданий – как снаружи, так и внутри.

Мода на керамику в то время проявлялась столь многообразно, что порой принимала неожиданные формы. Например, в феврале 1903 года в Вене состоялся костюмированный бал «Под знаменем керамики». В залах, представлявших стили и эпохи, важные для всемирной истории керамики, – ассирийском, китайском, ампирином, севрском и дельфтском, – находились, соответственно, наряженные участники бала, образовывавшие порой стильные группы по мотивам росписей на керамике и фарфоре. «Дамы, одетые во все белое, изображали бисквитный фарфор. Даже наивное крестьянское искусство не было забыто. Все группы, одетые в костюмы всех времен и всех мест процветания керамического искусства, соединялись в одну целую, полную жизни картину, которая давала художникам богатый материал»<sup>27</sup>.

Постепенно во второй половине XIX века в странах южной Европы – Испании, Италии, Турции, где сохранялось традиционное производство напольных керамических плиток, – производства начали технически обновляться, а в Центральной Европе и на европейском Се-

вере стали расширяться старые и появляться новые керамические фабрики. Рассмотрим несколько наиболее заметных и важных для западноевропейской художественной промышленности производств<sup>28</sup>.

Важную роль в возрождении гончарного производства в западноевропейских странах сыграл возникший в середине XIX века своеобразный культ средневековой культуры Европы и ее многочисленных рукотворных ремесел. Знаковой фигурой этого процесса, направленного против индустриализации и механизации, стал английский художник, поэт, философ и организатор производства Уильям Моррис (1834–1896), основавший английское «Движение искусств и ремесел» (Arts & Crafts), сторонники которого создавали артели и гильдии по примеру средневековых ремесленных цехов и работали без применения машин. Именно он проложил дорогу схожим экспериментам в области прикладных искусств в Германии, Голландии, Бельгии, Австрии, Венгрии, Дании, Италии. С движением Arts & Crafts связаны художественные успехи и самых известных английских производителей плитки, оказавших влияние на развитие архитектурной керамики во всей Европе.

История производства облицовочной плитки в Великобритании во многом связана со старинной мануфактурой династии Минтонов, изготовившей керамические детали для многих ключевых архитектурных сооружений Лондона и его окрестностей середины и второй половины XIX века. Бывший подмастерьем знаменитого гравера Роберта Хэнкока и известного художника Томаса Тернера, Томас Минтон, амбициозный молодой человек, в 1788–89 годах переехал в местечко Стоук-он-Трент (Stoke'on'Trent) – центр гончарного производства в графстве Стаффордшир (Staffordshire), где, купив в 1793 году небольшой земельный участок, построил на нем скромный завод по производству посуды. В 1836 году его





сын Герберт начал производство напольной плитки, стремясь существенно улучшить ее качество. На предприятии экспериментировали с технологией, цветом и формой плитки, расширяли ассортимент рисунков настенных плиток для внутренней облицовки. Под его руководством предприятие в 1842 году выпустило свой первый каталог и начало сотрудничать с популярным английским архитектором и теоретиком архитектуры О.У. Нортмором Пьюджином (1812–1851) – признанным корифеем неоготики, строителем лондонского Вестминстерского дворца. Его проекты, как и нескольких других архитекторов, увлеченных средневековой архитектурой, надолго вошли в каталог изделий развивавшейся мануфактуры. Обширный ассортимент керамических плиток с готическими рисунками позволил украсить многие правительственные и королевские здания Лондона, в том числе Новый Вестминстерский дворец. В 1848 году Г.Минтон привлек для консультации известного французского керамиста Джозефа

Франсуа Леона Арну (Arnoux) (1816–1902), работавшего на Севрской мануфактуре, и сделал его художественным руководителем производства (до 1892 года). Это принесло предприятию новое расширение ассортимента и признание публики. После покупки «Minton, Hollins & Co» патента на цветную печать расширился выпуск полихромной плитки, для которой адаптировались книжные иллюстрации. Такими плитками, в частности, была отделана курительная комната Вестминстерского дворца.

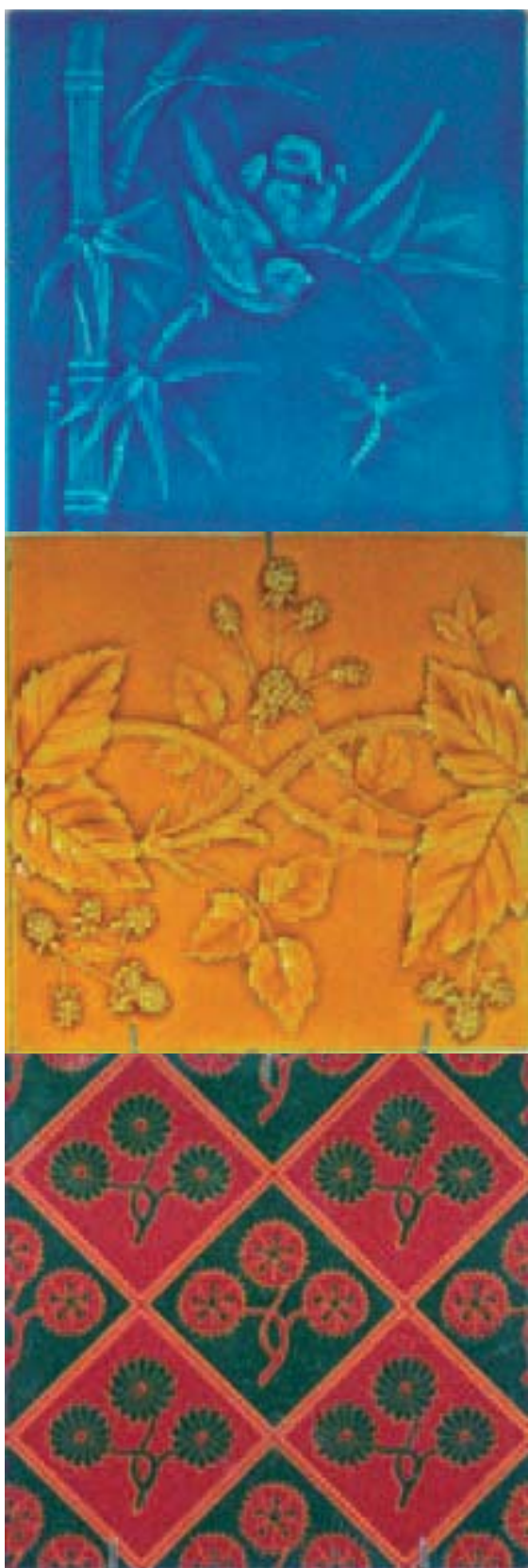
В 1840 году Г. Минтон привлек к работе на фирме своего племянника Майкла Д. Холлинза и поручил ему управление двумя предприятиями – «Минтон, Холлинз & Co» и «Минтон & Co», – производившими настенную плитку, в том числе так называемую «энкаустическую» плитку

Вид фабрики «Минтон & Ко». 1960–70-е гг.

Рисунки для энкаустической плитки, изготовленной фабрикой Минтона для полов Нового Вестминстерского дворца. 1870–80-е гг.







для полов<sup>29</sup>, особенно органичную для интерьеров в стиле готического возрождения, а также для реставрации напольных покрытий готических храмов<sup>30</sup>. В 1848 году Минтон сделал своим партнером и другого племянника – Колина Минтона Кэмпбелла. Герберт Минтон, руководивший делами фирмы на протяжении 50 лет, привел ее дела в цветущее состояние, количество работников выросло с 50 до 1500 человек, а объем экспорта в 1858 году увеличился почти на 500 % (считая с 1840 года). Его изделия не только экспортировались во многие страны мира, но и экспонировались на многих международных выставках, создававших английской фирме дополнительную и очень убедительную рекламу. К примеру, экспорт в Америку значительно расширился после участия предприятия Г. Минтона в Нью-Йоркской выставке в 1853 году. Получив в конце жизни за свои майоликовые работы орден Почетного легиона (Legion d'Honneur) из рук Наполеона III, он вскоре удалился от дел. После его смерти в 1858 году его племянники продолжили развивать унаследованное керамическое производство.

Под руководством Колина Минтона Кэмпбелла, человека больших способностей и широких интересов, фирма продолжала расти и расширяться<sup>31</sup>. Великолепное качество изделий сделало покупателями «Минтон & Ко» императоров и королей, князей и послов и было оценено на многих международных выставках – в Париже, Вене, Дублине и Мельбурне. Славу продукции фирмы составили также художники-декораторы – К. Дрессер (1834–1904), У. Вайз (1847–1889), У. Стивен Колеман (1829–1904),

Настенная плитка фабрики «Минтон & Ко». 1870.  
Будапештский музей прикладного искусства

Настенная плитка фабрики «Минтон & Ко». 1863–1873 гг.  
Будапештский музей прикладного искусства

Напольная плитка фабрики «Минтон & Ко». 1873.  
Будапештский музей прикладного искусства

Л.-М. Э. Солон (1835–1913), Генри Стейси Марк (1829–1898), Джон Смит (1839–1912) и другие мастера книжной иллюстрации. По их рисункам с 1870 по 1892 год были выпущены серии предметов и керамических панно на темы ранней английской истории, Ветхого и Нового Заветов, сказок, литературных произведений от Анакреона до Шекспира, музыкальных инструментов, аллегорий искусств, наук, сезонов и т. д. Наиболее известным из постоянных художников компании (работал с 1901 года) был Джон Водсворт, по эскизам которого фирма работала еще долго.

В 1870-е годы в производство плитки «Минтон & Ко» были запущены рисунки двух детских книг, проиллюстрированных великолепным английским живописцем, иллюстратором и дизайнером Уолтером Крейном (1845–1915), а также серия «Дни недели» Э.Э. Хоугтон (Houghton). Именно У. Крейн, хорошо знакомый с Берн-Джонсом и Уильямом Моррисом – ключевыми фигурами движения «Искусств и ремесел», – и в 1888 году ставший одним из его организаторов и первым президентом, обозначил для фирмы ее новаторские эстетические ориентиры.

Особое место среди продукции фабрики занимали декоративные панно, представляющие собой наборы из нескольких кафельных плиток, декорированных раппортными композициями с геометрическими, растительными, орнитологическими и восточными (китайскими) мотивами. Неслучайно эти образцы облицовочной керамики «Минтон & Ко» были приобретены на рубеже XIX–XX веков для Музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица и вплоть до 1920-х годов служили учебными пособиями<sup>32</sup>.

С движением «Искусств и ремесел» был непосредственно связан и выдающийся английский художник-керамист Уильям Френд де Морган (1839–1917), работы которого Британская энциклопедия оценила как высшее дости-

жение английской керамики. После окончания художественной школы при Королевской академии молодой живописец примкнул к кружку Уильяма Морриса, лидера «Arts & Crafts». В мастерской Морриса Уильям де Морган сперва начал делать витражи, а примерно с 1869 года занялся керамикой. Экспериментируя с составами керамических масс и глазурей, с температурой обжига, он постиг весь процесс изготовления керамических изделий, отвечая едва ли не главной идее Морриса – освоить рукотворное ремесло. Будучи увлечен искусством средневекового Востока, в частности, цветовой гаммой персидских миниатюр и росписями яркой керамики XVI века из древнего города Изник, он нередко стилизовал свои работы под восточную керамику. В 1875–1876 годах де Морган разработал оригинальную, так называемую «персидскую» гамму красок: глубокие, насыщенные оттенки синего, красного, желтого, фиолетового и зеленого. Восточные мотивы присущи большинству его произведений, часто варьирующих изображения цветов, листьев, павлинов, рыб. Особым достижением де Моргана стало возрождение росписи люстрами (то есть пигментами, придающими изделиям металлический отблеск), секрет которой был утрачен в середине XVII века<sup>33</sup>. Это сделало его работы особенно нарядными и востребованными у покупателей.

В 1879 году художник получил большой и, как оказалось, судьбоносный заказ от лорда Лейтона, собравшего во время своих путешествий богатую коллекцию турецкой, персидской, сирийской керамической плитки. Заказчик решил использовать ее в отделке арабского зала своего дома – поврежденные панели требовали реставрации, наборы керамики – изготовления недостающих изразцов. Де Морган успешно справился с заданием, а кроме того изготовил плитки для лестницы и холла с орнаментами синего цвета<sup>34</sup>. Эта работа сразу расширила круг его заказчиков, и в 1882 году





де Морган перевел свою фабрику в Мертонское аббатство в Суррей, по соседству с мастерской Морриса. Здесь производство керамических изделий значительно увеличилось, а благодаря влиянию Морриса флоральные и анималистические узоры де Моргана стали более сложными и стильными. Художник немало работал над рисунками для изразцов и майоликовых панно, которыми нередко оформлялись интерьеры английских домов и пароходов (для них была разработана серия керамических

панно с изображением парусных судов и рыб). Его изразцы до сих пор поражают яркостью красок и изобретательностью растительных и анималистических рисунков, складывающихся в богатейшие по цвету орнаменты или сплошные облицовки.

В 1888 году фабрика вновь переехала в Фулхэм (неподалеку от Челси), где началось

Изразцы У. де Моргана. 1880-е гг.

Керамические панно У. де Моргана. 1880-е гг.









его десятилетнее сотрудничество с архитектором Рикардо Халси. Тогда же де Морган стал участвовать в выставках движения «Искусств и ремесел». Однако пошатнувшееся здоровье заставило художника с 1892 года подолгу жить во Флоренции, где была организована еще одна его мастерская. Здесь де Морган продолжал делать рисунки и модели для производства керамики в Лондоне, разрабатывая любимую восточную тему и растительные орнаменты в стиле модерн или Либерти. Однако его долгое отсутствие привело к тому, что в 1907 году его предприятие перестало существовать. Это, впрочем, вовсе не означало упадка всей английской архитектурной керамики, которую выпускали большие и маленькие предприятия, продолжавшие играть важную роль на европейском рынке.

Новая волна увлечения Востоком охватила во второй половине XIX века все западноевропейское искусство, и именно этот культурный феномен имел большое значение для развития архитектурной керамики. «Открытие» во Франции искусства Дальнего Востока, сыгравшее важную роль в судьбе художественной керамики, выявлении ее особой специфики, приписывается братьям Гонкурам, обратившим на него внимание в середине 1870-х годов. Эдмон де Гонкур писал в своем дневнике (1876 г.): «Самые незначительные явления природы привлекают интерес и внимание японцев...»<sup>35</sup> Поразившее европейцев японское искусство действительно оказало большое влияние на выработку нового стилистического языка, основанного на природных формах, и послужило прологом к появлению ар нуво (модерна). Оно же заставило пересмотреть отношение к некоторым традиционным ремеслам, в том числе к керамике, которую новый стиль незамедлительно сделал одним из своих любимых строительных материалов. По мнению

современников: «Новое направление в керамике, получившее особенно сильное движение лишь в последнее десятилетие (имеются в виду 1890-е годы. – М.Н.), началось собственно еще со времени Парижской всемирной выставки 1878 года, на которой, как известно, Японское декоративное искусство... имело громадный успех. <...> С того времени и началось стилизование животного и растительного царств, и художественная промышленность, обратившаяся за новыми мотивами к формам, непосредственно даваемым природою, несомненно обязано японцам»<sup>36</sup>. Стоит упомянуть и повторное открытие искусства арабской Испании, а позднее османской Турции и исламской Персии, стран Ближнего Востока и Северной Африки, которое также обратило внимание художников и архитекторов на древнее керамическое производство, обеспечивавшее яркость орнаментики архитектурных элементов и их долговечность.

Последовательные шаги к расширению выразительных возможностей керамики и внедрению ее в архитектурный язык современного зодчества были сделаны в конце XIX века именно во Франции. Они особенно важны для нас, поскольку найденные приемы были вскоре подхвачены зодчими других стран, в том числе в России. Одной из важнейших проблем, которую помогала решать керамика, была архитектурная полихромия, к которой склонялась эстетика конца XIX века, уставшая от монотонности и ограниченного декоративного языка классицизма. Общественный интерес к архитектурной полихромии подтолкнул работы мастеров-керамистов, усовершенствовавших технику изготовления печных изразцов, создавших морозостойкие облицовочные плитки, расширивших диапазон их цветов и старавшихся снизить производственные затраты. Повальное увлечение японской керамикой и найденные археологами и доставленные в Лувр в 1886 году фризы с фигурами лучников и львы

Панно с павлинами. У. де Морган.  
Музей Фитсвильяма, Кембридж





из дворца Дария в древних Сузах, выполненные из глазурованного кирпича ярких расцветок, внесли последние решающие аргументы в пользу развития архитектурной керамики. Вскоре керамические изразцы и скульптура, отличавшиеся прочностью и яркостью красок, предоставили зодчим широкий выбор средств выразительности и стали активно внедряться в архитектурный декор фасадов и интерьеров с 1870–80-х годов.

Мироощущение общества к концу века все сильнее устремлялось ко всему новому – новой эстетике, новому стилю, новым строительным материалам. Новизну искали в том числе в следовании забытым формам, технологиям и строительным материалам. Во Франции использование керамики в архитектуре начинается уже в 1870-е годы. Например, для монументального фасада павильона изящных искусств на Всемирной выставке в Париже в 1878 году были использованы терракотовые и фаянсовые панели, выполненные Жюлем Полем Лебницем (1836–1895, Loebnitz), удостоенным за них золотой медали<sup>37</sup>. Его предприятие производило печи и камины, а с 1860 года – элементы архитектурной керамики. Почувство-

вав новую сферу применения своей продукции, предприимчивый керамист активно расширил производство облицовочной плитки и других архитектурных деталей, которые в дальнейшем были использованы для отделки таких крупных и известных зданий, как вокзал в Гавре и Опера в Монте-Карло<sup>38</sup>.

Постепенное формирование нового стиля в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве сочеталось с обновлением их выразительных средств и материалов, среди которых видное место вскоре заняла керамика. В этой области Франция оказалась в авангарде: «Французам принадлежит первое место в разработке и применении новейших изразцовых мозаик и украшений. Здания парижской выставки 1889 г. явили собой наглядную картину успехов монументальной изразцовой полихромии. Купола дворцов изящных и свободных искусств были покрыты голубой эмалированной черепицей <...>. Облицованы... эмалированными кирпичами и изразцами карнизы, аттики... четыре фриза... кровли, фасады и балюстрады зданий.

Глазурованные изразцы.  
Англия. Начало 1900–1910-е гг.

Материал был доставлен главным образом с завода Э. Мюллера в Иври»<sup>39</sup>. Успех выставочных построек в Париже послужил толчком к массовому внедрению продемонстрированных приемов керамической облицовки в архитектуру западноевропейских стран.

Среди пионеров французской архитектурной керамики нельзя не упомянуть имя инженера-керамиста Эмиля Мюллера (1823–1889). Еще в 1854 году он основал под Парижем в Иври большое, передовое по тем временам керамическое предприятие (с температурой обжига 1200°C) – La Grande Tuilerie d'Ivry – и стал выпускать плитку и полихромный кирпич. Его первой продукцией стали технические изделия для строительства и промышленности,

Открытка с изображением Парижской Всемирной выставки 1889 г.

эксперименты Э. Мюллера по совершенствованию технологии для получения более долговечных глазурованных архитектурных деталей получили признание, и мастер был удостоен премии на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Высокое качество керамических отливок в равной степени было применимо в архитектуре и в скульптуре, поэтому многие известные художники того времени сотрудничали с Мюллером, который с успехом выпускал весьма востребованную потребителями камерную скульптуру. В 1886 году был открыт новый завод фирмы под названием «Эмиль Мюл-



но в 1884 году он усовершенствовал процесс производства глазурованной терракоты для архитектурного декора и воспроизведения художественных произведений. Постоянные

лер Ко». После смерти в 1889 году его основателя руководство производством взял на себя его сын Луи Мюллер. В 1893 году фирма поставляла глазурованную черепицу для построек



Гектора Гимара, выполнила барельефный фриз Антуана Гийо, изображающий рабочих и ремесленников для украшения главного входа на Всемирную выставку 1900 года. Работы Мюллера-сына также получили признание – например, в 1897 году в Брюсселе они были удостоены Гран-при и трех золотых медалей.

Самой известной архитектурной работой упомянутого предприятия «Эмиль Мюллер Ко» в новом стиле ар нуво стал жилой дом в Париже (Rue Claude Chahu, 9), сооруженный в 1903 году архитектором Шарлем Кляйном и ставший призером на конкурсе парижских фасадов. Главным мотивом фасадной отделки стали выразительные керамические наличники бирюзового цвета очень высокого качества с мастерски выполненными рельефными изображениями чертополоха – этого любимого цветка французского ар нуво (символа независимости Лотарингии) – и более нейтральными листьями герани в декоре мансарды и второго этажа. Этот дом был передовым и в конструктивном отношении – в своей основе он имел каркас из армированного бетона и двухслойный фасад из кирпича и плиточного керамического покрытия, изготовленного на



заводе Э. Мюллера, между которыми находилась воздушная прослойка, предохраняющая и от холода и от жары<sup>40</sup>. Несмотря на очевидный модернизм и художественную уникальность, постройка была существенно дешевле, чем аналогичное сооружение, использовавшее для декора натуральный камень. Это произведение архитектора Кляйна и предприятия Мюллера не прошло незамеченным для московской архитектуры – строя яркий особняк Н.Н. Медынцева в Померанцевом переулке, архитектор Ф.Ф. Воскресенский старательно копировал в штукатурке керамический декор французского образца. Неудивительно, что этой качественной западноевропейской керамикой интересовался А.В. Филиппов – один из основателей и ведущих членов керамической мастерской «Мурава». Среди его домашней коллекции изразцов сохранился и изразец с клеймом завода Эмиля Мюллера в Иври.

Нельзя обойти вниманием и имя знаменитого французского архитектора и скульптора Гектора Гимара – крупнейшего мастера французского ар нуво. Получив художественное образование (он учился – затем преподавал – в Школе декоративных искусств и Школе изящных искусств), Гимар выставлял свои проекты в Салоне французских художников, в Société Nationale, участвовал в выставке керамики 1897 года. С самого начала творческой деятельности он сам создавал многие декоративные детали для своих построек, в том числе те, которые затем изготавливались из терракоты или цветной глазурованной керамики. Особая пластика этих дизайнерских элементов ярко проявилась в жилом комплексе Капель Беранже – этом ключевом произведении французского ар нуво. С одной стороны, их тематика восходила к готике с ее фантастическими химерами, с другой – формы его архитектурных деталей

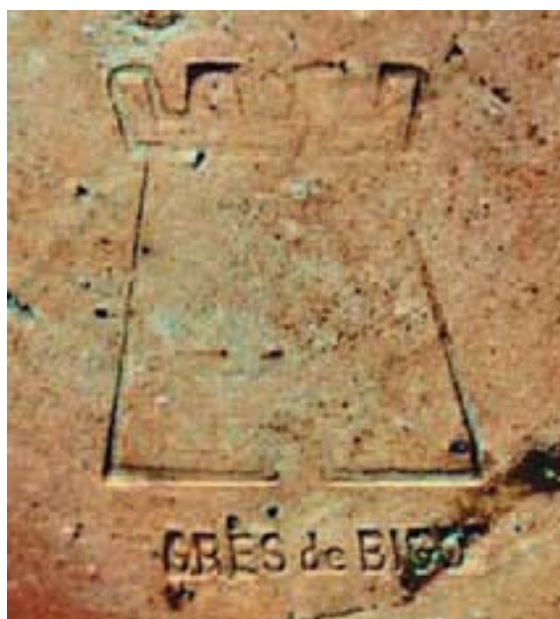
Клеймо керамических изделий фабрики Эмиля Мюллера в Иври

явно ассоциировались с игривыми элементами рококо. Упругие извивы растительных форм, стилизованные рокайли – все это отличало его изобретательные дизайнерские проекты, которые нередко выполняла упомянутая фирма «Эмиль Мюллер и Ко».

Крупным мастером архитектурной керамики во Франции был и Александр Биго (Alexandre Bigot, 1862 – 1927). Его биография демонстрирует крутой поворот от науки к искусству. Он родился в крестьянской семье, учился в Париже и Блуа, в 1884 году получил ученую степень и стал профессором физической химии в Школе Alsacienne в Париже. Затем стал доктором, защитив в 1889 году диссертацию по органической химии (по производным глицерина). Любитель восточной керамики, на Всемирной выставке в Париже 1889 года он познакомился со скульптором Жаном Кари (Jean-Joseph Marie Carriès (1855–1894) и, благодаря своим познаниям в области химии, стал его техническим консультантом. Для практической стороны (поворот и литье) он воспользовался советами Рафаэля Тесье (Tessier, 1860–1937). Новое дело увлекло молодого профессора, и вскоре, после короткой керамической практики в Швейцарии, Александр Биго начал создавать свои собственные гипсовые модели и пресс-формы и в том же 1889 году приобрел и установил дома в городке Мер свою первую печь для обжига керамики. Его ранние работы были выставлены в 1894 году в Салоне Национального общества изящных искусств, а в 1896 году его керамику выставила галерея Зигфрида (Сэмюэля) Бинга «Дом нового искусства» (Maison de l'Art Nouveau) в Париже. Открытая сразу после Рождества 1895 года, эта впоследствии знаменитая галерея специализировалась исключительно на современном искусстве, а потому ее витрины оформили художники груп-

пы Наби, в том числе Анри де Тулуз-Лотрек, а выполнил Луис Комфорт Тиффани.

Славу галереи Бинга, как известно, упрочила парижская Всемирная выставка 1900 года, где среди предметов искусства и современной



Портрет А. Биго. 1910-е гг.

Клеймо предприятия А. Биго





мебели были выставлены и работы А. Биго, награжденного медалью Гран-при. Его экспозиция (павильон Биго) состояла из разнообразных предметов, которыми можно было украсить фасады домов, интерьеры и садовые постройки. Превосходные рельефы, необычные фактуры и особая цветовая гамма, состоявшая в основном из земляных цветов, сделали выставленные произведения Биго уникальными и высокохудожественными. Он был тогда главным дей-

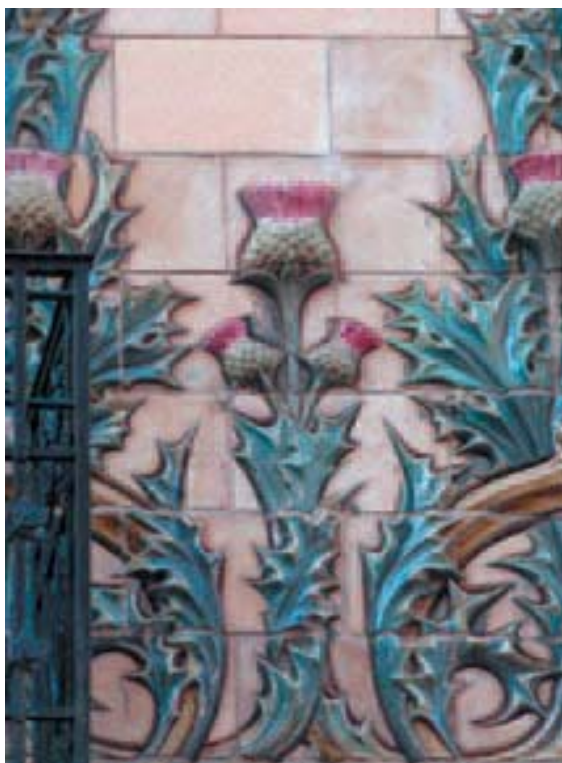
ствующим лицом французской архитектурной керамики вместе с фирмой «Эмиль Мюллер», и его известность обеспечила ему работу с крупнейшими скульпторами и архитекторами Франции<sup>41</sup>. И все же главным в его творческой биографии стало то, что он был прежде всего производителем керамики, воплощавшим замыслы

Детали керамического павильона А. Биго, выставленного на Всемирной выставке 1900 г. Музей прикладного искусства. Будапешт. 1990









Детали наружной отделки доходного дома в Париже.  
Арх. Ш. Кляйн, 1903. Керамика А. Биго.  
Музей прикладного искусства. Будапешт. 1990 г.

Детали наружной отделки доходного дома в Париже.  
Арх. Ж. Лавиротт, 1904. Керамика А. Биго

многих художников и архитекторов французского Ар Нуво (модерна). Среди них такие корифеи, как Гектор Гимар, Франц Жордан, Жюль Лавиротт, с которым он сотрудничал регулярно, а также Луи Мажорель, Анри Соваж, Анри ван де Вельде, Огюст Перре, Андре Арвидсон, Анатоль де Бод и многие другие.

В 1897 году рядом с его родным городком Мер, в Ольне, Биго основал свой завод «Gres de Bigot». На этом успешном предприятии к 1914 году уже работало 10 промышленных печей (использовались высокотемпературные печи – 1350°C) и 150 рабочих. Для сбыта очень разнообразной продукции завода в Париже







имелся свой магазин. Хотя производство Биго было крайне неравномерным, кроме разнообразных горшков, ваз, посуды и малой скульптурной пластики, изготавливаемых в первые годы, в 1900–10-е годы львиную долю продукции составляла архитектурная керамика – скульптурные элементы (фризы, тяги, фонтаны, вазоны для цветов и т. д.) и плитки для облицовок фасадов и интерьеров, а также сантехнические предметы и т. д.<sup>42</sup>

Среди самых впечатляющих работ Александра Биго – эмали в коридорах парижского метро, жилой дом (теперь отель «Серамик»), возведенный по проекту Жюль Лавиротта с поразительными рельефными керамическими растениями и гигантскими навозными жуками, ползущими по фасаду (1904), керамическая отделка стен и потолков лестничной клетки в жилом доме, выстроенном по проекту А. Бокажа, а также жилой дом на улице Кампань-Премьер, 31, построенный в 1911 году по проекту архитектора Андре Арвидсона, керамический фасад которого полностью создан Александром Биго. В отделке применено множество видов облицовки – гладкие плитки, плитки с геометрическими орнаментами, рельефные изразцы, фигурные карнизы, скульптурные гирлянды и скульптурные девичьи маски. Хотя в целом фасад производит цельное впечатление

Детали внутренней отделки доходного дома в Париже. Арх. А. Бокаж, 1908 г. Керамика А. Биго

и привлекает простотой и элегантностью позднего лаконичного ар нуво, предвосхищающего ар деко, богатство его керамического убранства беспрецедентно. К сожалению, парижская фирма Биго закрылась в 1914 году из-за снижения популярности модерна.

Керамика широко использовалась в отделке парижских зданий рубежа XIX–XX веков. Кроме оригинальных и порой необыкновенно рафинированных рельефных керамических украшений фасадов распространение получили и керамические панно на плоских плитках. Нередко в магазинах, барах, ресторанах или общественных учреждениях это были рекламные изображения или нарисованные на плитках гротески. Прекрасным примером такой отделки до сих пор служит интерьер брассерии (пивного ресторана) Моллара, расположенного на ул. Сен-Лазар недалеко от Парижской оперы. В его богатую и разнообразную отделку

Панно в интерьере парижского ресторана Моллара по рисункам М. Симаса. Рубеж XIX–XX вв. Фото автора, 2002 г.

включены полихромные картины на сюжеты современной парижской жизни. Создателем их был художник-график М. Симас, сохранивший для нас частицу веселой и нарядной атмосферы французского *fin de siècle*. Этот французский мастер интерьеров специализировался также на оформлении ванных комнат и бассейнов, создавая поразительно разнообразные, уютные и нарядные пространства.

Любопытно, что во Франции до сих пор сохранились старые традиции производства качественной напольной плитки – это метлахская плитка французской фабрики Winckelmans (Винкельманс), где она производится с 1894 года. Несмотря на значительные изменения, которые внесла индустриализация в плиточное производство в XX веке, фабрика Winckelmans









до сих пор придерживается традиций, сохраняя старинную технику производства метлахских плиток и тем самым внося существенный вклад в реставрационное дело, а также в современную архитектуру и декоративное искусство. В сотрудничестве с фирмой «Old English Tiles International» фабрикой были разработаны и восстановлены многие цвета и формы плиток, теперь используемые при реставрации памятников архитектуры XIX века.

Привлекательные образцы художественной архитектурной керамики в стиле ар нуво представляла маленькая Бельгия. Кроме качественных керамических облицовок, порой варьирувавших несложные геометрические орнаменты, набранные из облицовочной плитки разного цвета, в Брюсселе и его окрестностях появились полихромные живописные картины, вносящие в городской ландшафт яркую и совершенно новую ноту (например, дом и ателье художника Камберлани в Брюсселе (1897–1898). Признанным бельгийским мастером сграффито и рисунков для настенных керамических панно был Анри Антуан Теодор Ливмон (Livemont), прозванный Приват-Ливмоном (1861–1936). Его изысканные рисунки в стиле модерн украсили многие новостройки Брюсселя конца 1890–1900-х годов. Хрестоматийным примером его работ может служить здание большого универсального магазина в Брюсселе, так называемого Большого Белого дома (Grande Maison de Blanc), построенного в 1896–1897 годах архитектором Оскаром Франсуа. Основой его фасадной декорации стали изящные полихромные керамические панно между окнами, сделанные по рисункам Приват-

Проект ванной комнаты, отделанной керамикой.  
Художник М. Симас. 1903 г.

Панно с женскими фигурами, занятыми разными ремеслами на фасаде Большого Белого дома (Grande Maison de Blanc) в Брюсселе. Арх. О. Франсуа, 1896–1897 гг. Худ. А. Приват-Ливмон, керамическая фабрика братьев Вох (Voch) в Ла-Лувьере







Ливмона керамической фабрикой братьев Вох (Voch) в Ла-Лувьере<sup>43</sup>. Третий этаж его отделан особенно богато – здесь помещены аллегорические панно, изображающие Торговлю и Промышленность, а также ряд женских образов, занятых разнообразными рукоделиями, харак-

Фрагмент настенного панно. Конец XIX в. Бельгия. Коллекция С.Б. Ткаченко

Керамическая плитка. Начало XX в. La Majolique Societe Anonyme Emptinne (Namour). Бельгия

Керамическая плитка с бытовыми сценами из крестьянской жизни. Начало XX в. (Helman Ceramique. Berchem-Saint Agathe). Брюссель

терных для раннего Art Nouveau и создающих стилистическую параллель женщинам с плакатов Альфонса Мюшса (Мухи) того же времени.

Керамическая фабрика братьев Бох в бельгийском Ла-Лувьере заслуживает того, чтобы сказать о ней несколько слов. Это часть мощной фаянсовой империи, превратившейся в 1855 году в знаменитую международную фирму Villeroy & Boch. Предприимчивая семья Жана-Франсуа Боха – владельца фаянсового завода в Люксембурге, – успешно развивавшая производство, из-за ужесточения таможенных правил в регионе (в Нидерландах и Франции) в 1830-х годах искала способ прямых поставок фаянсовой посуды на бельгийский рынок. В 1841 году его сын Эжен Бох приобрел производство глиняной посуды в Эно (на выбор повлияла близость рудных месторождений, угольных шахт, канала Шарлеруа и железной дороги). В марте 1841 года после приобретения у фирмы «Société des Charbonnages de Sars Longchamp et Bouvy» окружающих земель на них под руководством Виктора Боха был построен новый завод, названный «Керамис», в честь района гончаров в Афинах. В 1844 году братья Бох и их сводный брат Жан-Батист Нотомб учредили товарищество «Boch Frères», которое и стало в 1890–1900-х годах одним из лучших изготовителей не только посуды, но и архитектурной керамики для городских фасадов Брюсселя и других городов Бельгии.

Превосходное качество бельгийской керамики (богатая палитра, стойкость цвета и четкость рисунков) позволяло делать поистине монументальные произведения большой площади, которые полностью занимали поверхность стен, а потому многофигурные керамические панно стали одной из особенностей модерна Бельгии – ими были украшены многие стильные постройки конца XIX – начала XX века. Кроме того, великолепные сюжетные панно бельгийского производства нередко играли роль вывесок, а также украшали интерьеры общественных зданий, магазинов, ванных комнат

Плакетка, выполненная в перегородчатой технике (1900-е гг.) Музей фабрики «Королевский Делфт» в Делфте. Нидерланды

и т. д. Популярными сюжетами были плитки с изображением сенок из крестьянской жизни Фландрии на фоне характерных фламандских или голландских пейзажей, выполненные в живой манере и немного напоминающие графику известного бельгийского художника начала XX века Анри Кассирса (H. Cassiers). Бельгийская керамика также экспортировалась в другие европейские страны и охотно покупалась заезжими туристами, а потому ее можно было встретить в отделках многих европейских состоятельных домов.







Портрет Ж. Тоофта (Joost Thooft), выполненный в керамике. 1890-е гг.

Фрагмент триптиха «Рождество Христово» по картине Х. Ван дер Гоэса конца XV в. (Худ. А. Лекомт, 1899 г.) Музей фабрики «Королевский Делфт» в Делфте. Нидерланды

Глазурованный портал виллы Вассенаар в Амстердаме. 1915. Музей фабрики «Королевский Делфт» в Делфте. Нидерланды

вскоре появились уникальные «изразцовые картины» и фризы, отвечающие возрождению интереса к историческому прошлому страны и ее национальной архитектуре и приобретшие большую популярность в архитектурных отделках 1870–80-х годов. Среди подобных картин, нарисованных на гладких фаянсовых плитках в традиционной синей цветовой гамме, сначала преобладали копии знаменитых произведений голландской живописи XVII века, изображения неоренессансных арабесок или типичных голландских пейзажей с мельницами, затем стали

В конце XIX века архитектурную керамику включили в свой ассортимент и некоторые старинные европейские предприятия, такие, как фарфоровая фабрика «Королевский Делфт» в Нидерландах (The Koninklijke Porceleynse Fles / Royal Delft), основанная еще в XVII веке, когда голландская Ост-Индская компания (VOC) привезла в страну из Китая технику голубой росписи по фарфору. Основателем «Королевского Делфта» был Дэвид Ван дер Пиет, превративший свой дом в 1653 году в фаянсовую фабрику. Из-за жесткой конкуренции с английским и европейским фарфором в 1840 году эта фабрика осталась в городе единственной (из тридцати двух). Художественное и технологическое обновление производства на ней началось в 1876 году, когда ее купил гражданский инженер Ж. Тоофт (Joost Thooft)<sup>44</sup>, привлечший в 1877 году к сотрудничеству А. Лекомта (Le Comte), одного из самых значительных дизайнеров в истории предприятия, и художника Леона Сенфа (L. Senf), а также развернувший сотрудничество с английскими гончарами. Благодаря этим художникам в продукции предприятия









чаще появляться архитектурные пейзажи и сюжеты из современной жизни.

Именно с именем Ж. Тоофта связано внедрение на фабрике новых модных техник обработки фаянса, включая металлизированные глазури, изделия с которыми фабрика производила с 1892 по 1914 год<sup>45</sup>, а также особую перегородчатую технику (с выступающими контурами рисунка), освоенную в 1900 году. С 1895 года<sup>46</sup> «Королевский Делфт» открыл небольшое производство архитектурной керамики, выполнявшейся обычно под заказ для конкретных зданий и нарисованной их создателями – архитекторами. Это были садовые порталы, беседки и садовая мебель, декоративные стенки, чаши фонтанов, обрамления входов в загородные виллы, настенные панно и рельефы, керамические колонны, настенная облицовочная плитка, напольные покрытия, детали архитектурного декора. Керамикой «Королевского Делфта» были украшены такие ключевые памятники голландской архитек-

туры, как Дворец мира в Гааге (1911), здание Угольной ассоциации в Роттердаме (1913)<sup>47</sup> и Амстердамская биржа.

Качество делфтского архитектурного фаянса и керамики было очень высоким, что многократно отмечалось наградами различных международных выставок. Так, триптих «Рождество Христово» по картине Х. Ван дер Гоэса конца XV века, созданный А. Лекомтом, получил золотую медаль на Всемирной выставке 1900 года в Париже; еще один триптих по проекту А. Лекомта, включавший полукруглое панно «Сад Эдем», экспонировавшийся на Первой Международной выставке современного декоративного искусства в Турине 1902 году, был также удостоен золотой медали.

На заводском дворе и в экспозиционных помещениях для клиентов в 1900-х годах была

«Сад Эдем» - часть интерьерной декорации, созданной А. Лекомтом для дома Н. ден Текста в Амстердаме. Арх. Э. Куйперс. 1901. Музей фабрики «Королевский Делфт» в Делфте. Нидерланды



оборудована небольшая экспозиция, представляющая возможности предприятия и подталкивающая воображение зодчих к новым сферам применения керамики в качестве архитектурной декорации. Многие образцы были созданы по мотивам восточной архитектуры, очень популярной в Голландии в 1910-х годах. Благодаря «Королевскому Делфту» качественная керамическая декорация стала одной из рафинированных особенностей архитектуры Нидерландов конца XIX – начала XX века.

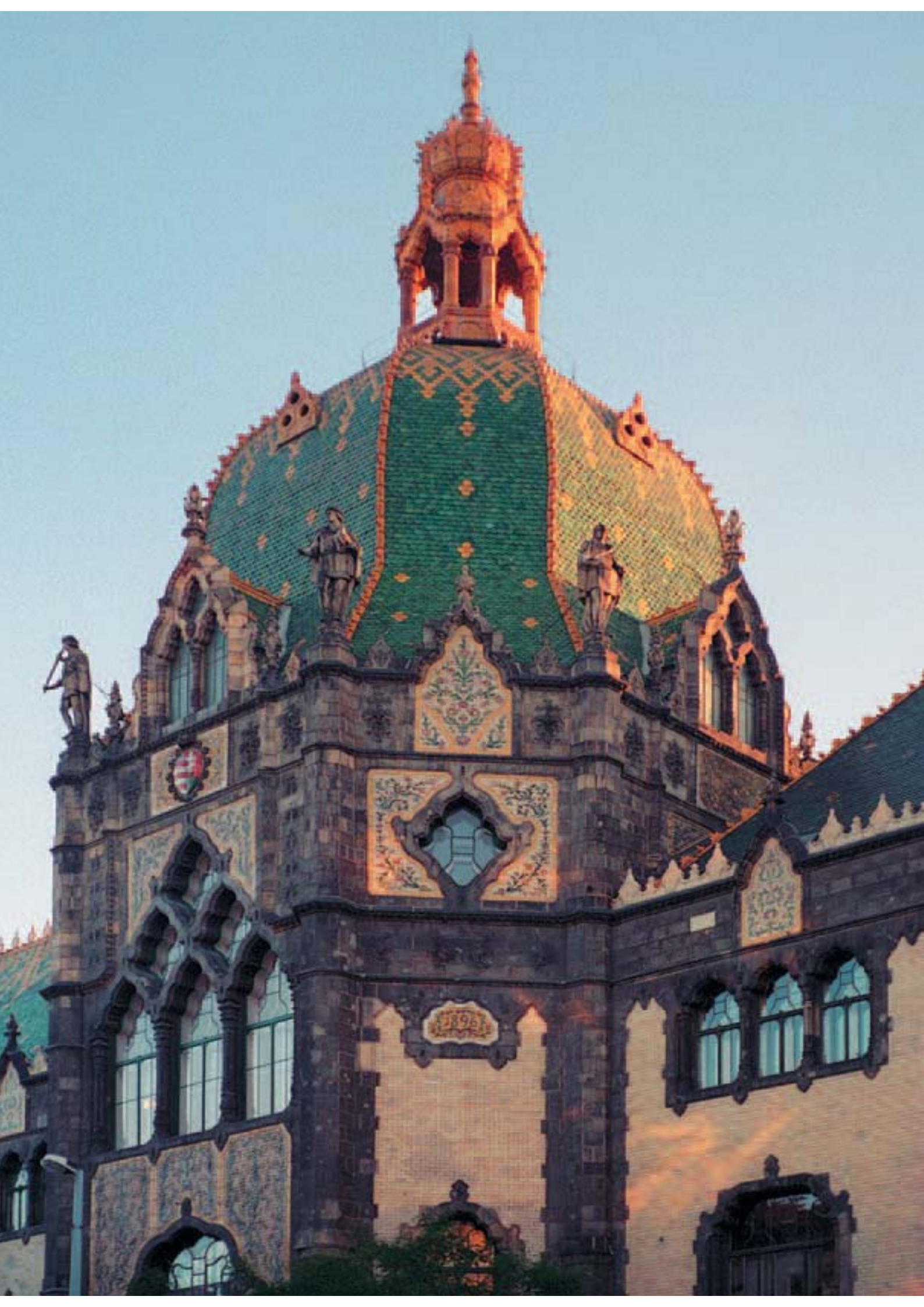
Своеобразным манифестом нового стиля модерн в Австро-Венгрии стал нарядный «Керамический дом» в Вене (1897–1898), созданный мэтром австрийской архитектуры конца XIX – начала XX века Отто Вагнером. Его фасад был полностью покрыт керамическими плитами, на поверхности которых был нанесен рисунок, образующий крупный, яркий по

цвету и динамичный цветочный орнамент. Гладкая поверхность керамики или фаянса прекрасно противостояла усиливающемуся загрязнению мегаполиса и сохраняла замысел архитектора в его первоначальных красках.

Еще один важный австрийский образец применения облицовочной керамики создал венский архитектор Макс Фабиани – одним из сотрудников фирмы О. Вагнера. В 1897–1900 годах он возвел в Вене дом мебельной компании Portois & Fix, занимавшейся дизайном интерьеров<sup>48</sup>, с обширными торговыми галереями в первых двух этажах. Эта известная постройка рубежа веков отличалась предельным лаконизмом фасадной композиции и изяществом немногочисленных элементов металлического и керамического декора. Ее фасад был покрыт керамической плиткой оливкового цвета двух оттенков, создающих незатейливый геометрический орнамент. Унифицированное керамическое фасадное покрытие этого дома, априори гораздо менее

Майоликовый дом в Вене. Арх. О. Вагнер. 1897–1898 гг.  
Общий вид и деталь фасада









трудоемкое в производстве, чем уникальные керамические отделки построек Гимара, Лавиротта или художественные панно бельгийских модернистов, во многом послужило импульсом к широкому внедрению керамических облицовок в строительную практику всей Европы, включая Россию.

Очерк развития индустрии европейской архитектурной керамики будет неполон без упоминания знаменитого венгерского керамического завода Жолнаи (Zsolnay), основанного в 1851 году М. Жолнаи в крупном городе Печ на юго-западе Австро-Венгрии. В 1853 году Миклош Жолнаи создал компанию по производ-

ству керамики, в которой успешное массовое производство бытовых вещей сочеталось с широким ассортиментом архитектурной керамики. В том же 1853 году менеджером завода стал его старший сын Игнац, а в 1865 году руководство производством взял на себя его младший сын Вилмош, учившийся в Вене в политехнической гимназии, при котором завод и стал передовым предприятием, прославившимся качеством продукции.

Вилмош Жолнаи (1828–1900) – венгерский промышленник и предприниматель, директор фарфоровой мануфактуры Жолнаи, который ввел новые материалы и изобретения в производство керамики. В частности, новый керамический строительный материал пирогранит (pyrogranite), который он начал выпускать, стал весьма популярным у архитекторов венгерского модерна и обеспечил

Будапештский музей прикладного искусства.  
Арх. О. Лехнер, Д. Партош, 1896 г. Фото 1989 г.

Будапештский музей прикладного искусства.  
Керамические детали отделки входа и вестибюля.  
Мануфактура Жолнаи. Фото 1989 г.





некоторые его характерные особенности. Ему удалось привлечь к работе талантливых художников, также способствовавших тому, что небольшое семейное предприятие добилось мировой известности и признания. Начало триумфальным успехам завода В. Жолнаи положило участие во Всемирной выставке в Вене в 1873 году. После нее завод получил большое количество заказов из Англии, Франции, России и даже из Америки. Успехи, достигнутые в 1878 году на Всемирной выставке в Париже, были еще более впечатляющими – жюри высоко оценило коллекцию предприятия Zsolnay как уникальную и присудило ему Гран-при, сам директор стал кавалером ордена Почетного легиона. Продукция Жолнаи неизменно отмечалась и на всех последующих выставках – в Мельбурне (1880), Брюсселе (1888), Чикаго (1893) и Антверпене (1894).

Художественный расцвет – работа с выдающимися художниками и архитекторами – был подкреплен серьезными достижениями в технологии. Владелец предприятия Вильмош Жолнаи сам был химиком-технологом, а по-



тому старался оснастить производство всем самым современным и расширить его художественные возможности. Познакомившись с превосходными работами потомственного французского керамиста из французского Вал-

Керамические плитки. Мануфактура Жолнаи.  
Начало XX в. Будапештский музей прикладного искусства. Фото. 1990 г.



Рельефное тондо с портретом В. Жолнаи  
в оформлении семейного мавзолея. Начало 1900-х гг.

лориса Клемана Массье (1844–1917, Clement Massier), после долгих лет экспериментов первым в истории французской керамики разработавшего новые металлизированные глазури особого вида, он много лет добивался эффекта металлической люстровки своей керамики. С помощью опытного химика – профессора Технического университета Винса Варта (Vinsce Wartha, 1844–1914), работавшего на заводе с 1897 по 1914 год – была открыта собственная рецептура радужной глазури (люстров) для керамики Жолнаи, названная «эозином». В 1893 году были открыты красные люстры, затем на предприятии научились получать люстры разных оттенков; техника получения люстров на фабрике была доведена до совершенства. Применение так называемой эозиновой глазури, которая после обжига дает глубокий цвет с металлическим блеском, придало особое богатство многим прикладным и монументальным произведениям мануфактуры. Поверхность подобных предметов была слегка матовой, ровной, отливавшей не просто всеми цветами радуги, но спектром необходимых для

каждого случая оттенков. Самым популярным оказался бронзовый отлив, который и стал фирменным знаком «Жолнаи». Очень быстро узнаваемые и неповторимые изделия с металлическим блеском создали прочную славу венгерской фабрики<sup>49</sup>. С 1900 года производство радужной керамики становится важным сектором производства мануфактуры Жолнаи, способным конкурировать с лучшими мастерами в этой области.

В 1896 году на выставке, посвященной тысячелетию Венгерского королевства, завод представил свой самый прекрасный экспонат, изготовленный из эозина, после чего император наградил В. Жолнаи орденом Франца Иосифа, а город Печ назвал его своим Почетным гражданином. К 1914 году мануфактура Жолнаи стала самым крупным заводом керамики в Австро-Венгерской империи, выпускавшим очень широкий ассортимент продукции – от утилитарных до художественных вещей.

Керамика Жолнаи, стилизовавшая исторические образцы, была быстро признана и стала с успехом использоваться в архитектуре Будапешта и других венгерских городов. Самые заметные здания Будапешта конца XIX – начала XX века в исторических стилях, а затем в оригинальной национальной версии стиля модерн были украшены разнообразной качественной керамикой производства Жолнаи. Это знаменитые интерьеры Будапештского парламента (арх. И. Штейндл, 1885–1904), Будапештский музей прикладного искусства (арх. О. Лехнер, Д. Партош, 1896), Венгерский государственный геологический институт (арх. О. Лехнер, 1899), Почтовый сберегательный банк (арх. О. Лехнер, Ш. Баумгартен, 1900), ратуша в Субботице (арх. М. Комор, Д. Якоб, 1907) и другие<sup>50</sup>. Среди них особенно выделяются постройки классика венгерского модерна архитектора О. Лехнера.



В перечисленных постройках керамика применена особенно широко – это цветная керамическая черепица крыш, уложенная геометрическими орнаментами, разнообразные криволинейные фасадные элементы (обрамления аттиков, оконных проемов, фасадные рельефы и т. д.), нервюры сводов, ограждения лестниц, облицовка стен и т. д. До сих пор постройки, в которых применена керамика Жолнаи, выделяются в городской среде благодаря своим ярким и чистым цветам, создающим ощущение радости и праздничности.

После смерти В. Жолнаи (23 марта 1900 г.) управление заводом в Пече, который к тому времени уже стал всемирно известным, взял в свои руки его сын Миклош. Заслуги В. Жолнаи были столь значительны, что уже в 1907 году в городе Печ, который так преобразился благодаря цветным керамическим крышам, созданным на фабрике, ему был открыт памятник<sup>51</sup>, сразу ставший одной из его главных достопримечательностей. (В 1928 году к столетию Вильмоша Жолнаи в Пече был основан Музей фарфора.)

Многообразную напольную плитку производили заводы в небольшом городке Раковнике (марки «Rako» и «R»), расположенном в Центральной Богемии (в 50 км к западу от Праги), тогда части Австро-Венгрии. История появления производства этих изделий также заслуживает внимания. Началось все в 1882 году, когда во время наводнения в городке Раковнике (название произошло от слова «рак»), оказались затопленными прибыльные каменноугольные шахты. Поскольку добычу угля возобновить было невозможно, рачительный владелец шахт – угледобывающая компания «Моравия» (Moravia) весь производственный комплекс – здания, подъездные пути и часть современного технического оснащения – решила использовать для производства керамики. Так родились самые знаменитые чешские керамические заводы, ставшие основой промышленности Раковника.

В качестве исходного сырья были использованы залежи глинистого сланца – пустой породы, обычно сопровождающей добычу угля, и местные илы. После предварительных испытаний уже в 1883 году в здании шахты Св. Мориц были установлены необходимые механизмы (гидравлические прессы, печи и т. д.) и было начато производство огнеупорного кирпича и неглазурованной плитки, которое продолжается по сей день.

В начале 1898 года фабрику купили предприниматели Касаловский и Зоммершуг. Именно Эмиль Зоммершуг (1907–1919) – сын известного пражского производителя керамики и изразцовых печей – во многом predetermined направленность производства и его ассортимента. Благодаря его способностям, знаниям и сотрудничеству с рядом художников, скульпторов и архитекторов фабричное производство быстро расширилось фаянсовой керамикой – новыми типами кафеля и изразцов и изразцовых печей, керамическими картинами, мозаичными облицовочными плитками в стиле персидских ковров, садовой и кладбищенской керамикой, специальными рельефными облицовочными плитками для зданий и фасадной облицовочной плиткой. Сотрудничество с ведущими художниками вело к высокому эстетическому уровню изделий и кроме коммерческих успехов принесло высокие оценки и награды на международных выставках и конкурсах.

В 1907 году фабрика была продана князю Яну II Лихтенштейнскому<sup>52</sup>, уже владевшему керамическим заводом в Пошторне возле г. Бржецлава (Люнденбург). В результате слияния двух фабрик возникло крупное предприятие, генеральным директором которого стал Эмиль Зоммершуг. Именно тогда появилась возможность выполнять крупные заказы на архитектурную керамику. Необыкновенно выразительными и стильными майоликовыми изделиями «Рако» были отделаны такие крупные и знаменитые общественные здания в Чехии,



как пражский Муниципальный дом, отель «Империал», восточночешский музей в Градце-Кралове (скульптурные элементы на фасаде) и другие постройки.

Майоликовые плитки с маркой «Рако» можно встретить и в доходных домах Москвы 1910-х годов, хотя и нечасто. Эти, как правило, очень красивые полихромные изделия, с высоким художественным качеством воплотили эстетику стиля модерн в Чехии и других областях Австро-Венгрии.

Заметное место в керамической промышленности Европы закономерно занимали предприятия Германии – едва ли не самые успешные на керамическом рынке. Среди них особое место занимает компания «Виллеруа & Бох», корни которой уходят в XVIII век.

Внутренний дворик «старого аббатства», где размещалось керамическое производство «Виллеруа & Бох» в Метлахе (теперь Музей керамики)

В 1748 году предприимчивый рудокоп Август Бох основал в своей деревушке под Люксембургом небольшую мануфактуру по производству посуды, которая оказалась очень прибыльной и в 1766 году была преобразована его сыном в предприятие «Жан-Франсуа Бох и сыновья». Именно Франсуа Бох решил перенести обновленное и механизированное производство посуды в местечко Метлах (Рейнская Пруссия), для чего в 1809 году купил там старое здание барочного Бенедиктинского аббатства на реке Саар. (Кстати, сохранившееся до наших дней бывшее аббатство, существующее уже больше 250 лет, считается одним из красивейших фабричных зданий в мире.) Пьер-Жозеф Бох организовал в Метлахе «Гильдию Антониуса» (названа в честь святого покровителя гончаров), поддерживавшую рабочих фабрику в случае болезни и ставшую прообразом немецкой системы социального страхования, возникшей только спустя 70 лет. В 1817 году



Керамические плитки, произведенные  
«Виллерау & Бох» в Метлахе. 1900-е гг.

в гильдию вступил Николас Виллерау, знаток гончарного производства, владевший с 1791 года близлежащей фаянсовой мануфактурой. В 1836 году Жан-Франсуа Бох и Николас Виллерау, находившиеся в дружеских отношениях (а впоследствии – породнились), объединились, образовав в Метлахе фирму Villeroy & Boch.

Спустя десять лет после слияния «Villeroy & Boch», в 1846 году, на предприятии в Метлахе был налажен выпуск абсолютно новой продукции – напольной плитки. Увлеченный археологией Ойген фон Бох в середине XIX века выдвинул идею создания необычной плитки, дизайн которой напоминал бы римскую мозаику. В 1852 году в Метлахе было налажено производство плитки по технологии сухого молдинга, которую стали широко импортировать во Францию, Швейцарию, Польшу и Англию. Метлахская плитка («Mettlach Platten») – высококачественная, с низким процентом износа, позволявшая делать необыкновенно элегантные, как бы мозаичные напольные покрытия, имела беспрецедентный успех. Многие попытались ее копировать, но никто так и не преуспел в



достижении высокого качества оригинала, которое обеспечивала не только технология и качественное сырье, но и целый штат художников и скульпторов.

Вскоре плитка уверенно завоевала европейский рынок и стала главным продуктом фирмы, а в городке появилась первая Европейская фабрика, выпускавшая исключительно керамическую плитку. Основанная в 1856 году фирмой «Фелленберг и Ко» мерцбургская терракотовая фабрика в 1879 году также перешла в собственность «Виллеруа & Бох», где создатель таким образом крупнейшее в мире производство по изготовлению напольной плитки<sup>53</sup>. Ежедневно завод изготавливал тысячу квадратных саженей плитки.

Кроме твердых матовых напольных плиток заводы фирмы производили мозаику, напоминавшую древнеримскую, и глазурованную плитку с рельефным орнаментом и живописью. Это о ней писали в русской печати: «Старания здешних технических рисовальщиков найти такие краски, которые сделали бы возможной передачу на плитках почти любой художественной картины, увенчались вполне удовлетворительным успехом. В этом мы видим разрешение задачи, столь долго занимавшей наших архитекторов, располагать таким облицовочным материалом для наружного украшения зданий, который предоставлял полный простор фантазии художника, в то же время мог бы вполне противостоять резким колебаниям температуры северного климата. И эти художественные облицовки уже нашли широкое применение за границей, например, ими украшены государственный музей Амстердама, здание художественной промышленной школы в Штутгарте, здание министерства финансов в Дрездене и пр. и пр.»<sup>54</sup>.

Качественная немецкая плитка сыграла большую роль в английской архитектуре второй половины XIX – начала XX века, где она стала своего рода неотъемлемой деталью ин-

терьерных отделок. Эту качественную плитку использовали в конце XIX – начале XX века практически повсеместно – в Кельнском соборе и кафедральном соборе Буэнос-Айреса, в метро Гамбурга, в американском Гудзоновом тоннеле, на легендарном «Титанике» и царском поезде российской императорской семьи, в Большом театре Москвы и во многих других жилых и общественных постройках мира. Второй производственной линией в Мерцбурге стала архитектурная терракота, которой также была уготована всемирная популярность. Из нее делали многообразные скульптурные надгробия и выполняли другие заказы любой сложности. Так, в 1903 году в Мерцбурге изготавливали все части для постройки храма в Северной Америке, «не одни только декоративные детали, но буквально все части для постройки храма, за исключением железной конструкции для соединения всего в одно целое»<sup>55</sup>.

Вторая половина XIX века ознаменована ростом и развитием фирмы «Villeroy & Boch», продолжавшей поставлять посуду и предметы сервировки и украшения стола в различные регионы Германии и на экспорт – в Европу и Америку; во многом благодаря качеству и первоклассному дизайну их продукции высокая аристократическая столовая культура была унаследована европейской и американской буржуазией. Еще одним эпохальным моментом в истории фабрик в Метлахе стало производство в 1856 году санитарно-технической керамики – умывальников и облицовочной керамической плитки для ванных комнат. С 1899 года фабрика начала производить и остальную сантехнику, также экспортировавшуюся в Россию.

Производственная марка «Виллеруа & Бох» стала всемирно известной и сохраняется до сих пор, иногда выполняя реставрационные заказы по старинной технологии<sup>56</sup>. Неудивительно, что 20 лет назад в Метлахе, в помещении фабрики в старом Аббатстве, был открыт Музей керамики (22 октября 2002 г.), тесно





сотрудничающий с центром керамики «Керавизион» (Keravision) «Виллерау & Бох». В этом музее теперь можно познакомиться с 250-летней историей всемирно известного производителя керамики «Villeroy & Boch» и образцами керамического искусства различных периодов существования фирмы.

Качественную облицовочную глянцевую настенную малоформатную плитку («кабанчик») и прочную матовую напольную плитку, напоминающую метлахскую, но более простую – чаще

Общий вид фабричного комплекса Химической и шамотной фабрики О. Кауфмана в Niederziedlitz

Облицовочная плитка О. Кауфмана с фабричным клеймом

однотонную квадратной или восьмиугольной формы – изготавливала фабрика в небольшом городке Niederziedlitz в пригороде Дрездена в Саксонии<sup>57</sup>(сейчас это район Дрездена). Она входила в состав обширного заводского комплекса, объединявшего химическую фабрику, производство шамота и мозаичной плитки («Chemische Fabrik, Schamottewaren- & Mosaikplatten-Fabrik»), основанного профессиональным химиком и успешным предпринимателем Отто Кауфманом.

Отто Кауфман (1845–1900), сын мелкого ремесленника из Шмалькальдена (Schmalkalden) прошел длинный путь от ученика в хозяйственном магазине до специалиста по производству бумаги (после стажировок на дрезденской бумажной фабрике). Он не получил систематического образования, но одно время посещал лекции по химии и машиностроению в политехническом институте Дрездена. После женитьбы (в 1870 году) Отто Кауфман переехал в Дрезден и купил участок 2,7 га в городке Niederziedlitz, чтобы построить фабрику для выработки глиняного компонента, необходимого для проклейки при производстве бумаги. Именно здесь вскоре и было развернуто производство глянцевой и матовой облицовочной

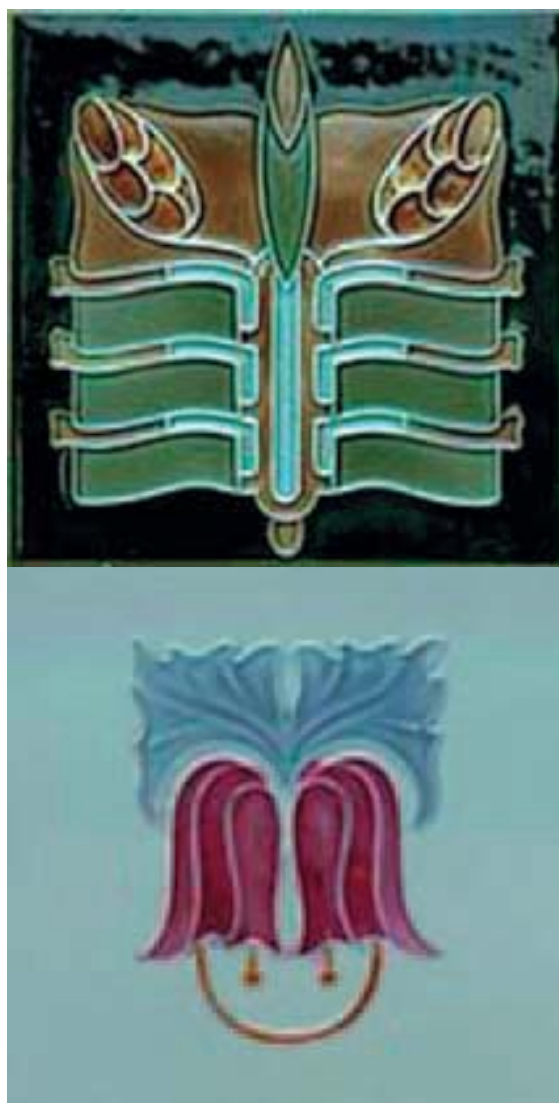
плитки, ставшее весьма успешным. Продукция завода была рассчитана на массового покупателя, доступна по цене и довольно широко продавалась в Германии и восточноевропейских странах. После ранней смерти Кауфмана его дело продолжали сыновья – Павел и Отто.

Очень известной на керамическом небосклоне Европы была Саксонская печная фабрика Эрнста Тейхерта в Мейсене (Sächsische Ofen- und Chamottewaaren-Fabrik vorm. E. Teichert in Meißen. Штмп: M.O & P.F., ранее СТМ.), располагавшаяся в 20 км вниз по реке от Дрездена. Эти печи были великолепно нарисованы, богато декорированы профилями и лепными картушами, а также полихромными рельефными вставками. Кроме печей фабрика выпускала кафельную плитку и строительную керамику.

Производство имело достаточно богатую историю, и, как всегда, у его истоков стоял предприимчивый профессионал, сумевший развернуть дело и выйти на международные рынки. Основателем мейсенской фабрики был мастер по производству фарфоровой посуды Карл Тейхерт (Teichert). Работая в тесном контакте с Королевским фарфоровым заводом в Мейсене, он познакомился с Готфридом Генрихом Мельцером, который в 1840 году разработал и запатентовал новый способ производства печных изразцов. Карл Тейхерт был заинтересован в расширении своего производства и в 1857 году установил в своей мастерской мельцеровскую (Melzischen) печь для производства плитки. Новая качественная продукция стала пользоваться спросом, в 1863 году успешное предприятие уже не помещалось на старом месте – для массового производства плитки на Ноймаркте в Мейсене было построено новое здание фабрики.

После смерти Карла Тейхерта в 1871 году компания с капиталом в 750 000 марок пере-

шла к его сыну Эрнсту и была преобразована в открытое акционерное общество. На 1 октября 1872 года оно располагалось восемью печами и 186 рабочими; годовой оборот составлял около 350 000 марок. В 1879 году завод Тейхерта стал называться «Мейсенский печной и фарфоровый завод (бывший С. Teichert)», а затем Саксонской печной фабрикой Эрнста Тейхерта в Мейсене (Sächsische Ofen- und Chamottewaaren-Fabrik vorm. E. Teichert in Meißen). Объемы производства постепенно росли, число работающих достигло 279 человек, а оборот к 1875 году составил 459 000 ма-



Плитка производства фабрики Э. Тейхерта.  
Начала XX вв.





рок. В 1879 году кончилась монополия Королевского фарфорового завода на используемые мельцеровские печи. В связи с этим завод расширил производство, и в 1885 году там работало уже 460 рабочих, а оборот вырос до 652 900 марок. В 1886 году умер Эрнст Тейхерт, и руководство компанией принял его сын Кристиан, при котором производство продолжало расти, а выпуск продукции увеличивался. Последнее десятилетие XIX века принесло

Облицовочные плитки производства фабрики Э. Тейхерта

оживление строительной деятельности, поэтому модные керамические облицовки для стен пользовались большим спросом. Уже в 1891 году производство плитки начали на главном заводе акционерного общества в Мейсене, а в 1896 году внеочередное собрание акционеров для увеличения выпуска плитки решило построить несколько дополнительных секций здания. Однако еще до того, как строительство было полностью завершено, в марте 1919 года на заводе произошел большой пожар, затормозивший задуманное. В 1925 году компания «GmbH» приобрела акции «Ernst Teichert Meissen», но даже в 1930-е годы «Мейсенское производство Тейхерт» продолжало уделять внимание производству печей.

Польша, бывшая в то время частью Российской империи, богата месторождениями качественной глины, поэтому неудивительно, что здесь также производилось большое количество фаянсовых и майоликовых товаров (в основном в среднем ценовом диапазоне и среднего качества). Наиболее успешным в Царстве Польском было производство майоликовых облицовочных плиток, которое обеспечивало местные потребности, успешно конкурируя с традиционным экспортом из Бельгии и Германии, и даже поставлялось в другие российские города, в том числе в Москву. Самые значительные производства располагались в Варшавской губернии. К примеру, весьма прибыльным было Общество керамических заводов в Варшаве «Дзевульский и Ланге», акционерами которого были многие предприниматели в российских столицах. Немало заводов находилось также в Виленской и Калишской губерниях. Кроме того, в Польше в начале 1900-х годов набирало обороты производство майоликовых печей<sup>59</sup>.

Фабрика облицовочной плитки и огнеупорных изделий «Маривиль» (марка «Marywil. Radom») была образована в 1896 году в польском городе Радоме (в 100 км к югу от Варша-

вы), входившем в те годы в состав Австро-Венгрии. Название «Маривиль» (фр. – *город Марии*) происходило от знаменитого одноименного монументального барочного комплекса пятиугольной формы в Варшаве, выстроенного королевой Марией-Казимирой в 1692–1697 годах в ознаменование победы ее мужа Иоанна III Польского над турками. Это был торговый центр с обширной рыночной площадью внутри, который помимо магазинов включал королевскую резиденцию и часовню. (Несколько раз перестраивавшийся и превращенный в жилой квартал комплекс был окончательно снесен в 1825–1833 годах.) Однако, несмотря на внешнюю связь названия с польской истори-

Дом Висенса. Арх. А. Гауди

ей, это производство облицовочных плиток и огнеупорного кирпича входило в бельгийское акционерное Товарищество производства гончарных изделий «Маривиль» и, возможно, имело совсем другие истоки.

Щедро использовали керамику в архитектуре и на самом юге Европы, где сохранялись старинные традиции керамического производства. Таковы непревзойденные по оригинальности и образной цельности постройки двух гениев каталонской архитектуры эпохи модерна – Антонио Гауди (1852–1926) и Луиса Доменек-и-Монтанеры (1850–1923), в образе









и отделке которых керамика играла нередко главную роль. Как известно, свой первый заказ на строительство особняка Гауди получил от владельца керамической фабрики Мануэля Висенса. Тогда ему и пришла в голову идея украсить дом Висенса (1883–1888) остатками разноцветной плитки. Получилось столь живописно, что в дальнейшем такая отделка стала одним из его любимых приемов. Следующим произведением Гауди, щедро украшенным керамикой, стала пристройка к дворцу маркиза Комильяса в Кантабрии на севере Испании, получившая название *El Capricho* («Каприз»). (1883–1885). Это небольшое здание почти пол-

Напольная плитка в доме Мила (*Ла Педрера*) в Барселоне. Арх. А. Гауди. 1900-е гг.

Фрагменты «Скамьи Жужоля» в парке Гуэль в Барселоне

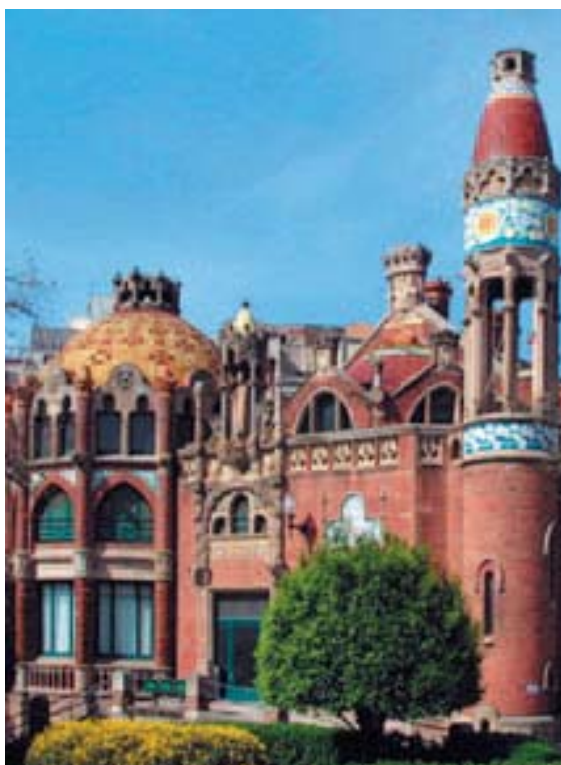
Окно дворца «*El Capricho*» («Каприз») маркиза Комильяса в Кантабрии. Арх. А. Гауди

ностью облицовано живописными полихромными изразцами, придающими ему необыкновенно привлекательный и яркий облик.

В Каталонии также пытались копировать производства качественной напольной «метлахской» плитки. Успешным примером этого могут служить прессованные плитки известной барселонской фирмы «*Escofet*» (1886–1916) в Испании, тесно связанной с ведущими архитекторами своего времени. Эта фирма прославилась выпуском плиток, выполненных по эскизам крупнейших испанских зодчих: Антонио Гауди (1904)<sup>60</sup>, Александра де Рикера (*Alexandre de Riquer*, 1900), Бонавентуры Бассегоды (*Bonaventura Bassegoda*, 1908), Жузепа Паско (*Josep Pascó*, 1912) и других<sup>61</sup>. Однако технология производства метлахских плиток была все же достаточно сложной и дорогостоящей, поэтому подобные фирмы были единичными.

Великолепные напольные плитки и детали керамических облицовок были созданы для таких известных шедевров Гауди, как дом Бальо (1904–1906) и дом Мила (*Ла Педрера*, 1906–1910). Полы последнего были покрыты изумительной рельефной плиткой с мягкой, словно расплывающейся рельефной поверхностью. Отходы производства многих барселонских керамических фабрик были остроумно и широко использованы Гауди в декоре архитектурных форм парка Эусебио Гуэля (1900–1914). Так появилась знаменитая «скамья Жужоля», созданная талантливым учеником Гауди и его помощником Жозефом-Марией Жужодем (1879–1949). Не менее широко применял керамику в своих произведениях Л. Доменек-и-Монтанер. Его самые знаменитые постройки – здание госпиталя Санта-Кру и Сант-По (Святого Креста и Св. Павла) в Барселоне и знаменитый Дворец каталонской музыки буквально сверкают всеми красками радуги, в которые окрашены их керамические детали. Апофеозом керамического разнообразия является зрительный зал Дворца каталонской музыки. Неувядающие по сей день краски этих





Фрагмент комплекса больницы Св. Павла и Святого Креста в Барселоне. Арх. Л. Доменек-и-Монтанер

архитектурных шедевров – лучшее доказательство необыкновенной долговечности архитектурной керамики как ценного облицовочного и художественного материала и ее способности сохранять неизменной привлекательную цветовую атмосферу своего времени.

В этом кратком очерке мы коснулись только самых известных западноевропейских керамических производств и мастеров. Одновременно с ними работали сотни других, менее знаменитых и значимых с художественной точки зрения. Однако самые известные керамические фабрики конца XIX – начала XX века ярче других показывают нам главную тенденцию времени – стремление к выпуску оригинальной, высокохудожественной и качественной с технической точки зрения продукции. Индивидуальные особенности производителя – вот что прежде всего стало цениться в архитектурной керамике, и именно эти качества до сих пор обеспечивают неугасающее внимание к украшенным ею памятникам архитектуры рубежа веков.

## Россия

**К**ак и в Западной Европе, в последней четверти XIX – начале XX века российская промышленность в разных губерниях и городах также обнаружила повышенный интерес к керамике – этому традиционному материалу для украшения построек и выделки предметов быта со времен Древней Руси. Однако в силу особенностей развития страны и неоднородности ее территорий керамическая промышленность была необыкновенно раздробленной и разнородной. Именно поэтому в России не сложились в тот период свои мощные керамические монополии, способные полностью обеспечить потребности отечественного рынка. В то же время Россия переживала тогда первый этап своей индустриализации, обусловившей общий подъем промышленности: «Среди беспокойного хода политических дел в Европе... Россия при благоприятных условиях предстоящего в ближайшем будущем открытия сибирских и восточноазиатских рынков для европейских промышленных изделий сделала в последнее десятилетие такой крупный шаг вперед в деле развития своей фабрично-заводской промышленности, подобного которому трудно найти во всем мире...»<sup>62</sup> Закономерно, что на рубеже

веков и русская гончарная промышленность находилась на подъеме. Пресса свидетельствовала: «Хорошо поставленных керамических фабрик с солидной производительностью у нас развелось в последнее время довольно много»<sup>63</sup>.

Фабрики, выделявавшие фаянс, начинали постепенно включать в свою продукцию изделия для архитектурных облицовок, а кустарные мастерские, продолжавшие изготавливать печные изразцы для массового потребления, технически переоснащались и меняли ассортимент, стараясь соответствовать запросам времени. Как известно, промыслы по обработке глины были распространены в России почти повсеместно, в особенности горшечные и кирпичные, но всего более – в Московской, Калужской, Курской, Полтавской, Костромской, Новгородской и Вятской губерниях. В Московской губернии также получило развитие производство фарфоровой и фаянсовой посуды. В конце XIX века правительство стало уделять большое внимание кустарной промышленности, рассчитывая, что на ее базе создадутся новые места приложения труда и будут обеспечены насущные местные потребности<sup>64</sup>. Стали популярными выставки кустарных изделий,



способствующие повышению уровня ремесла. Временами виртуозное мастерство народных российских гончаров воплощалось в самых неожиданных формах – к примеру, на кустарной выставке в С.-Петербурге в 1902 году был представлен орган, трубы и клавиши которого были выполнены виленским крестьянином И. Хвином из гончарной глины<sup>65</sup>. Однако далее речь пойдет, конечно, не о подобной экзотике.

Центр гончарной промышленности из Московской и центральных губерний – традиционных центров ее размещения – в тот период неуклонно смещался на юг России, где располагались основные залежи промышленной глины хорошего качества, в том числе каолина (это прежде всего Екатеринославская, Херсонская и Киевская губернии, а также Харьковская, Черниговская, Полтавская, Таврическая и Область войска Донского)<sup>66</sup>, и уже существовала достаточно разветвленная сеть железных дорог. Это неудивительно, если вспомнить, что крупная русская керамическая промышленность работала во второй половине XIX века преимущественно на европейском сырье<sup>67</sup>. Ввоз его был велик, что неизбежно удорожало выпускаемую продукцию, а потому разработки собственных месторождений были насущной задачей.

Действительно, на территории России постоянно появлялись новые глиняные разработки и новые, востребованные на отечественном и зарубежном рынке виды продукции. Наступившие времена заставляли даже помещиков искать в своих имениях какое-либо сырье для продажи, и глина была в том числе. В этом смысле характерна история огнеупорного кирпича, производителем которого были заводы «К. Вахтера и К<sup>о</sup>» в селе Волгино Новгородской губернии, на землях бывшей усадьбы Ждани. Владелец поместья Иван Васильевич

Реклама некоторых российских кирпичных заводов и гончарно-изразцового завода В.Е. Балашовой

ПРЕМИИ КЪ НАШЕМУ КОЛОНИИ ЯНЧНИКОВА

## Н. В. ЯКУНЧИКОВЪ.

Главная контора: С.-Петербург, Шпалерная ул., № 44-45  
Склады: в Москве и Твери. Адрес: в Петербурге: Дворецъ, № 44-45

### КИРПИЧЪ

Самый прочный и лучший сортъ  
№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

ДОСТАВКА по ТРЕБОВАНІЮ отъ 200 ШТУКЪ.

ГОДОВАЯ ВЫРАБОТКА 26.000.000 ШТУКЪ.

### ТОРФЪ

Самый лучший и прочный сортъ  
№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Не забудьте при заказе указать сорта товара.  
Москва: № 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23, № 24, № 25, № 26, № 27, № 28, № 29, № 30, № 31, № 32, № 33, № 34, № 35, № 36, № 37, № 38, № 39, № 40, № 41, № 42, № 43, № 44, № 45, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51, № 52, № 53, № 54, № 55, № 56, № 57, № 58, № 59, № 60, № 61, № 62, № 63, № 64, № 65, № 66, № 67, № 68, № 69, № 70, № 71, № 72, № 73, № 74, № 75, № 76, № 77, № 78, № 79, № 80, № 81, № 82, № 83, № 84, № 85, № 86, № 87, № 88, № 89, № 90, № 91, № 92, № 93, № 94, № 95, № 96, № 97, № 98, № 99, № 100

ВЕСЕЛАЯ НАПОИТЕЛЬНОМУ КЛУБУ ТОВАРЪ отъ 50 РУБЛЕЙ.

## КИРПИЧНЫЕ ЗАВОДЫ

ИЗРАЗЦОВЫЕ

Адольфа Романовича

### РЕННЕНКАМПА.

С.-Петербург, № 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23, № 24, № 25, № 26, № 27, № 28, № 29, № 30, № 31, № 32, № 33, № 34, № 35, № 36, № 37, № 38, № 39, № 40, № 41, № 42, № 43, № 44, № 45, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51, № 52, № 53, № 54, № 55, № 56, № 57, № 58, № 59, № 60, № 61, № 62, № 63, № 64, № 65, № 66, № 67, № 68, № 69, № 70, № 71, № 72, № 73, № 74, № 75, № 76, № 77, № 78, № 79, № 80, № 81, № 82, № 83, № 84, № 85, № 86, № 87, № 88, № 89, № 90, № 91, № 92, № 93, № 94, № 95, № 96, № 97, № 98, № 99, № 100

Създа въ 1822 г. въ мѣстѣ «САМАРА»

По рѣкѣ Невѣ, противъ Сибирскаго моста.  
Въ Петербургѣ, Невской пер., № 1, кв. 3.  
Телеф. 491-98

## Леопольдъ Адольфовичъ Витовскій.

СТРОИТЕЛЬНО-МАТЕРИАЛЬНЫЙ

ДРОВЯНОЙ СКЛАДЪ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

1) Вулканъ, 64, Елизаветинск. мѣст., 124  
Телефонъ № 487-24

2) Балканъ Буха, Невская запов., 1  
Телефонъ № 487-45

Кирпичъ обыкновенный,  
Английскій, Голландскій,  
Песокъ, Известь,  
Алебастръ, Цементъ,  
Дрова, Уголь, Коксъ,  
Брикеты и проч.

ЛЕОПОЛЬДЪ АДЛЬФОВИЧЪ ВИТОВСКІЙ

№ 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23, № 24, № 25, № 26, № 27, № 28, № 29, № 30, № 31, № 32, № 33, № 34, № 35, № 36, № 37, № 38, № 39, № 40, № 41, № 42, № 43, № 44, № 45, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51, № 52, № 53, № 54, № 55, № 56, № 57, № 58, № 59, № 60, № 61, № 62, № 63, № 64, № 65, № 66, № 67, № 68, № 69, № 70, № 71, № 72, № 73, № 74, № 75, № 76, № 77, № 78, № 79, № 80, № 81, № 82, № 83, № 84, № 85, № 86, № 87, № 88, № 89, № 90, № 91, № 92, № 93, № 94, № 95, № 96, № 97, № 98, № 99, № 100

КИРПИЧНЫЕ ЗАВОДЫ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, № 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23, № 24, № 25, № 26, № 27, № 28, № 29, № 30, № 31, № 32, № 33, № 34, № 35, № 36, № 37, № 38, № 39, № 40, № 41, № 42, № 43, № 44, № 45, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51, № 52, № 53, № 54, № 55, № 56, № 57, № 58, № 59, № 60, № 61, № 62, № 63, № 64, № 65, № 66, № 67, № 68, № 69, № 70, № 71, № 72, № 73, № 74, № 75, № 76, № 77, № 78, № 79, № 80, № 81, № 82, № 83, № 84, № 85, № 86, № 87, № 88, № 89, № 90, № 91, № 92, № 93, № 94, № 95, № 96, № 97, № 98, № 99, № 100

•• КОНТОРА ••

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Невская ул., № 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23, № 24, № 25, № 26, № 27, № 28, № 29, № 30, № 31, № 32, № 33, № 34, № 35, № 36, № 37, № 38, № 39, № 40, № 41, № 42, № 43, № 44, № 45, № 46, № 47, № 48, № 49, № 50, № 51, № 52, № 53, № 54, № 55, № 56, № 57, № 58, № 59, № 60, № 61, № 62, № 63, № 64, № 65, № 66, № 67, № 68, № 69, № 70, № 71, № 72, № 73, № 74, № 75, № 76, № 77, № 78, № 79, № 80, № 81, № 82, № 83, № 84, № 85, № 86, № 87, № 88, № 89, № 90, № 91, № 92, № 93, № 94, № 95, № 96, № 97, № 98, № 99, № 100

•• ТЕЛЕФОНЫ ••

•• Телефонъ № 487-24 ••

•• Зав. Петро-Варъ № 12 ••

ЗАВОДЫ близъ станціи Коприно,  
Николаевской жел. дор., по рѣкѣ  
Малой Невѣ (Корголенскіе)

## ГЛАЗУРЬ ГОНЧАРНУЮ

бѣлую и разныхъ сортовъ

предлагаетъ

гончарно-изразцовый заводъ

### В. Е. БАЛАШОВОЙ

96, С.В. Бурга, Предтеченская, № 65, 5—4.

Аничков продал боровичским заводам огнеупоров свою землю с залежами глины, и в 1880 году купец первой гильдии потомственный дворянин и тайный советник Константин Логинович Вахтер (1837–1917) основал на их базе несколько керамических заводов. Кирпичи были такого высокого качества, что из них складывали своды камер обжига другие кирпичные заводы России. В начале 1900-х они были преобразованы в акционерное общество<sup>68</sup>. В начале XX века хороший огнеупорный кирпич, необходимый для бытовых печей и для нужд промышленности, в стране поставляли также фирмы Ефремова в Перми, Ковалевского в Бахмуте (выпускала и напольную плитку) и графа Левашова и Бурта в С.-Петербурге<sup>69</sup>.

Любопытный пример помещичьего предпринимательства представляла собой и фабрика в имении Савицкого в Волынской губернии на берегу реки Тетерев, где были прекрасные глины, – выписав мастеров из-за границы и обучив ремеслу своих крестьян, владелец создал там достаточно эффективное и современное предприятие. Его продукция, представленная на региональной выставке 1901 года в Бердичеве, имела успех: «Самый красивый на выставке павильон построен крупным волынским по-

Оборотная сторона напольной плитки завода Ковалевского в Бахмуте «Бахмут & М.А. Ковалевский»

мещиком и владельцем Бейзимовского завода огнеупорного кирпича и майоликовых изделий И.В. Савицким <...> Фасад павильона весь обложен майоликой и украшен скульптурой. Внутри стены также обложены майоликой <...> В дополнение к ним в павильоне выставлены цветные изразцы, майоликовый камин, вазы, кувшинчики. Все это прекрасной работы и хорошей окраски»<sup>70</sup>.

Новгородские залежи высококачественной глины способствовали появлению в 1861 году в Боровичах завода шамотного кирпича «Пирогранит» (или «Терракота») князя Михаила Голицына, продукцию которого прославил мастер Матвей Никитин (по прозвищу – Веселов), которому приписывают изобретение пирогранита – облицовочного кирпича темно-коричневого цвета и высокой плотности и прочности<sup>71</sup>. Пирогранит применялся для изготовления дорожных, тротуарных и облицовочных плиток и кирпичей. Эти изделия на Всемирной выставке в Париже в 1889 году были удостоены серебряной медали. В 1900-х годах знаменитый боровичский огнеупорный кирпич, многократ-







но применявшийся при строительстве особняков московского модерна, стал даже вытеснять английский кирпич из Сибири, Средней Азии и Кавказа<sup>72</sup>. Боровичский кирпич в качестве облицовочного материала был очень популярен в Москве рубежа веков. В частности, его, как правило, применял архитектор Л.Н. Кекушев.

Матовый кирпич неоднородного «палево-желтого»<sup>73</sup> цвета использован в облицовке первого здания московского модерна – особняка О.А. Листа (1898) и в облицовке собственного особняка зодчего на Остоженке (1901), о чем писал сам автор<sup>74</sup>. Этот современный строительный материал создавал качественную ровную цветную поверхность фасадов, выгодно отличавшуюся от привычной краснокирпичной.

Впрочем, к тому времени в Москве уже обозначились свои кирпичные магнаты. Так, в 1901 году пресса констатировала, что «в Москве кирпичное производство... насчитывает сотни лет и одна фамилия в течение 150 лет поставила этому городу много миллиардов кирпича. Гусарев первый ввел на своих заводах Гофманские круговые печи»<sup>75</sup>. На заводе Александра Гавриловича Гусарева производили и качественный разноцветный облицовочный

Панорама г. Боровичи. Открытка начала XX в.

Кирпич «Пирогранит» производства Боровичского завода Голицыных

Кирпич завода А.Г. Гусарева

Особняк А.И. Кекушевой. Арх. Л.Н. Кекушев.  
1900–1903. Фото начала XX в.

Особняк О.А. Листа в Москве. Арх. Л.Н. Кекушев.  
1898–1899. Фото начала XX в.

кирпич, который позволил украсить немало фасадов московских домов простыми геометрическими орнаментами. К примеру, им были облицованы Лоскутная гостиница и здание Константинопольского подворья на Петровском бульваре (арх. С.К. Родионов, 1887–1892). При сегодняшнем изобилии облицовочных материалов трудно представить себе, что появление на русском рынке кирпича разных оттенков или с одной или несколькими глазурованными сторонами, обеспечивавшими разные цвета фасадов, было своего рода революцией в строительной промышленности, очень существенно повлиявшей на облик сооружений Москвы конца XIX – начала XX века, в том числе на облицовку особняков московского модерна.

Особое внимание в тот период было приковано к усовершенствованию технологии, поскольку качество отечественной глины, печей для обжига, глазурей чаще всего еще уступало западноевропейским. Глина для производства архитектурной керамики должна была выдерживать без трещин быстрые перемены температур, что достигалось уменьшением ее пластичности посредством песка или шамота – молотого жженого кирпича. Кроме того в России ощущался недостаток глазурей. Даже в 1901 году, на подъеме гончарного производства, на вопрос читателя: «Где в России можно приобрести готовые глазури, в особенности белую, для изразцов?» – профессиональный журнал «Керамическое обозрение» отвечал: «Готовых глазурей, в особенности белых, изготовление которых отличается наибольшими трудностями, вы не получите в России»<sup>76</sup>. Правда, уже в следующем, 1902 году в разделе рекламы того же журнала появилось объявление гончарно-изразцового завода В.Е. Бала-



шовой с предложением белой и других цветов гончарной глазури. В этом нет противоречия. Конечно, отдельные заводы и лаборатории в стране занимались изготовлением глазурей, но их производство в каждом отдельном случае, как правило, требовало проб, подбора глины и режимов, а потому более надежные глазури,



дававшие гарантированное качество, все-таки покупали за рубежом.

В этом одна из причин того, что в русской керамической промышленности рубежа веков были нередки совместные предприятия, в частности, интерес к российскому рынку неизменно проявляли предприятия и промышленники Бельгии – одного из лидеров западноевропейского гончарного и фаянсового производства. Так, огнеупорный кирпич, плитку и другие изделия с успехом выпускало русско-бельгийское общество «Новь» в Боровичах. В 1901 году в подмосковном Братцеве начало работать Бельгийское анонимное общество кирпично-обжигательного завода, которое, правда, несмотря на строительную лихорадку в городе, просуществовало всего год<sup>77</sup>. В 1902 году в Москве было учреждено новое бельгийское акционерное общество механических кирпично-черепичных заводов с правлением в Брюсселе<sup>78</sup> и т. д. В 1893 году упомянутый завод князя Голицына в Боровичах стал собственностью учрежденного в Париже акционерного общества «Франко-русский пирогранит», а затем был продан инженеру М.А. Ростену («Товарищество инженеров и архитекторов «Пирогранит» М. Ростен и К<sup>о</sup>»<sup>79</sup>). Заметное место на российском рынке занимали Русско-богемские керамические заводы, производившие разнообразные изразцы, плитки, терракотовые и изразцовые печи и камины. Такие примеры не единичны.

Использование керамики в русской архитектуре последней четверти XIX – начала XX века можно разделить на два основных направления – применение керамики в качестве гигиеничных и долговечных фасадных, стеновых и напольных покрытий и появление новых видов наружного художественного декора. Фасады новостроек того времени зачастую полностью покрывались керамическими плитками – цветными или однотонными, образующими их цветовую структуру или лаконичную геометрическую орнаментику; широко применялись ке-

рамические облицовки и в интерьерах. Русская пресса начала XX века писала: «Мы живем как бы в веке прикладных искусств. Больше, чем когда-либо, теперь обращают внимание на изящную и притом практичную внутреннюю отделку, причем стремление обнаруживается не только в домах знатных и богатых, но и в домах среднего класса, что должно быть очень приятно. <...> Сказывается это и в применении промышленной отрасли, особенно пригодной для целей внутреннего украшения: в производстве мозаичных, майоликовых, фарфоровых и фаянсовых плит для всякого рода стенных и мебельных украшений»<sup>80</sup>. Предоставляя читателю словесное описание всех (!) помещений воображаемого дома, украшенного керамикой, журнал показывал преимущества ее применения в быту. Этот интерес поддерживал и зарубежный опыт. Даже из периодики того времени ясно, что архитекторы и художники часто сталкивались в Западной Европе с новыми изразцами, которые все шире применяли в архитектуре. В большой моде были, например, голландские изразцы, выработывавшиеся в Амстердаме и импортировавшиеся в некоторые европейские страны (Германию, Бельгию и т. д.)<sup>81</sup>.

Русская керамическая промышленность только начинала выходить на высокий современный технологический уровень, и, по общему мнению, ей недоставало художественности: «промышленностью ведает технология – наука искусств и ремесел. Между тем в мануфактурных изделиях мы даем только ремесло, а искусство у нас отсутствует. Этим определением мы хотим сказать не то, что наши мануфактурные изделия антихудожественны, – нет, а только то, что техническое искусство наше бедно творчеством и художественный элемент в произведениях «Малого искусства» незначителен; ему не хватает оригинальности и самобытности. Доказательством справедливости сказанного служит то, что наши мануфактурные изделия, собственно керамические, не могут



конкурировать с заграничными, не берутся иностранцами в образец и не имеют сбыта за границей. Сбыт их ограничивается Россией и ближайшими к ней азиатскими странами: Туркестаном, Персией, Турцией, стоящими, как известно, на низкой степени культурного развития. Итак, нашей керамической промышленности не хватает искусства, благодаря которому изделия ее могли бы стоять на высоте современной техники»<sup>82</sup>.

Однако широкий интерес в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века к керамике был во многом движим именно худо-

жественными целями. После долгого перерыва, пришедшегося на эпоху классицизма, традиционный гончарный промысел тогда вновь обратил на себя внимание профессиональных художников, открывших его новые пластические возможности, и архитекторов, вернувших его в обиход как средство украшения фасадов зданий. Еще в 1876 году живописец И.Е. Репин писал известному художественному критику

Плакат Международной художественно-промышленной выставки керамических изделий. С.-Петербург. 1900–1901 гг.





В.В. Стасову: «Керамический способ очень скор и легок, как фреска, и потому он не будет так дорого стоить, да притом же это будут оригиналы, а не копии, как всегда в тяжелой мозаике»<sup>83</sup>. Все это совпало с поисками нового стиля в искусстве, одной из характерных примет которого вскоре стала именно керамика. Любопытно, что своеобразными этапами укреплявшегося в Европе интереса к керамике как привлекательному архитектурному и декоративному материалу стали три парижские выставки – 1878, 1889 и 1900 годов. Всколыхнув художественную и промышленную жизнь в Европе, Всемирные выставки подтолкнули и выставочную деятельность в России. Журнал «Керамическое обозрение» регулярно сообщал о разнообразных отечественных и международных выставках – специализированных или имевших отделы керамики, о международных смотрах керамики.

Несколько раз журнал помещал информацию о подготовке, а затем о самой Международной выставке декоративных искусств в Турине, открывшейся в 1902 году, где керамика впервые была представлена так широко – бытовые предметы дополняли декоративные изделия из керамики для украшения домов и улиц<sup>84</sup>. Здесь были выставлены произведения самых значимых предприятий и мастеров современной керамики. Экспозиция вызвала интерес в архитектурных кругах России.

Само количество разнообразных экспозиций, выставивших керамику, наглядно свидетельствует о живом общественном интересе

Плакат Международной выставки декоративных искусств в Турине в 1902 г.

Фонтан у входа на Юбилейную выставку промышленности и ремесел в Риге. 1901 г. Открытка 1901 г.



к изделиям из этого древнейшего материала. Упомянем некоторые из них. В 1901 году в С.-Петербурге состоялась Первая Международная выставка керамики, устроенная Комитетом общества попечения о бедных и больных детях под покровительством великой княгини Елизаветы Маврикиевны – супруги великого князя Константина Константиновича, знаменитого поэта К.Р. Летом 1901 года под покровительством всесильного министра финансов Российской империи С.Ю. Витте в Риге прошла большая выставка промышленности и ремесел с обширным отделом керамики, приуроченная к 700-летию юбилею города. В 1903 году шла подготовка ко второй Международной керамической выставке в петербургском Пассаже<sup>85</sup>, в 1904-м предполагалось устроить всеславянскую художественно-ремесленную выставку в Таврическом дворце<sup>86</sup>, и т. д.

Нельзя не вспомнить, что керамика была представлена и на столичной выставке предприятия «Современное искусство» в 1903 году, ставшей значительной вехой в развитии русского модерна. Это был грандиозный проект князя С.А. Щербатова и барона В.В. фон Мекка при участии художников «Мира искусства». В Петербурге на Б. Морской ул., (д. 33) был открыт постоянно действующий салон «Современное искусство», который призван был стать творческим центром чистого искусства, где могли продаваться произведения живописи, скульптуры, прикладного искусства и целые обстановки комнат, созданные по эскизам молодых талантливых художников – Е. Лансере, И. Грабаря, К. Сомова, А. Бенуа и других. Хотя мероприятие постиг финансовый крах, акция имела резонанс в художественных кругах. Журнал «Керамическое обозрение» заострил вни-





мание своих читателей на керамической части выставки, обозначив таким образом для нас неожиданный ракурс ее восприятия: «25 минувшего января в Петербурге, по Большой Морской ул., открыта постоянная выставка выдающихся произведений прикладного искусства, как русских, так и иностранных мастеров. Произведения Московской художественно-керамической мастерской «Абрамцево» отведена особая комната. Кроме абрамцевских майолик недурны смальтовые мозаичные вазы г. Фролова в Петербурге и часть копенгагенских вещей. По заказу администрации выставки изготовлены: комната с печью, панно, майоликовой инкрустацией и медною чеканкою по рисунку художника Головина; 3 печи по рисунку г. Грабаря и панель и камин по рисунку А. Бенуа»<sup>87</sup>.

К вновь ставшему популярным отделочному материалу проявляли живой интерес профессиональные сообщества архитекторов-художников и гражданских инженеров<sup>88</sup>, где проходили доклады и сообщения о его достоинствах. Закономерным было введение в высшее архитектурное образование лабораторий строительных материалов, где студенты могли ставить практические опыты с керамикой. Так при преобразованном и расширенном к рубежу веков Московском училище живописи, ваяния и зодчества появилась лаборатория под руководством инженера путей сообщения Н.К. Лахтина, бывшего сотрудника и помощника профессора Н.А. Белелюбского, со скромной коллекцией различных строительных материалов<sup>89</sup>.

О необыкновенно возросшей популярности керамики свидетельствует и тот факт, что в городе Николаеве в 1901 году дважды в месяц начал выходить выше уже не раз упоминавшийся журнал «Керамическое обозрение». Специальный журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ним производств». Издательская инициатива южной провинции

Титул и рекламное объявление журнала «Керамическое обозрение»

в данном случае легко объяснима – именно на юге России, в Новороссии, на Сумской Украине и в Малороссии гончарный промысел был одним из традиционных ремесел, а залежи подходящих для производства керамики глин позволяли открывать более масштабные промышленные производства кирпича, черепицы и облицовочных керамических плиток, оборудованные по новейшим технологиям. Собственно, знакомству читателей с новинками зарубежных керамических производств, с полученными там патентами на способы производства и механизмы, его автоматизировавшие, и были посвящены основные публикации. Востребованность и популярность журнала, видимо, быстро росла, поскольку уже в течение первого года издания конторы издательства появились в обеих столицах Российской империи, где потребность в разнообразной строительной керамике также стремительно расширялась.

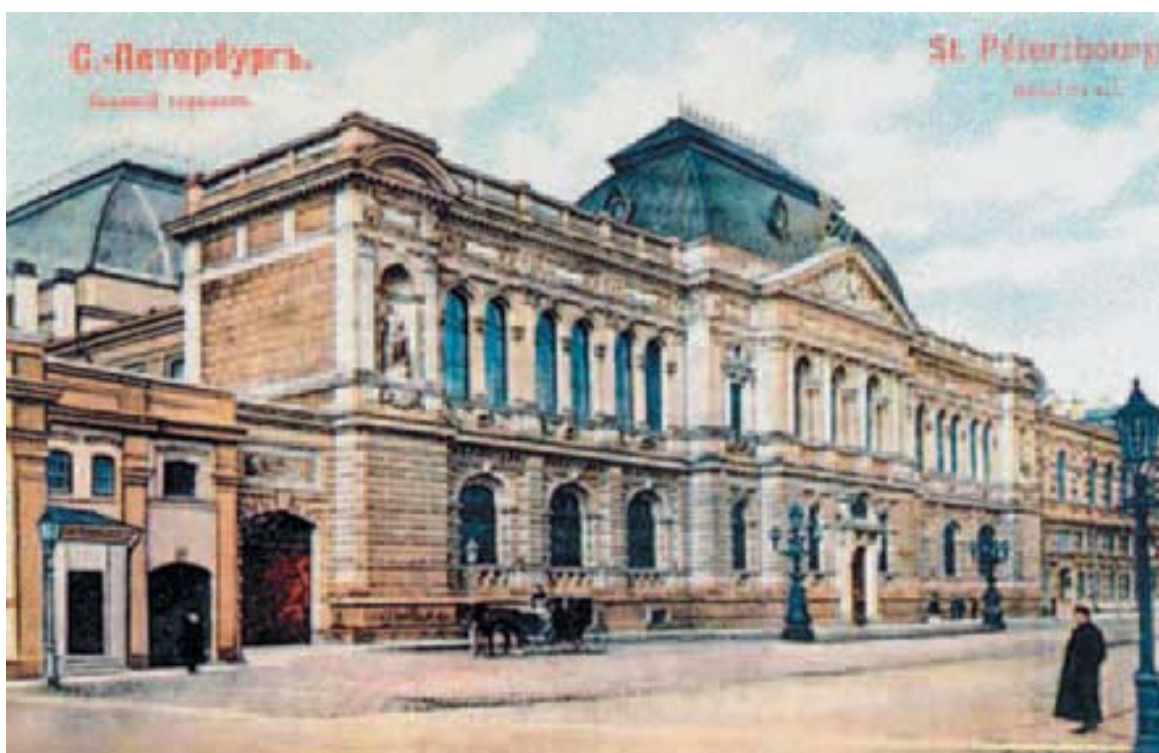
Стоит заметить, что российские и зарубежные художественные журналы конца XIX – начала XX века, подробно освещавшие проблемы художественной промышленности, помещавшие обзоры международных и отечественных выставок и критические статьи, играли очень важную роль в общеевропейском развитии стиля модерн и, в частности, бурно развивавшегося декоративно-прикладного искусства. Собственно, «Керамическое обозрение» стало своеобразным аналогом известного в то время французского журнала «La Ceramique», выпускавшегося Французским керамическим союзом, правда, в большей степени направленного на технические проблемы производства.

Помимо сугубо технической информации и сведений о технологических новинках журнал размещал рекламу ищущих работу в России разнообразных техников, мастеров по печной части, специалистов керамического производства (нередко это были квалифицированные иностранцы из Богемии или Германии),

а также сообщал читателям об отечественных и зарубежных выставках, включавших керамические изделия, о новых полезных изданиях, освещавших вопросы производства и применения керамических изделий в архитектуре. Большинство представляемых в журнале книг и альбомов издавалось в Германии и Франции, редкие – в России. Например: рекламируемая книга инженера Леона Лефевра «La Ceramique du Batiment» (1897)<sup>90</sup> была посвящена изготовлению и применению кирпича, черепицы, декоративных изразцов и мозаики из фаянса; книга «Der Ziegelrohnbau in seinen verschiedenen charakteristischen Erscheinungsweisen, als Spiegelbild der Architectur der Neuzeit» (1901)<sup>91</sup> и «Geschichte der europäischen Fliesskeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900» (Страсбург, 1901) были более нацелены на профессиональную архитектурную публику и содержали фотографии поливной керамики, таблицы и чертежи фасадов, в которых была применена керамическая декорация; в книге Р. Бормана «Moderne Keramik» (Лейпциг, 1902) «толково и обстоятельно описаны французские стремления ввести в архитектуру и влияние давно состоящий в пренебрежении фаянс»<sup>92</sup>; книга М.И. Белавенца «Производство изразцов» (СПб., 1901) внятно описывала технологию производства для желающих заняться художественной керамикой; первая часть книги Ф.Г. Гаазе «Der Ofenbau» (Берлин, 1902) «Die Kachelofen», была посвящена кафельным печам<sup>93</sup> и т. д.

Внимание к керамике выразилось и в инициативе создания русского керамического музея, по образцу подобных европейских, где мастера и любители могли бы познакомиться с процессом производства и незаурядными изделиями из керамики. Идею выдвинул и разработал соответствующую программу журнал «Керамическое обозрение», обратившись к читателям с просьбой присылать материалы для коллекции. Редакция горячо писала: «Наше громадное государство не может и не должно





отставать в этом деле; оно должно приложить все силы к тому, чтобы подняться до всей мировой промышленности и идти наравне с нею. Музеи воспитывают, – это неоспоримо, – и дают новые побуждения, а где нет новых побуждений, – там не может быть и прогресса»<sup>94</sup>. Читатели откликнулись, и в последующих номерах журнал помещал присланные образцы и списки дарителей. (Среди первых экспонатов знаток московской керамики Н. Степанов прислал образец облицовки фасада Верхних торговых рядов на Красной площади, исполненный скульптором Н.И. Бариновым (из цемента)<sup>95</sup>.) К сожалению, тогда создать музей керамики так и не удалось.

Таким образом, в России на рубеже веков появилась потребность в художественной архитектурной керамике и стали быстро появляться ее производители, впрочем, в большинстве своем страдавшие все тем же недостатком – отсутствием подлинной художественности. Вот почему на изготовление керамических

предметов быта и убранства интерьера тогда обратили серьезное внимание в ведущих учебных заведениях Российской империи – Училище барона Штиглица в Петербурге, Строгановском художественно-промышленном училище в Москве и некоторых других. В них начались поиски новых средств выразительности керамических изделий, в целом свидетельствовавшие о существенных переменах в отношении к декоративным качествам формы – ее цвету, фактуре, свойствам поверхности.

Существенную роль в расширении использования майолики в декоре столичных зданий и интерьеров сыграл известный петербургский (ранее – дрезденский) архитектор Максимилиан Месмахер – в то время директор училища Штиглица. Открыв в числе других специальный класс майолики, он фактически создал первую высшую школу подготовки отечественных мастеров керамики. Среди них – Эмиль Кремер (1863 – после 1918), выделявшийся художественными способностями еще

Здание Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Открытка конца XIX в.

Помещение Музея Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Фото начала XX в.

во время учебы. Именно поэтому его первые творческие работы появились еще до ее окончания – это камин в дворце великого князя Владимира Александровича<sup>96</sup>. В 1890 году после трехлетней пенсионерской поездки он стал преподавателем живописи майолик училища и одновременно исполнил керамическую отделку залов в музее училища по эскизам Месмахера. Так, например, в 1897–1898 годах Кремер создал майоликовые украшения на фасадах Главного офицерского собрания в С.-Петербурге, изготовил изразцы для камин и облицовки стен вестибюля в императорском дворце в Массандре и т. д. В связи с намерени-

ем открыть при классе майолики и живописи по фарфору училища барона Штиглица керамическую мастерскую Эмиль Кремер в каникулярное время 1901 года был командирован за границу «для обозрения керамических школ, фабрик и заводов». А уже летом 1902 года, как сообщал журнал «Керамическое обозрение», преподавателем Э.Я. Кремером почти закончено устройство керамической мастерской при училище имени барона Штиглица по образцу мастерских, находящихся в Дании и Богемии<sup>97</sup>.

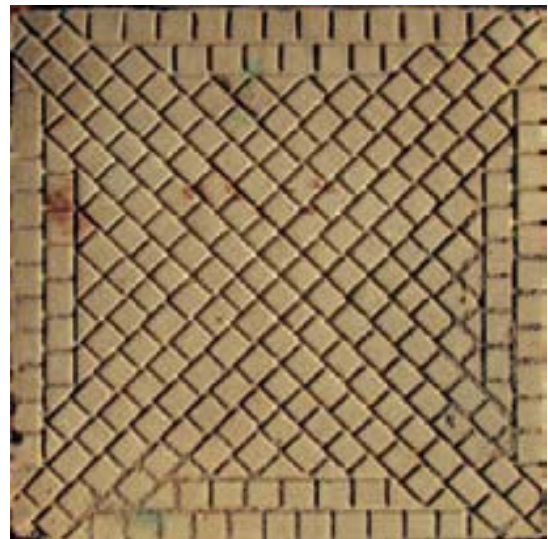
В конце XIX века неожиданную популярность вновь получили многоцветные изразцы, сделанные вручную по старым кустарным технологиям, что было прямым отражением программных устремлений эпохи. Хотя развитию и модернизации производства традиционных изразцов мешало в те годы активное внедрение в городскую застройку водяного и кало-







Петербургской, Новгородской, Харьковской и Московской губерниях<sup>98</sup>. Многие из них были еще полукустарными предприятиями и в этом отношении невольно соответствовали самым рафинированным эстетическим запросам времени. Примером изделий может служить, уникальный изразец, случайно сохранившийся в интерьерах Дома дешевых квартир для одиноких имени Г.Г. Солодовникова (1906–1908, арх. М.М. Перетяткович, Т.Я. Бардт), возможно выпущенный в г. Скопине, издавна славившемся своими керамическими скульптурными зверями.



риферного отопления, а также вытеснение изразцовых печей фарфоровыми и фаянсовыми, стоившими почти те же деньги, во второй половине XIX века в России появляются фабрики, поставившие изготовление изразцов, рассчитанных на массового потребителя, на поток. В общей сложности в России на рубеже столетий работало уже более 140 больших изразцовых заводов, располагавшихся в основном в

Панно на фасаде Офицерского собрания в С.-Петербурге. Худ. Э. Кремер. 1897–1898 гг.

Изразец из Дома дешевых квартир для одиноких имени Г.Г. Солодовникова в Москве. Производитель неизвестен. Коллекция автора

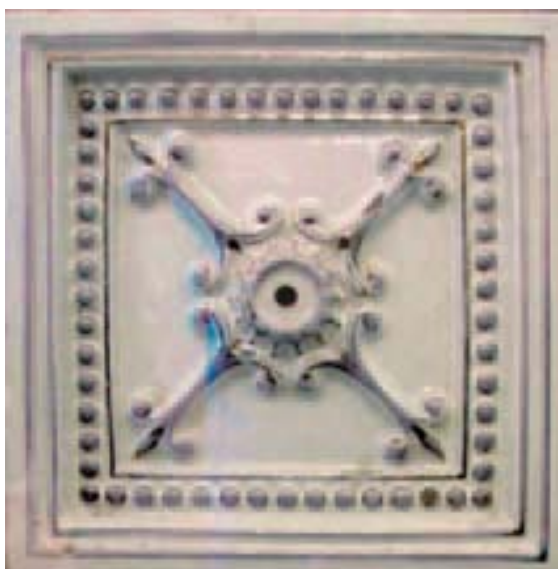
Напольная плитка завода барона Э.Э. Бергенгейма. Лицевая и тыльная стороны



Изразцы завода В.А. Аксенова в Рыбинске.  
1898–1918 гг. Рыбинский государственный историко-художественный музей-заповедник. Фото автора, 2013

Напомним, увлечение ручными кустарными ремеслами зародилось в середине XIX века в художественных кругах некоторых наиболее промышленно развитых европейских стран, и прежде всего Англии. Пытаясь как-то противостоять полному исчезновению ручного труда в производстве предметов быта, художники своим примером доказывали необходимость и возможность создания современной художественно осмысленной *рукотворной* жилой среды, сходной по своей индивидуальности и целостности со средневековым или традиционным народным жилищем. Самым ранним опытом такого рода было упомянутое выше английское «Движение искусств и ремесел», вдохновленное разносторонне талантливым человеком Уильямом Моррисом, проложившим дорогу схожим экспериментам в искусстве Германии, Голландии, Бельгии, Австрии, Венгрии, Дании, Италии.

Возвращение к ручному труду в эпоху бурного промышленного развития, охватывавшего все новые сферы быта, было своего рода реакцией на неизбежное выхолащивание и типизацию предметной среды, быстро терявшей качества индивидуальности. Массовая фабричная продукция вытесняла из обихода рукотворные вещи не только в городах, но в селах и деревнях. Эти потери были ощутимыми. Домашнее ткачество, вышивка, традиционный костюм, кружевоплетение, бытовая керамика, резьба по дереву и многие другие виды народного творчества, еще недавно существовавшие повсеместно, в этот период стали исчезать на глазах. Вот почему и в России в 1880–90-е годы впервые не только расцветает коллекционирование предметов крестьянского быта, но и делаются попытки возродить отдельные, наиболее оригинальные и художественно совершенные ремесла.





Интерес к древнерусским поливным многоцветным изразцам, их продолжавшаяся в современном городе жизнь, их неувядающие от времени краски способствовали тому, что во второй половине XIX века в российских столицах начали появляться новые художественные мастерские и заводы, специализировавшиеся на производстве архитектурной керамики. Причем эти заведения были более сосредоточены на выпуске уникальной, штучной продукции, чем массовой. Эта направленность обуславливалась не только традициями, но и отсутствием в Москве и в России по-настоящему крупных современных промышленных керамических производств с широким спектром технологических возможностей. Подтверждением этому служит тот факт, что «когда в 1897 году явилась необходимость реставрировать изразцы и цветную глазурованную черепицу на Сухаревской башне в Москве, то оказалось, что в России этой работы выполнить не могут и заказ был передан в Англию»<sup>99</sup>.

Несмотря на такую безрадостную картину, в России в конце XIX века все же работало довольно много небольших заводов, выпускавших различные типы архитектурной керамики. Причем за 20 лет, с 1877 по 1897 год производительность керамических предприятий увеличилась в несколько раз (с 24,4 млн. руб до 82,6 млн. руб.)<sup>100</sup>. Несколько русских керамических заводов было сосредоточено на юге России – завод Густава Сундерлянда в Одессе (кафель)<sup>101</sup>, завод Ф.А. Горнбохера в Одесском уезде (изразцы)<sup>102</sup>, завод З.Т. Трофилова в Ростове-на-Дону (кафель)<sup>103</sup>, Гончарный завод барона Э.Э. Бергенгейма в Харькове (плитки для полов)<sup>104</sup>, Гончарно-печной завод П.Ф. Давыдова, Опошнянский гончарный учебно-показательный пункт Полтавского губернского земства и Керамическая мастерская А. Ягна в с. Воронки близ станции Бобровицы Киево-Воронежской железной дороги (майоликовые орнаменты, печи, киоты, фасадная отделка)<sup>105</sup>.

Некоторые производства к началу века уже имели солидную историю. Так, завод Товарищества барона Эдуарда Эдуардовича Бергенгейма в Харькове, основанный в 1876 году, до 1884 года производил печные изразцы и огнеупорный кирпич, с 1885 года ассортимент продукции был расширен в том числе за счет тротуарных плиток и терракотовых архитектурных изделий; к 1900 году только производство плиток достигло 5 млн. штук<sup>106</sup>. Предприятие Э.Э. Бергенгейма развивалось очень успешно, наладив широкую торговлю своими изделиями по всей стране. Более дешевые, чем продукция иностранных производителей, харьковские плитки были широко распространены в отделке московских зданий, причем не только рядовых, но порой и уникальных, каковыми были особняки богатых московских купцов.

Отдельные малые производства изразцов существовали в Центральной России и на Урале – уже упомянутый завод В.А. Аксенова в Рыбинске (изразцы)<sup>107</sup>, завод П.А. Будникова в Смоленске<sup>108</sup>, завод А. Лебедева (камины, изразцы)<sup>109</sup> и завод А.Ф. Шурова в Екатеринбургe, основанный уже в начале XX века (изразцы)<sup>110</sup>. Ряд производств, в целом лучше технически оснащенных, выпускал архитектурную керамику на западе и северо-западе страны – фаянсовый завод «Арабия» в Гельсингфорсе (камины, изразцы)<sup>111</sup>, завод Турчаниновой в Финляндии (он обращал на себя внимание попытками развить технику и внести художественный элемент в производство<sup>112</sup>), гончарный завод «Тампере», завод Вильгельма Андстена (Гельсингфорс), завод «Ирис» (Порвоо), Ракколаниокский гончарный завод, Гресвикенский гончарный завод, фабрика печей и глазурованной плитки «Цельм и Бем» в Риге (изразцы)<sup>113</sup>, Витебский изразцово-майоликовый завод Б.Я. Лисовского, гончарно-изразцовый завод А. Шапиро в г. Копысь Могилевской губернии (изразцы)<sup>114</sup>, изразцово-гончарный завод «Товарищество Мерейно А. и Либо Е.»

(Вильно), завод Фока в Новом Селе Тихвинского уезда Новгородской губернии (облицовка каминов, тумбы, вазы)<sup>115</sup>, керамиковый и изразцовый завод В.В. Комарова «Драготино»<sup>116</sup> в Новгородской губернии (специализировался на белых глазурованных изразцах и печах из них) и некоторые другие. Чтобы повысить художественное качество своей продукции, с 1905 года завод выпускал печи и камины по рисункам, чертежам и моделям берлинского скульптора П. Обста. Однако большинство провинциальных российских керамических заводов в середине и второй половине XIX века все же не могло соревноваться с художественным качеством продукции передовых петербургских производств – исключениями, пожалуй, были только рижские и финские предприятия.

К числу основателей керамического производства в столице относится завод Леопольда (Леопольдо) Петровича Бонафедде (1833–1878), который еще в 1860–70-х годах «производил художественные майолики в итальянском вкусе»<sup>117</sup>, правда, в весьма ограниченном количестве. «Итальянский вкус» был для Бонафедде родным, поскольку он родился недалеко от Рима и в официальных бумагах в России именовался «папским или римским подданным»<sup>118</sup>. Основным источником информации об этом керамическом мастере, к сожалению очень рано умершем, служит некролог<sup>119</sup>. Как и многие его художественно одаренные соотечественники, Леопольдо (вместе со старшим братом Джустинианом) приехал в Россию по контракту – на работу в Мозаичном заведении Императорской академии художеств. В тот момент ему было всего 18 лет, но он уже был специалистом по изготовлению смальты для мозаик. По предложению известного художника князя Г.Г. Гагарина (в тот момент вице-президента ИАХ) Л. Бонафедде, как химик и художник одновременно, с течением времени наладил и производство майолики. Некролог констатировал: «Предметом особенно настойчивых за-

нятий покойного Леопольда Петровича было производство майолики, или эмалированной глины, восстановление производства которой в России всецело принадлежало ему»<sup>120</sup>.

Действительно, в 1870 году на Императорском стекольном заводе в Петергофе по ходатайству великого князя Владимира Александровича Л. Бонафедде основал керамическую мастерскую. К 14-й Всероссийской мануфактурной выставке того же года мастер создал печь в русском стиле и копию мадонны Луки дела Роббиа. Таким образом, идея выпускать керамику «под делла Роббиа» в Петербурге возникла на четверть века раньше, чем в английском Биркенхеде, который на подобной керамике с успехом специализировался, хотя и не получила продолжения.

В 1872 году трудолюбивый итальянец сообщал читателям в профессиональном архитектурном журнале, что уже может изготовить «до 200 штук 4 вершковых живописных изразцов в день. <...> Кроме эмалированных изразцов, как стальных, так и для печей и каминов, я исполняю всякого рода архитектурные украшения для наружных и внутренних частей зданий, а также подражание древней майолике, живопись через огонь на эмалированной лаве»<sup>121</sup>. Казалось бы, это может говорить о множестве разнообразных работ Бонафедде, однако до наших дней дошли лишь единичные работы. В их числе великолепная печь в русском стиле, созданная в 1872 году для банкетного зала дворца великого князя Владимира Александровича в С.-Петербурге по рисунку архитектора А.И. Резанова<sup>122</sup>. В статье, посвященной этому произведению, журнал «Зодчий» сообщал: «...он начал изготовлять очень красивые изразцовые печи, доступные по цене зажиточным классам общества; а при большом на них запросе, вероятно, последует соответственное понижение в цене их»<sup>123</sup>.

В 1873 году Бонафедде был заказан майоликовый декор в восточном стиле по рисункам





И.А. Монигетти для облицовки внутреннего дворика с фонтаном «Мария» старого Ливадийского дворца. (При сносе старого здания изразцы были сняты, чтобы затем украсить аналогичный дворик Нового Ливадийского дворца. Однако старых изразцов оказалось недостаточно, поэтому петербургскому заводу П.К. Ваулина был заново заказан полный комплект (1234 шт.)<sup>124</sup>. Несколько старых изразцов все же остались в композиции, о чем свидетельствуют подписи Бонафедде на лицевой поверхности некоторых элементов.) Примером продукции этого завода могут служить также камин и печи (?) в особняке М.П. Боткина в Петербурге<sup>125</sup>. Однако, несомненно, хрестоматийным и лучшим произведением Л.П. Бонафедде стала угловая печь в Бане (Теремке) в подмосковном Абрамцево, украшающая интерьер, созданный по проекту И.П. Ропета<sup>126</sup>. Она была изготовлена в 1874 году и стоит того, чтобы рассказать о ней подробнее.

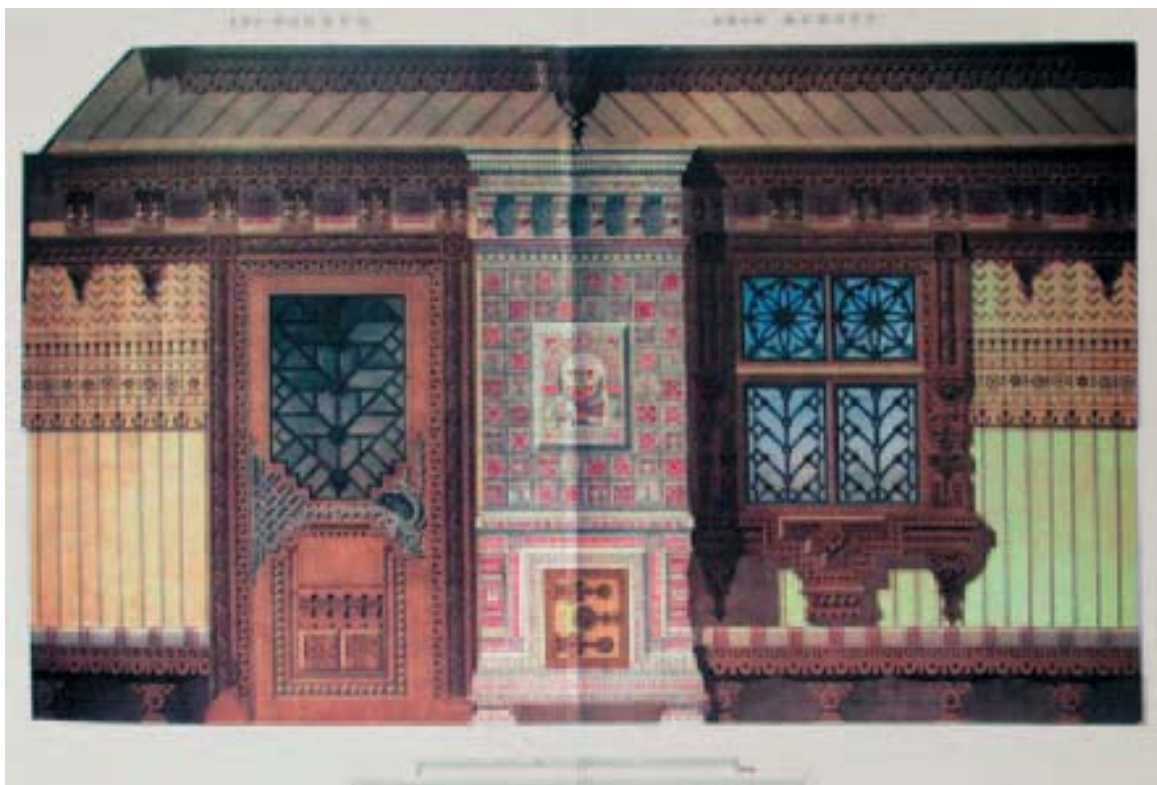
Авторы биографии Л.П. Бонафедде провели исследование и установили, что в помещении Бани печь оказалась не ранее конца 1877 года<sup>127</sup>. Сравнивая печь с проектом Ропета, опубликованным в альбоме «Мотивы русской архитектуры» в 1879 году, они считают, что его авторство неубедительно, высказывая аргументы в пользу Ипполита Монигетти<sup>128</sup>. На наш взгляд, сомневаться в авторстве Ропета нет оснований – проект бани был создан в 1873 году, печь в следующем году, что вполне естественно. В его пользу говорит не только проект (опубликован позднее, в 1878 году), но прежде всего художественные формы печи, ее характерные традиционные пропорции и, конечно, великолепное панно с Сирином. Как бы ни были красивы петербургские печи Бонафедде, им гораздо менее присуще по-детски бесхитростное, вдохновленное народными сказ-

Печь, изготовленная Л.П. Бонафедде, во дворце великого князя Владимира Александровича. Общий вид, детали. Фото М. Феединой









ками очарование русского стиля – то есть как раз те качества, которыми привлекали современников проекты и постройки Ропета и была наделена абрамцевская печь.

Увлеченный эстетикой Древней Руси, архитектор И.П. Ропет был прекрасным рисовальщиком, создававшим в своих проектах образ сказочной страны – яркой, деревянной, узорчатой, с которой так совместима трогательная архаичная надпись, обрамляющая изображение птицы Сирина с головой девы, которая, согласно древнерусским легендам, иногда прилетает на землю и поет вещие песни о грядущем блаженстве: «По зорям пела-распевала вольная пташечка Сирина, птица райская, прелестию несть подобная». С ней в керамическое производство второй половины XIX века впервые вошел персонаж русского фольклора, использование сюжетов и мотивов которого получит дальнейшее развитие в работах Абрамцева и других московских керамических производств

конца XIX – начала XX века. Не случайно именно эта дивная цветная печь в деревянной новостройке подмосковной усадьбы С.И. Мамонтова вскоре стала умозрительной отправной точкой в разворачивании сначала любительского, а затем профессионального московского Абрамцевского керамического производства.

В 1880-х годах расширил производство изразцов петербургский гончарный завод М.В. Харламова<sup>129</sup>. Это одно из самых ранних столичных производств архитектурной керамики, основанное еще в 1829 году. Однако известность его возникла позднее и связана с именем последнего владельца – выпускника Академии художеств, скульптора М.В. Харламова, который унаследовал предприятие после смерти родителей в 1882 году. Пред-

Проект интерьера бани г. Мамонтова.  
Арх. И.П. Ропет. Литография из издания «Мотивы  
русской архитектуры. Изд. А. Рейнбота, СПб.

МОТИВЫ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

MOTIFS DE L'ARCHITECTURE RUSSE

БАНЯ

ПРОЕКТЪ С. НАВУТОВА ВЪЗЛЪ МОСКВЫ

ПР. АРХ. РОБЕТЪ.

Дружеское товарищество изд. и проп. в С. П. б. 1898 г.

BAIN

À LA CHARGE DE S. NAVOUTOFF PRÉS DE MOSCOU

PR. ARCH. ROBERT.

Paris, chez M. G. L. B. et C. 1898.











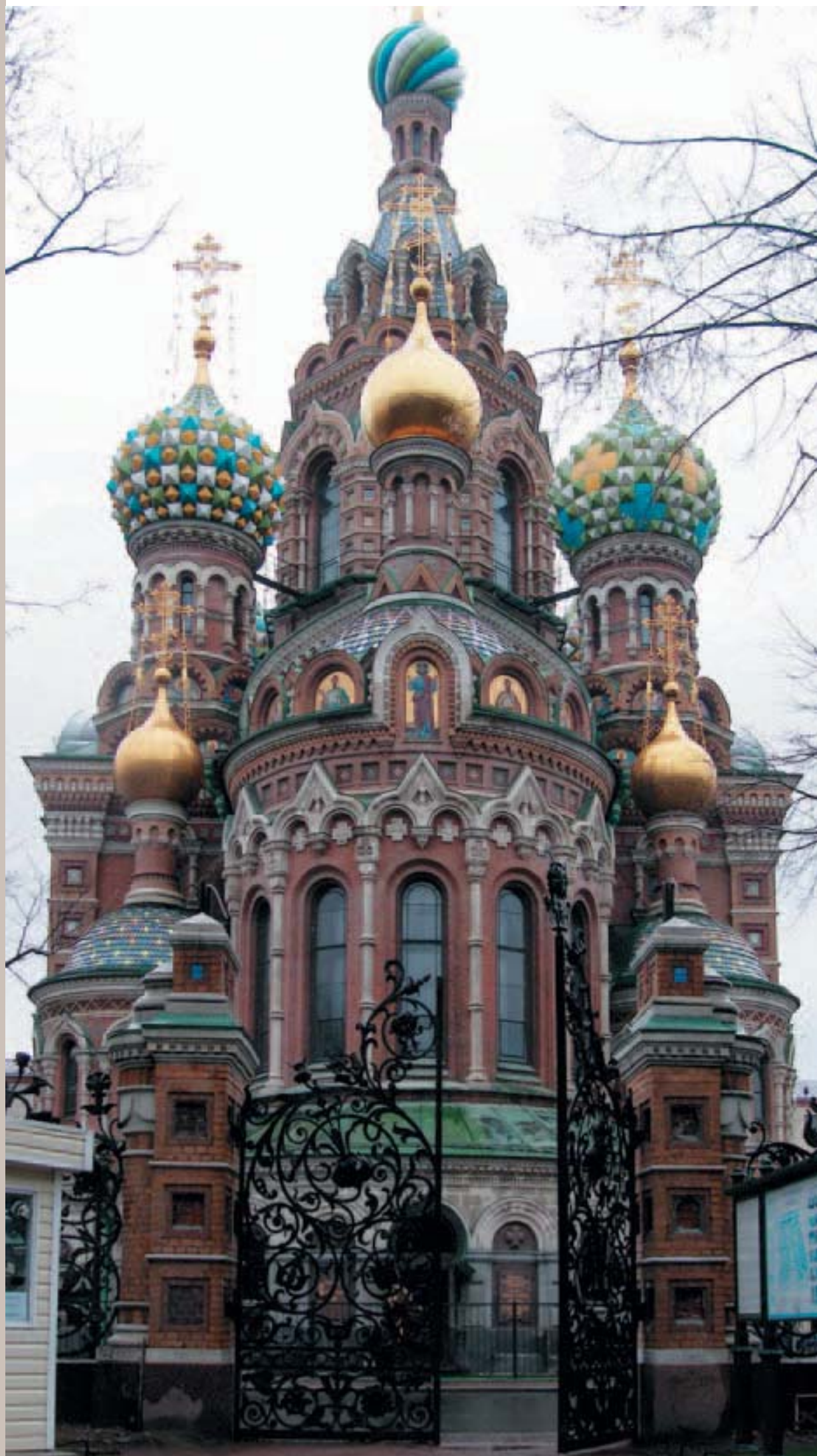
приятие, расположенное на Лиговке, было маленьким, в 1885 году на нем работало менее 20 человек<sup>130</sup>. Тем не менее этот завод делал качественную художественную керамику и выполнял ответственные заказы, в том числе для императорской семьи. В Аничковом дворце в С.-Петербурге сохранилась изготовленная им очень нарядная бело-голубая изразцовая печь, распisanная по эскизу М.Е. Месмахера учениками училища Штигилица<sup>131</sup>. Связи с училищем у завода были крепкими – в 1889–1895 годах именно мастерская Харламова наряду с заводом Турчаниновой изготовила изразцы для украшения помещения музея училища.

Сложной и ответственной стала работа для храма Спаса на Крови, возведенного в 1883–1907 годах по совместному проекту ар-



Печь в Бане в Абрамцево. Детали. Арх. И.П. Ропет.  
Мастер – Л.П. Бонафедо. 1874





хитектора Альфреда Парланда и архимандрита Игнатия (Малышева), на месте, где 1 марта 1881 года смертельно ранили императора Александра II. Цветную черепицу и изразцы для наружного убранства храма завод Харламова изготовил в 1897–1906 годах<sup>132</sup>. Эти рельефные изразцы, как и весь храм, стилизованы под древнерусские изделия, хотя их яркая качественная полива явственно свидетельствовала о Новом времени. Кроме того, предприятие исполнило заказ на изразцовый иконостас и наружные изразцы придворного храма Святых Петра и Павла в Петергофе<sup>133</sup>, иконостас для церкви императорского Беловежского дворца<sup>134</sup>, а также для усадебного храма в имении И.И. Воронцова-Дашкова в Новотомникове<sup>135</sup>. В 1890-е годы именно завод М.В. Харламова взялся восполнить утраты в облицовке знаменитых «плитковых стен» Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге<sup>136</sup>. Кроме того, высшая аристократия – графы Воронцовы-Дашковы и Шереметевы, князья Юсуповы неоднократно заказывали на заводе изразцовые печи для своих многочисленных усадеб.

Изготавливали керамику по заказам и две учебные петербургских мастерские – Императорского Общества поощрения художеств и Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Хотя зачастую их работы были копийными или подражательными, что естественно для учебных заведений, в их ряду порой появлялись оригинальные и высокохудожественные произведения. На Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году Училище технического рисования даже выставило свои изразцы в отдельном павильоне. Хотя качество их в техническом



Вид храма Спаса на крови в С.-Петербурге из Михайловского сада (со стороны апсид).  
Арх. А. Парланд. 1883–1907 гг.

Черепичные покрытия кровель храма Спаса на Крови. Завод М.В. Харламова

отношении было довольно высоко, все обозреватели выставки и исследователи русской керамики сходились в одном – архитектурная керамика Училища в основном подражала западноевропейским образцам<sup>137</sup>. Это не удивительно, если вспомнить, что некоторые российские фаянсовые и фарфоровые производства вообще работали по иностранным формам, например, крупное петербургское предприятие по французским, «особенно по моделям Лиможа»<sup>138</sup>. Однако нельзя не сказать, что замечательная коллекция строительной керамики, собранная в музее Училища Штиглица, была важным подспорьем не только для учеников, но и для всех художников и архитекторов, работавших в сфере архитектурной керамики. Интересно, что на экземпляре «Каталога предметов глиняного, фаянсового и майоликового производства, собранных в музее училища» из библиотеки Политехнического музея сохранился экслибрис и автограф Ф.О. Шехтеля, который также не обошел вниманием этой бога-





той коллекции<sup>139</sup>, а возможно, и использовал некоторые образцы в своих зданиях.

Осенью 1902 года при классе майолики и живописи по фарфору в Центральном училище технического рисования барона Штиглица решено было открыть собственную керамическую мастерскую. К вопросу подошли основательно, поэтому будущий руководитель мастерской Э.Я. Кремер был командирован в Богемию, Силезию (Бунцлау) и Данию для изучения производства майоликовых и керамических изделий<sup>140</sup>. Уже в сентябре работы по ее оборудованию по образцу датских и богемских мастерских были почти закончены. Эта мастерская стала первой керамической мастерской в С.-Петербурге, выполнявшей весь цикл производственных операций. (До ее появления обжиг поливы обычно производили на Императорском фарфоровом заводе, находившемся в пригороде столицы<sup>141</sup>.) Среди заметных работ Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица можно назвать отделку ванной комнаты во дворце великого князя Алексея Александровича<sup>142</sup> в 1884 году, выполненную по эскизам М. Месмахера В. Андре – супругой архитектора. Она была выполнена по мотивам помпейской живописи и представляла собой несколько полихромных панно, заключенных в декоративные рамки. О широте коммерческой деятельности керамической мастерской может свидетельствовать любопытный факт: в 1912 году камин, выполненный в Училище Штиглица, был поставлен для строящегося по проекту архитектора П.Ф. Алешина особняка Н. Ковалевского в Киеве<sup>143</sup>.

Некоторым своеобразием отличались изразцы Императорского Общества поощрения художеств. Среди них выделялись так называ-

Изразцовый декор храма «Спаса на Крови». Завод М.В. Харламова. (В оформлении нижнего изразца использованы огнеупорные фигурные изделия боровичского завода «Терракота»)



емые изразцы с «герольдами» работы Напьерской<sup>144</sup>. Стоит добавить, что в 1890-х годах классом керамики в Обществе поощрения художеств руководила Е.Д. Поленова<sup>145</sup>, которая затем, поселившись у С.И. Мамонтова в Абрамцево, заронила интерес к керамике у членов образовавшегося там художественного кружка. Так пересеклись пути этой столичной и абрамцевской гончарных мастерских<sup>146</sup>.

Следуя общему увлечению керамикой, в 1903 году Императорская Академия художеств

Фрагмент керамического иконостаса храма Святых Петра и Павла в Петергофе. Завод М.В. Харламова. 1900 г.

Изразцы придворного храма Святых Петра и Павла в Петергофе. Завод М.В. Харламова. 1900-е гг.







также решила ввести в подведомственных ей провинциальных школах специальные классы керамики «по образцу существующих уже при Московском Строгановском училище»<sup>147</sup>. На рубеже веков профессиональные сообщества стали устраивать конкурсы на лучшие проекты рисунков для стеновых керамических плиток. Примером может служить, по-видимому, несколько ироничский рисунок архитектора Б.Н. Николаева, получивший 1-ю премию за из-

Изразцы придворного храма Святых Петра и Павла в Петергофе. Завод М.В. Харламова. 1900-е

Рисунок для изразцов. Арх. Б.Н. Николаев

разцы с изображением символов богатого русского стола – лихо закрученных стерлядей на фоне черной икры.

Кроме того, в С.-Петербурге и С.-Петербургской губернии работало еще несколько десятков небольших частных керамических мастерских и заводов – мастерские В.Е. Балашовой (изразцы, трубы), А.В. Лядовой (с 1895 – В.Ф. Лядовой; изразцы), Михайловых на Лиговке (изразцы), Курочкиных на Обводном канале (изразцы), Д.И. Иенсена (майоликовые изделия), Б.К. Розенбрейера (изразцы и трубы), О.П. Турчаниновой в Мустамяках (майоликовые образа, панно, печи), Б.Н. Крашинского на Стремянной (печи), А.Ф. Буксеева (садовые вазы, фигуры из терракоты), Ф.Н. и К.Ф. Кувыгиных на Лиговке (изразцы), князя П.М. Волконского на Сергиевской улице (печные изразцы, архитектурная керамика), Н.В. Дмитриевой-Оренбургской (печи, кирпич), В.А. Соколова (керамика), Густава Сиверса (изразцы, керамические изделия), Н.И. Назимовой (живопись по фаянсу), О.П. Рикман (живопись по фаянсу), В.И. Карповича, архитектора (керамическая мастерская),

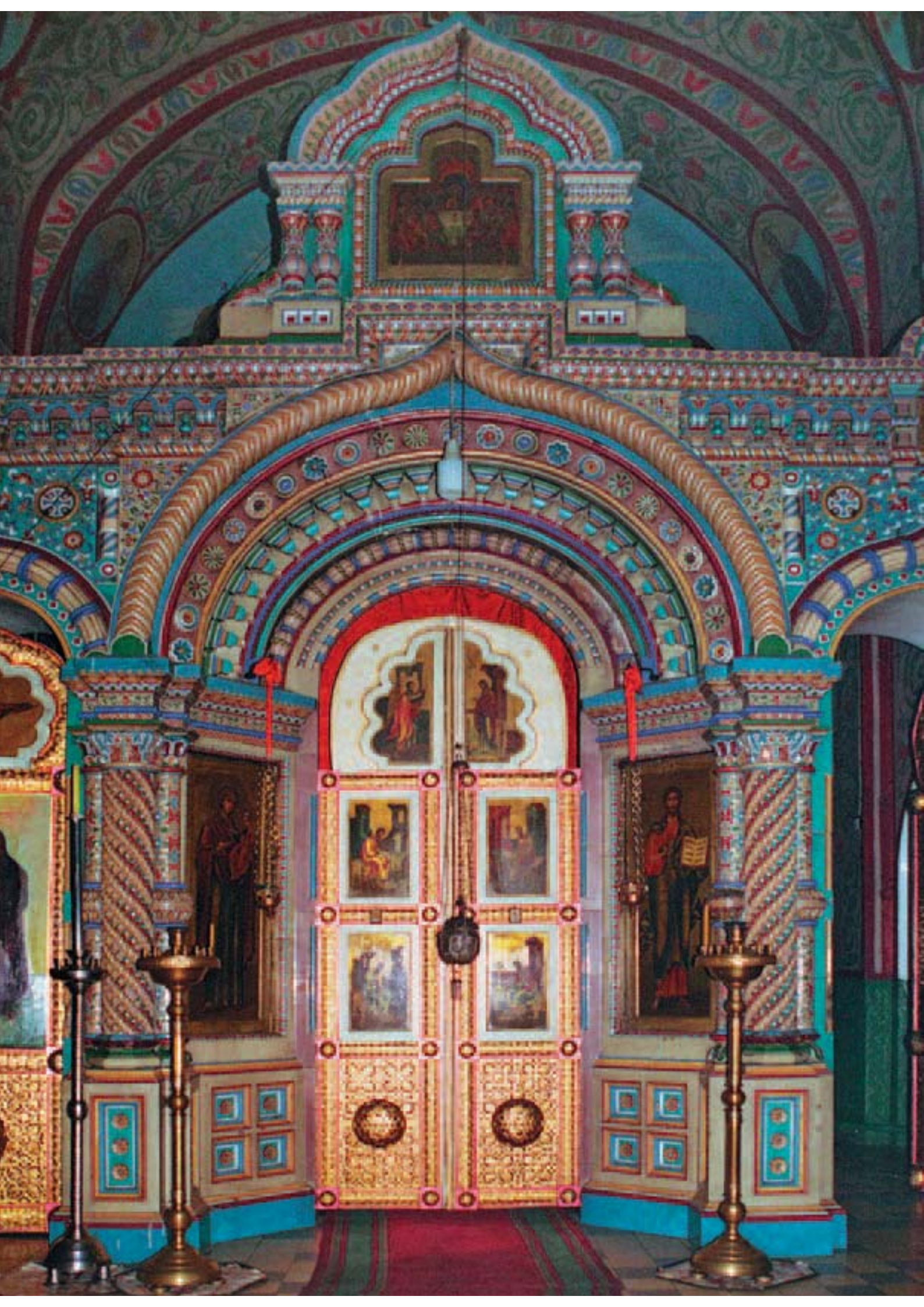
Общества поощрения женского ремесленного труда; заводы – Э.Э. Новицкого в Шлиссельбурге, С.-Петербургского общества строительных материалов в Царско-Сельском уезде (кирпич, гончарные и керамические изделия), Акционерного общества «Строитель» (плитки половые, стенные, облицовочный кирпич, изразцовые печи), Преображенский керамиковый и кирпичный завод, А.П. Софронова, Э.А. Ланге, Ф. и П. Лиlienфельд-Тоаль в Кикерине (до 1905 г.), фабрика А. Марсеру, фабрика П.Э. Орлова, Балтийский гончарно-изразцовый завод и некоторые другие.

Этот неполный перечень мелких и средних керамических предприятий и краткий обзор основных столичных художественных керамических мастерских показывает, что все они относились к числу кустарных производств, основой которых был ручной труд. С одной стороны, это априори обеспечивало уникальность и рукотворность производимой продукции, пусть даже подражательной, с другой – ни в коей мере не покрывало потребности растущего населения, которое удовлетворялось в значительной степени за счет импорта из Западной Европы. Самым видным по художественному качеству и количеству выполненных заказов, безусловно, был петербургский завод М.В. Харламова, а наиболее яркие и выразительные произведения были созданы по эскизам архитекторов – авторов проектов оформляемых керамикой сооружений.

В Москве и Московской губернии в середине XIX – начале XX века также работало несколько десятков в основном мелких мастерских и небольших заводов, специализировавшихся на архитектурной керамике или на выделке бытовых изделий из керамики. Это мастерские – Ф.Ф. Кокошкина в С. Брехове Звенигородского уезда (изразцы, туалетные столики, умывальники), Н.К. Рожкова в Трехгорном переулке (изразцы), И.И. Рязанова в Назарьево (кирпич, изразцы), В.В. Власова в с. Черная

Грязь (изразцы), В.С. Перлова (изразцы), братьев Власовых за Трехгорной заставой (изразцы), А.П. Власова в д. Шелепиха (гончарно-изразцовое производство), С.М. Загрядского в Серпухове (изразцы), С.Г. Дунаева в Хотькове (работал с 1883 года, с 1903 года выполнял майолику в стиле модерн по образцам Кустарного музея), Ангельбиса и Т. д. Дроздовского в Серебряническом переулке, Г.Е. Лабзова и А.С. Козлова за Тверской заставой (терракота, изразцы), декоративно-художественная и облицовочная мастерская И.Л. Калмыкова «Закал» в Палашевском переулке, архитектора С.Е. Ованнесьянца в Богородском уезде (облицовочный кирпич, плитки), К.П. Трофимова в Москве (керамика), В. Пинягина на Садово-Сухаревской улице (терракота), С.А. Пожилцова на Н. Прудовой (терракота), А.А. Агеева за Бутырской заставой (керамика), Т.Б. Борисова на Москворецкой улице (изразцы), братьев Н. и А. Потураевых в Бутырках (керамика), И.А. Облезлова на 3-й Мещанской (изразцы), А.П. Чернышева в Трехгорном переулке (терракота), Я.И. Сазонова на Бутырском Камер-Коллежском валу (терракота), В.Л. Либерта на Мясницкой (терракотовые плитки для стен и пола), О.С. Поповой в Палашевском переулке, А.Г. Фаллиз на Б. Никитской, С.А. Федотова на Коровьем Валу, Е.А. Резановой на ст. Дрезна, И.К. и С.К. Кульковых в Серпухове (изразцы), Г.Ф. Жохова и П.М. Ефимова на ст. Кудиново; заводы – А.Г. Гусарева в Черкизове (кирпич, терракота), две фабрики братьев Аблаженовых на Плющихе и в Несвижском переулке (изразцы печные и облицовочные), А.Ф. Дютфуа на Панской улице (стекольное и керамическое производство), два завода В.И. Якунчикова в с. Троицком и в С. Одинцове (кирпич, терракотовые изделия), гончарно-изразцовый завод А.Е. Поповой в С. Всехсвятском (затем Н.П. Сорохтина, затем с 1897 г. – Е.Н. Чоколова) (архитектурная керамика), художественно-керамическое товарищество «Ценин» (с 1913 г. – изразцы, пан-









но, памятники, иконостасы), «Эберлин Г. и Ко» в 1-м Ново-Басманном переулке, гончарный завод П.М. Ефимова на ст. Павлово, керамический завод В.А. Симова и Сорокина, завод Шика в д. Романовке Коломенского уезда и некоторые другие предприятия. Как показывает перечисление, многие мастерские и заводы располагались в Москве и даже на ее центральных улицах, что наглядно свидетельствует о кустарном характере их производств. Нельзя не заметить, что к числу районов, любимых в Москве гончарами, относились местности в районе и за Бутырской заставой и в районе Трехгорки, неподалеку от берега Москвы-реки.

Самым востребованным видом керамической продукции в Москве и Подмосковье



Общий вид и фрагменты майоликового иконостаса церкви в имени И.И. Воронцова-Дашкова в Новотомникове. Тамбовская губерния. Завод М.В. Харламова. Фото автора 1998





были терракотовые изделия, облицовочные кирпичи и изразцы для печей и каминов. Казалось бы, художественные изразцовые печи уже в середине XIX века становились редкостью, но вошедший в моду русский стиль, а затем модерн вернули им популярность, сделав вновь привлекательными для архитекторов и заказчиков. И не только печи вернулись в русский городской быт, но и украшение зданий цветными изразцами, а также разнообразные по форме и размерам декоративные панно, массивные киоты для икон и иконостасы и т. д. Особенное развитие этот вид архитектурной керамики получил в те годы именно в Москве, значительно опередив в этой сфере северную столицу. Это неудивительно, если вспомнить славную историю древнерусского изразца, широкое производство и распространение которого в XVII веке было связано именно с Москвой<sup>148</sup>. Другими словами, древней столице во многом принадлежал временный приоритет в развитии отечественного производства архитектурной керамики не только в Средние века, но и в Новое время<sup>149</sup>. В Москве, близ Та-

Изразец завода Гусарева и клеймо изразца.  
Начало XX в.



ганской площади (сейчас – Товарищеский пер, правая сторона), находилась первая в России керамическая фабрика, основанная в 1724 году А. К. Гребенщиковым, сын которого Иван разработал технику производства тонкой майолики и фарфора. Завод Гребенщикова был лучшим в России в конце XVIII столетия.

Хотя в техническом оснащении и по объему производимой продукции московские керамические производства XIX века порой уступали петербургским, подчеркнем, что с первых шагов все они ориентировались на выпуск малосерийной художественной продукции, ориентированной на лучшие достижения европейских художников-керамистов. Именно поэтому с Москвой, ее мастерскими и отдельными мастерами, в конечном счете оказались связаны и большинство наиболее интересных в художественном отношении петербургских опытов в области архитектурной керамики рубежа веков.

Неплохие полихромные изразцы в русском стиле для церковных и жилых зданий изготавливал в 1880-е годы уже упомянутый выше завод Гусарева<sup>150</sup>, который помимо кирпича выпускал небольшие партии декоративной керамики для облицовки печей, а также

при необходимости реставрационные изразцы, копирующие средневековые для восстановления старинных облицовок. На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве Гусарев выставил террасу с керамическими решетками и многочисленные скульптуры из терракоты<sup>151</sup>. Среди продукции завода Гусарева можно найти белые глазурованные плитки с нанесенным сверху трафаретным рисунком, рельефные изразцы с разноцветной поливой, стилизующие изразцы XVII века, и изразцы с растительным рисунком в стиле модерн. В подмосковном Хотькове, недалеко от Абрамцева, работал небольшой завод терракотовых, майоликовых и фарфоровых изделий С.Г. Дунаева. На северо-западной окраине Москвы в 1897 году Е.Н. Чоколова – жена близкого знакомого и коллеги С.И. Мамонтова по строительству Московско-Ярославской железной дороги, инженера С.П. Чоколова, – приобрела у художника Н.П. Сорохтина, близкого к абрамцевскому кружку, гончарно-изразцовый завод в С. Всехсвятском, который стал называться завод «Изолятор». С.И. Мамонтов покровительствовал этому предприятию, помогал наладить производство художественных изделий, но широко дело там так и не развернулось. В 1910-е годы на его базе было основано художественно-керамическое предприятие «Ценин»<sup>152</sup>. (В 1896–1899 годах Е.Н. Чоколова даже была совладелицей керамико-художественной мастерской «Абрамцево».)

Однако наиболее интересными в художественном отношении в Москве были пять производителей керамики, очень разных по использованной технологии, глине и эстетическим устремлениям. Среди них были как кустарные производства, так и производители технологичной промышленной продукции.

К самым ранним производствам московской архитектурной керамики относится Абрамцевский завод. Будучи основоположником многих художественных начинаний, Абрамцевский кружок очень рано, в 1890-х годах, зафиксировал общественный интерес к полихромной архитектурной керамике. Чуть позже начались опыты в мастерской Строгановского училища. В 1900-х годах организовалось еще одно уникальное художественное гончарное производство артели «Мурава». Совершенно иным по масштабу, используемому сырью и качеству конечного продукта было обширное керамическое производство Товарищества М.С. Кузнецова, владевшего несколькими фабриками, расположенными в разных уголках страны. Самым поздним по времени возникновения производством, связанным с Москвой, является завод П.К. Ваулина в Кикерине под С.-Петербургом, организованный в 1907 году, деятельность которого оказалась самой яркой страницей петербургской художественной архитектурной керамики завода<sup>153</sup>. Большинство масштабных художественных проектов в сфере архитектурной керамики в Петербурге в конце 1900–1910-х гг. связаны именно с этим заводом. (Благодаря П.К. Ваулину это предприятие напрямую продолжало традиции Абрамцевской мастерской, в которой мастер работал со дня основания до 1903 года.)

Перечисленные московские керамические производства, являясь своеобразными экспериментальными центрами монументального и прикладного искусства, внесли яркую ноту в облик Москвы конца XIX – начала XX века и повлияли на формирование московского варианта стиля модерн, активно использовавшего архитектурную керамику. О них и пойдет далее речь в этой книге.





ТИПОЛОГИЯ  
РУССКОЙ  
АРХИТЕКТУРНОЙ  
КЕРАМИКИ  
КОНЦА XIX –  
НАЧАЛА XX ВЕКА

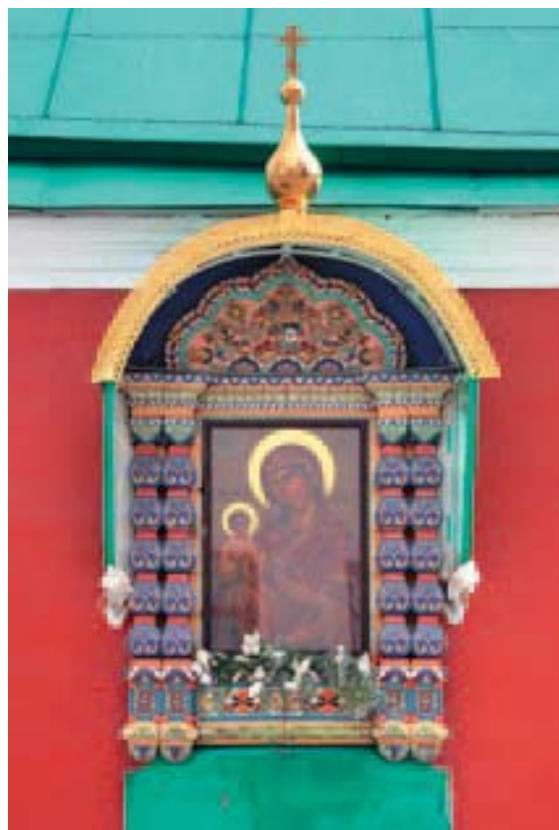


**З**аново оцененная во второй половине XIX века, керамика стала вновь очень популярной в качестве отделочного материала в архитектуре. В России, как и во всей Европе, сфера ее применения в конце XIX – начале XX века не только существенно расширилась, но стала в определенном отношении приметой современности и нового архитектурного стиля. Не осталась в стороне от всеобщего увлечения этим материалом и Москва, для которой его использование к тому же имело глубокие исторические корни. Стоит кратко перечислить и охарактеризовать основные виды архитектурной керамики, которые тогда использовались, чтобы наглядно представить себе степень ее традиционности и новизны. Начнем с традиционных видов керамической декорации.

*Изразцы*, помещенные отдельно в специальные углубления (кахели) или образующие фризы, горизонтальные ряды-тяги или простейшие орнаменты, можно отнести к самым ранним формам применения декоративной керамики в русской архитектуре. Как известно, именно в Москве в XVII веке в украшении храмов нередко употреблялись многоцветные изразцы, изображавшие райские цветы, живот-

ных и птиц, а иногда и фигуры святых. Когда к концу века были налажены первые отечественные производства полихромных изразцов, ассортимент архитектурной керамики быстро расширился, включив разнообразные фигурные элементы, образующие майоликовые **порталы и наличники, черепицу**. Подобные нарядные отделки во многом способствовали созданию того пленительного и сказочного облика Москвы, который покорял видевших своей оригинальной многоцветной красотой. Неудивительно, что во второй половине XIX века, когда керамическая декорация вернула к себе внимание общества и профессионалов-архитекторов, изразцы стали первыми изделиями, которые были опробованы в фасадных композициях новых купеческих особняков и других построек, создававшихся в формах русского или неорусского стиля. В конце XIX века они чаще копировали растительные и анималистические мотивы древнерусских изразцов, в начале XX – в основном представляли собой оригинальные композиции, нарисованные рукой художников – от Виктора Васнецова и Михаила Врубеля до Сергея Малютина, Алексея Филиппова и других. Город как бы вернулся к нарушенной эпохой классицизма традиции





цветовой полихромии. Аналогичные древним яркие изразцы, керамические фризы из них и цветная черепица в конце XIX – начале XX века появились вновь на некоторых русских храмах и зданиях, стилизовавших архитектурные формы Древней Руси. (Например, проект русского павильона на Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге (арх. В.А. Покровский, 1914) включал обширные керамические фризы, портал и т. д.). Выпуск изразцов, некоторые сопутствующие им элементы декора и черепицы освоили практически все основные московские производства и даже небольшие керамические мастерские в провинции (например, керамическая мастерская в Талашкине княгини Тенишевой).

Традиционными для России были и *изразцовые печи*. Хотя цветные изразцы в эпоху классицизма, на рубеже XVIII–XIX веков, остались в употреблении только в провинции, по-

явление в середине XIX века в архитектуре русского стиля, устремленного к возрождению национального художественного своеобразия, вновь вернуло их в русский интерьер. На рубеже веков в отечественной периодике с любовью писали: «Кафельная печь предназначена для того, чтобы дополнять, заканчивать комнату. Как бы стильно ни была обставлена комната, – будь то уютный ренессанс или роскошный рококо, – она не будет законченной, если в ней нет кафельной печи. <...> Железной печи недостает именно сливающейся со всеми формами окружающей обстановки способности видоизменения. Совсем не то с кафельной пе-

Изразцы и керамический оклад в декоре церкви Успения в Гончарах в Москве. Фото М. Феединой

Фрагмент изразцового декора фасада особняка И.Е. Цветкова на Пречистенской набережной. Арх. В.М. Васнецов. Фото М. Феединой

чью. Ее мягкие формы, кажущиеся еще нежнее от блеска сверкающей всеми цветами глазури и испускающие ровно столько тепла, сколько нужно, чтобы сделать пребывание в комнате приятным, производят более благоприятное впечатление»<sup>154</sup>. Именно печи, напоминающие описанные в русских сказках, стали первыми изделиями Абрамцевской мастерской, а затем стали предметом творческих исканий в Талашкине других художественных керамических мастерских.

Хотя в некоторых регионах существовали и собственные печные производства (например, в Архангельске местный спрос во многом обеспечивал завод И.И. Круглова<sup>155</sup>), самыми востребованными, а главное, чрезвычайно широко распространенными в конце XIX – начале XX века по всей России были печи и ставшие популярными в рассматриваемый период *камины* товарищества М.С. Кузнецова. Следующие за стилистической модой и широко распространенные с помощью каталогов, эти модели пользовались спросом на многочисленных европейских керамических пред-

приятиях и неизбежно влияли на современных российских производителей. Для России керамическое производство печей товарищества М.С. Кузнецова было, несомненно, одним из важнейших: налаженный сбыт во все уголки страны, широкая цветовая палитра, высокое качество керамики и глазурного покрытия делали кузнецовские печи желанными украшениями состоятельных городских домов. Их нередко заказывали для самых парадных помещений дома – для зала, кабинета, гостиной. Например, сверкающие бело-золотые печи с клеймами Товарищества по сей день украшают парадный зал, малую гостиную и угловой кабинет в обширном доме Е.К. Плотниковой в центре Архангельска.

Как известно, *керамические иконы* или керамические образа на Руси даже для XVII столетия были редкостью, появившись на наружных стенах считанных храмов Москвы и провинции. Однако нарядная полихромия и долговечность – качества, которые делали их заманчивым дополнением храмовых фасадов. Вот почему в конце XIX – начале XX века майо-







ликовые иконы не просто вернулись в русскую архитектуру, а впервые обрели в ней ранее не присущее им монументальное звучание. В ряду необычных керамических украшений можно назвать огромный горельеф с ликом серафима на церковном барабане церкви Св. Анны Кашинской на подворье Кашинского Сретенского монастыря в С.-Петербурге (арх. А. Аплаксин, 1906). Некоторые священные образы и композиции из керамики превратились в огромные настенные панно, порой достаточно причудливые по формам, повторяющим абрисы архитектурных элементов. Самым крупномасштабным примером создания наружного храмового убранства из керамики стала церковь в Тезине (Вичуга), украшенная гигантскими по площади многофигурными полихромными майоликовыми панно. Другие майоликовые иконы сохраняли более или менее традиционную форму, в некоторых случаях образы святых заключались в майоликовые оклады или киоты.

На рубеже веков в церковный обиход уверенно вошли ранее никогда не изготовлявшиеся *керамические иконостасы* и *напольные киоты*, которые по сей день привлекают своей красотой и немеркнущими красками. В конце XIX – начале XX века более 70 храмов по все стране украсились керамическими иконостасами<sup>156</sup>. Одним из пионеров этого вида продукции был завод М.В. Харламова в Санкт-Петербурге. Первый же подобный иконостас, изготовленный на нем в 1889 году по проекту архитектора Н.В. Султанова, стал событием в жизни профессионального сообщества. Это был яркий керамический иконостас для новой Благовещенской церкви в усадьбе графа И.И. Воронцова-Дашкова Новотомниково в Шацком уезде Тамбовской губернии<sup>157</sup>. Для желающих его осмотреть в столице была устроена специальная экскурсия, что само по себе говорит о беспрецедентности события: «Председатель С.-Петербургского общества архитекторов

имеет честь уведомить гг. членов, что в понедельник, 27 ноября, в 1 ч. дня состоится осмотр на заводе члена-соревнователя общества М.В. Харламова (Лиговка, колония Сан-Галли) изразцового иконостаса, изготовленного для имения г. Министра Императорского Двора (в Тамбовской губернии) по рисункам действительного члена общества Н.В. Султанова»<sup>158</sup>.

Столичный завод М.В. Харламова, выполнивший несколько уникальных иконостасов по проектам Н.В. Султанова, стал прологом для деятельности в этой сфере московского Товарищества М.С. Кузнецова, сумевшего наладить их серийное промышленное производство. И неудивительно, ведь это было самое крупное и мощное предприятие в России, способное не только качественно изготовить требуемые крупные детали, найти покупателей на эту штучную продукцию, но и организовать доставку и сборку их на месте. Керамические иконостасы в 1910-х годах, вероятно, предполагал изготавливать и Абрамцевский завод. Сохранился единственный, но совершенно оригинальный в художественном отношении образец этой продукции – это иконостас и напольные киоты больших икон в интерьере Великокняжеского собора в Ельце. Отдельные заказные иконостасы пробовали делать и более мелкие предприятия: завод А.М. Миклашевского, завод М.С. Корнилова<sup>159</sup> и некоторые другие.

В материале керамики в конце XIX – начале XX века нередко стали выполнять различные *фасадные надписи* религиозного и светского содержания и *вывески*. Такого вида керамические облицовки имели глубокие исторические корни в виде средневековых храмовых надписей, как правило ленточных. На церковных



Изразцы на барабане церкви в Абрамцеве.  
Худ. М.А. Врубель, А.С. Мамонтов. 1890-е гг.

Изразцы. Худ. С.В. Малютин. Талашкино. Теремок.  
Начало 1900-х гг. Фото автора. 2012 г.





барабанах в XVI–XVII веках нередко помещали слова молитв или храмозданные сведения, выполненные из керамики. (Например, надписи под куполом колокольни Ивана Великого в Кремле или найденная при раскопках изразцовая надпись, опоясывавшая колокольню храма Свв. Адриана и Натальи на 1-й Мещанской в Москве<sup>160</sup> (снесена в 1937 году). На некоторых храмах начала XX века, следующих древним образцам, подобные надписи появились вновь. На Абрамцевском заводе были выполнены шрифтовое заполнение тимпана в надгробной часовне Я. Полякова в Знаменском-Губайлове (арх. И.Е. Бондаренко), шрифтовые пояски на церковной главе в подмосковном поселке Клязьма (арх. С.И. Вашков, А. Мотылев), надписи в керамическом оформлении комплекса Велюкняжеского собора в Ельце (арх. О.О. Шишковский) и некоторые другие.

Еще более широко в конце XIX – начале XX века распространились разнообразные рекламные надписи, помещавшиеся на аттиках, фасадных фризах или тягах, над входами в магазины. Порой они приобретали довольно монументальные формы, рассчитанные на восприятие издали. Одной из первых декоративных керамических надписей в Москве, имевшей глубокий символический смысл, стала цитата из Ф. Ницше, помещенная на фасадах гостиницы «Метрополь», созданная на заводе «Абрамцево». Из шрифтовых работ других мастерских можно назвать керамический картуш с аббревиатурой Строгановского училища на его доходном доме на Мясницкой (худ. Ф.Ф. Федоровский<sup>161</sup>),

Изразцовая отделка Казанского храма Поморского согласия в Казани.  
Арх. С.С. Алешкевич(?). 1910–1912 гг.  
Фото автора, 2011 г.



Печь в особняке московского архитектора С.У. Соловьева. Фото начала XX в.

Общий вид печи в Теремке в Талашкине и ее детали. Худ. С.В. Малютин. 1903 г. Фото автора, 2012 г.

Печь производства Товарищества М.С. Кузнецова в доме Е.К. Постниковой в Архангельске. Фото автора, 2011 г.

изготовленный на стеклянной мануфактуре А.Ф. Дютфуа. Необычайно яркой, неизбежно фокусировавшей взгляд на себе была майоликовая декорация конторы П.К. Ваулина в С.-Петербурге на Благовещенской площади (теперь пл. Труда), эклектично составленная из нескольких различных по рисунку и стилю фрагментов.







Одной из самых заметных сфер применения архитектурной керамики в рассматриваемый период стали чрезвычайно широко распространившиеся фасадные *керамические облицовки*. В некоторых случаях они выступали в качестве яркого цветного пятна, акцента, подчеркивавшего отдельные элементы фасадов, чаще – покрывали фасадную плоскость целиком, сообщая ей большую долговечность,

Вывеска на брандмауэрной стене дома по Новослободской улице. Фото автора, 1980-е гг.

Фрагмент керамического декора особняка в Успенском пер. Фото автора, 1999 г.



свежесть красок и гигиеничность. Подобные облицовки бывали разных типов – одноцветные, с выделенной иным цветом фасадной структурой и с дополнительным майоликовым декором. В те годы облицовка фасадов домов небольшими маломерными плитками, так называемым, «кабанчиком», стала обычной и в Москве. Эти плитки, как правило, экспортировались из Германии или ближайшей Польши (фирма «Пустельник»).

Кроме того, очень быстро стало ясно, что фасадная керамика обладает не только техническими преимуществами перед обычной штукатуркой, но и иными выразительными возможностями. Она могла быть не только однотонной или орнаментальной (с любыми типами рапортов – ленточным, сетчатым, розеточным, зеркальным), но и представлять собой монументальные живописные композиции, родственные живописным панно. Этот вид керамической продукции был безусловно привлекателен для московских потребителей, всегда

Общий вид жилого дом на ул. С. Радонежского с панно «Три богатыря». Фото 1980-х гг.

благорасположенных к яркой, бросающейся в глаза декоративности. *Художественные панно* – несомненно, самая яркая и характерная для конца XIX – начала XX века область архитектурной керамики. Она с успехом заменила менее долговечные отделки наружных стен живописью. Именно сюжетные или изобразительные керамические панно были наиболее характерны для конца XIX – начала XX века и стали отличительной особенностью московской архитектуры этого времени. Первым опытом помещения профессиональной живописи на фасад московского здания стала установка керамического панно «Принцесса Греза» Михаила Врубеля, выполненного на Бутырском заводе С.И. Мамонтова, на центральном аттике северного фасада гостиницы «Метрополь». Разнообразные сюжетные, орнаментальные и декоративные цветные панно, выпущенные раз-







ными московскими керамическими мастерскими, украсили многие московские новостройки, сразу превратившись в характерную и узнаваемую черту московского модерна.

Нельзя не упомянуть и так называемую *садовую керамику*, то есть изделия, применявшиеся для благоустройства ландшафтной архитектуры. К садовой керамике относятся разнообразные садовые вазы, сосуды и ванны для воды, горшки для оранжерейных растений, бордюры («глиняные листья и орнаменты для обкладывания и разделения цветочных гряд»), фонтаны, скамейки, тумбы, маскироны и садовые скульптуры и т. д. В конце XIX – начале XX века эти изделия стали довольно быстро распространяться в садах России. Однако до наших дней дошли лишь единичные предметы,

Фрагменты фасада и керамические панно дома управляющего при кондитерской и макаронной фабриках И.А. Динга. Арх. А.М. Калмыков, 1902–1903 гг. Изготовитель керамики неизвестен. Фото М. Фединой

поэтому представить их сегодня можно в основном только по редким фотографиям.

Необходимость разнообразной керамики в бурно развивавшемся в начале XX века садоводстве отмечала русская пресса: «Совершенно нова область фабричной садовой керамики, – всех тех видов кирпича и гончарных изделий, в которых нуждается благоустроенный сад. Общеизвестно уже, какого громадного развития достигли все отрасли садоводства <...>. Искусство садоведения стало крупной промышленностью»<sup>162</sup>. Призывая отечественных производителей заняться ее изготовлением, журнал «Керамическое обозрение» компетентно утверждал: «Гончарный материал – самое лучшее и прочное средство для ограждения садов с ценными растениями. Каждый кирпичный завод... может выделять фасонный и волнообразный кирпич и новые фасонные изделия для стен таких оград, – тем более что

«Скамья Врубеля» в Абрамцево. Фото начала XX в. Музей-усадьба «Абрамцево»

Фрагменты садовой скамьи в усадьбе Абрамцево, так называемой «Скамьи Врубеля». Фото М. Фединой







Фрагменты садовой скамьи в усадьбе Абрамцево, так называемой «Скамьи Врубеля». Фото М. Феединой

существует целая масса удачных образцов, отпечатанных во французских и английских сочинениях о садовой архитектуре. Само собой разумеется, что найдутся архитекторы и фабриканты, которые выступят с соответствующими моделями в стиле *moderne*. <...> У нас мало употребляется старое фигурное терракотовое искусство. Только немногие заводы выделывают большие вазы и садовые фигуры из греческой и римской мифологии. Те заводы, которые еще выделывают такие вещи, работают по старым образцам, боясь расходов на новые модели. <...> Можно только пожелать, чтобы на эту заброшенную отрасль было обращено больше внимания со стороны фабрикантов»<sup>163</sup>.

Конечно, переменчивый климат Центральной России не очень подходит для круглогодичного использования большинства видов садовой керамики, и все же такого рода эксперименты в рассматриваемый нами период были не единичны. Думается, что именно описанным выше неаполитанским примером вдохновлялись С.И. Мамонтов и М.А. Врубель, когда создавали в Абрамцево миниатюрную майоликовую скамью (1890-е годы), а позднее – знаменитую майоликовую скамью, которую безосновательно называют «скамьей Врубеля» (в нее включены изразцы художника, но к ее созданию он не имел никакого отношения).

Новым для России типом садовой керамики, получившим развитие именно в 1900–1910-х годах, были **фонтаны**. Керамический декоративный бассейн с нарядной майоли-

ковой стенкой был воздвигнут на Бутырском гончарном заводе «Абрамцево», во владении С.И. Мамонтова в 1900-х годах, возможно, не только для украшения его усадьбы, но и с рекламными целями – для привлечения потенциальных заказчиков. Незаурядные фонтаны с использованием керамики были созданы в крымской усадьбе Я.Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой», создавая яркий рукотворный акцент в саду и придавая окружающему пейзажу большую художественную рукотворность.

Закономерно, что подобные изделия, находившие все больший спрос, в 1900–1910-х годах стали появляться и на отечественных художественно-промышленных выставках. Так, на Всероссийской выставке 1913 года в Киеве были выставлены «Керамический фонтан с аллегорической группой», работы К.М. Закхеевой, посещавшей занятия в керамической мастерской Строгановского училища с 1908 года, и бассейн с фонтаном, представленный Строгановским училищем и облицованный керамикой, изготовленной К.П. Трофимовым<sup>164</sup>. Фонтан Закхеевой с фигурами Сирина и Алконоста и майоликовые фигуры-столбы обращали на себя внимание и представляли художественный интерес<sup>165</sup>. Вполне вероятно, что эти и другие керамические фонтаны были установлены и успешно работали в российских городских и загородных усадьбах. Однако после сокрушительных катаклизмов XX века они практически не сохранились.

Перечисленные типы архитектурных керамических изделий воплощены в творчестве тех московских керамических производств, которые мы далее рассмотрим подробнее.





## ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВОДИТЕЛИ АРХИТЕКТУРНОЙ КЕРАМИКИ В МОСКВЕ И ИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Абрамцевское  
керамическое  
производство



Архитектурно-  
керамическое  
производство  
товарищества  
М.С. Кузнецова

Керамическая  
мастерская  
Строгановского  
училища

Артель художников-  
гончаров «Мурава»

## Абрамцевское керамическое производство

Самое раннее и яркое отражение в русском искусстве последней четверти XIX века процесс возвращения в архитектурную практику архитектурной керамики получил в деятельности художников Абрамцевского кружка, сложившегося в подмосковной усадьбе Саввы Ивановича Мамонтова. И прежде всего в работе усадебной гончарной мастерской, соединившей поразительную свободу творческого эксперимента и формальные поиски нового стиля с трансформацией исконных русских мотивов и рукотворностью.

В последние десятилетия усилиями нескольких исследователей история Абрамцевской керамической мастерской была в общих чертах выяснена<sup>166</sup>. Появились и публикации, посвященные атрибуциям отдельных абрамцевских изделий, главным образом врубелевских<sup>167</sup>, среди которых важное значение для атрибуций имеет недавно вышедшая книга А.В. Трощинской, опубликовавшей эскизы художника к изделиям из керамики<sup>168</sup>. Тем не ме-

нее и в историческом, и в атрибуционном плане в летописи Абрамцевской керамики остается еще немало белых пятен. До сих пор трудно установить точную (по годам) хронологию развития производства, документально подкрепленную картину расширения ассортимента изготавливаемых предметов, их технологического совершенствования (исключение составляет дата появления в практике мастерской металлических люстр – технологии восстановления обжига), точно установить годы занятий керамикой в усадьбе и Москве тех или иных художников и их авторский вклад в керамическую продукцию завода, что, естественно, осложняет и новые атрибуции, и датировки сохранившихся произведений.

Обратимся к событийной канве развития абрамцевского керамического производства и попытаемся, выстроив ее хронологию и расставив в ней некоторые новые акценты, обобщить вклад Абрамцева в архитектурную керамику Москвы.



## Керамическая мастерская в усадьбе Абрамцево

Как свидетельствуют воспоминания близких к Абрамцеву художников, интерес к самостоятельным работам в керамике у обитателей и гостей подмосковной усадьбы Мамонтова пробудила Елена Дмитриевна Поленова<sup>169</sup>. Талантливая художница, изучавшая в 1880-х годах технику керамической живописи в Париже по заданию Общества поощрения художеств, сумела передать любовь к этому виду искусства среднему сыну Мамонтова Андрею («Дрюше») – ученику Московского училища живописи, ваяния и зодчества (с 1885 по 1890 год) на так называемых «керамических четвергах», устраиваемых в московском доме ее брата, знаменитого живописца В.Д. Поленова. Своей керамической мастерской в Училище не было, но она была в Строгановском училище технического рисования. Заведовал ею художник М.В. Васильев, а мастером-керамистом был потомственный гжельский гончар Г.В. Монахов. Возникший интерес юного Мамонтова к керамике мог свести его с талантливыми мастерами в стенах Строгановского училища<sup>170</sup> и повлиять на его решение заняться гончарным промыслом самостоятельно. В.В. Стасов писал: «Андрей Мамонтов... архитектор по собственному избранию, мастерству и по техническому воспитанию. <...> еще совсем юноша, но проявлял уже сильные художественные качества, и, особенно, ту самую страсть к старому, историческому, богатому и характерному русскому искусству, которая до корней души воодушевляла и его мать, и его отца»<sup>171</sup>. По желанию Андрея Саввича в конце 1889-го – начале 1890 года в Абрамцево была оборудована своя гончарная мастерская.

В сентябре 1890 года жена Саввы Ивановича Мамонтова Елизавета Григорьевна сообщила Поленовой: «В гончарной мастерской производятся разные пробы красок, глазурей и т. д.

Наша глина оказалась очень хорошей. Дрюша и Врубель заняты моделями изразцов. Дрюша кончает печь, которую и исполняет первой ... В гончарной четыре ученика»<sup>172</sup>. Через два месяца, в ноябре 1890 года, в частном письме отец Михаила Врубеля с добродушной иронией называл сына «художником по печной части»<sup>173</sup>. Таковы сохранившиеся свидетельства о начале абрамцевского керамического производства.

Заведовать усадебной керамической мастерской был приглашен совсем молодой мастер-гончар Петр Кузьмич Ваулин (1870–1943), параллельно руководивший мастерской по огнеупорной и кислотоупорной керамике в Костроме. Крестьянский сын из села Червицкое Екатеринбургской губернии Петр Ваулин окончил в 1890 году Красноуфимскую сельскохозяйственную школу и, вероятно, в 1894 году<sup>174</sup> был приглашен в Химико-техническое училище Костромы руководителем мастерской по огнеупорной и кислотоупорной керамике. Как вспоминал он сам, в Костроме «в целях воспитания меня как соответствующего технического работника, мне была предоставлена возможность для обстоятельного изучения керамической отрасли в России и Финляндии. <...> После изучения производства на русских и финских заводах предполагалось послать меня на два-три года в Англию для обстоятельного изучения огнеупорной и кислотоупорной керамики»<sup>175</sup>. Однако поездка в Англию не состоялась по не зависящим от Ваулина обстоятельствам, и вскоре он получил приглашение от Саввы Ивановича переехать в Абрамцево для работы в усадебной гончарной мастерской, где проработал больше 10 лет, до октября 1903 года. Сам керамист вспоминал об этом так: «Были отпущены средства на постройку экспериментальной мастерской, которая была мною построена в селе Абрамцево, московской губернии в имении... С.И. Мамонтова. <...> Оставшись свободным от Костромских училищ, я получил от С.И. Мамонтова



предложение работать в устроенной мною мастерской»<sup>176</sup>.

Двадцатипятилетний Петр Ваулин – по существу, еще начинающий мастер, стал руководить работой в небольшой, недавно созданной усадебной мастерской. Н.В. Поленова впоследствии вспоминала: «Мастер П. Ваулин попался очень талантливый и знающий. Общее творческое настроение охватило и его, и он увлекся разнообразием тонов, стал добиваться оригинальной колоритной поливы, применяя свои знания химика и гончара. Успех его изобретений в этой специальности, обративший на себя внимание художников, поощрял его; он чувствовал себя не простым мастеровым, а причастным к художественному миру и весь отдался интересному делу»<sup>177</sup>.

Петр Кузьмич Ваулин действительно сыграл в истории абрамцевского гончарного производства очень важную, во многом основополагающую роль. Он предопределил технический уровень усадебной гончарной



Портрет С.И. Мамонтова. Худ. И.Е. Репин. 1880 г.

Портрет Е.Г. Мамонтовой. Худ. И.Е. Репин. 1874–1879 гг.

Портрет А.С. Мамонтова. Худ. А.А. Киселев.  
Конец 1880-х гг. Музей-заповедник «Абрамцево»





мастерской, а затем и наследовавшего ей завода. В связи с этим нельзя не сказать о технических качествах абрамцевской архитектурной и бытовой керамики. Абрамцевская усадебная мастерская была кустарным производством в полном смысле этого слова – в мастерской каждую плитку по старинке набивали вручную, наносили контур рисунка и красители, затем 12 часов обжигали и двое суток охлаждали в той же печи. Эта технология была достаточно долгой, трудоемкой, не была рассчитана на масштабное производство, но позволяла сохранить рукотворность – качество, придававшее изделиям Абрамцева особую художественность. Для прочности черепка использовали еще средневековую технологию – смесь глины с кирпичной крошкой (шамот). Порой использовали красную глину, но она при обжиге не-

редко деформировала изделия. (Вот почему впоследствии при изготовлении панно «Принцесса Греза», выполненного как раз из красной глины (t обжига – 1000°), около 400 плиток были забракованы сразу<sup>178</sup>.)

К сожалению, отличительной особенностью многих абрамцевских бытовых изделий было то, что они зачастую не могли напрямую использоваться в утилитарных целях. Тому были как художественные, так и технологические причины. Предметы быта, изготовленные на Абрамцевском заводе, были прежде всего предназначены для украшения интерьера. Блюда прекрасно смотрелись как декор стен,

Пасхальный стол в Абрамцеве. 1888 г.  
Справа налево – Андрей, Александра, Сергей,  
Всеволод Мамонтовы

вазы, кувшины и ковшики могли украсить любую полку или печной и каминный карниз. Они же превосходно дополняли стол в гостиной в перерывах между трапезами – в них изысканно смотрелись букеты сухих цветов. Использование же их в хозяйстве все же затрудняло техническое несовершенство. Большинство бытовых предметов имело мелкие трещины в глазури или непрокрашенные пятна, а потому лишь немногие могли служить емкостями для воды. Таким образом, посуда Абрамцева была в основном чисто декоративна и в этом смысле проигрывала многим современным ей керамическим производствам, изготовлявшим посуду, вполне пригодную к употреблению в быту.

Четких представлений о том, как будет развиваться в дальнейшем керамическое дело в Абрамцеве, не было, хотя сначала Мамонтовы предполагали, что оно станет еще одним направлением работы крестьян-кустарей, а потому в первые годы существования гончарной мастерской в усадьбе они пытались развить на ее базе обучение ремеслу окрестных крестьян. В.С. Мамонтов вспоминал: «В конце 80-х годов<sup>179</sup> отец устроил гончарную мастерскую в Абрамцеве при тамошней школе грамоты, где уже работала учебная столярная мастерская. <...> Отец мой задумал организовать такую же мастерскую и гончарного производства. Мастера для заведования всем делом он нашел очень удачного. Только что окончивший Красноуфимскую ремесленную школу П.К. Ваулин – молодой человек оказался вполне удачным руководителем-техником гончарного производства, и дело пошло хорошо»<sup>180</sup>. Учитывая первоначальную цель развития гончарного производства, до 1896 года в мастерской преобладало освоение опыта традиционной крестьянской керамики, в том числе черновощеной.

Впрочем, это вовсе не означает, что одновременно не было попыток создания художественной керамики, напротив – были, и очень удачные. Именно они в дальнейшем позволили

сформировать художественные задачи гончарного производства С.И. Мамонтова. Буквально с первых шагов в круг интересов Абрамцевской мастерской вошла мелкая скульптурная пластика. Конечно, этому немало способствовало увлечение скульптурой самого Саввы Ивановича, который «лепил много и очень удачно»<sup>181</sup>. Кроме того среди изделий усадебной Абрамцевской мастерской большое место занимали разнообразные вазы, кувшины, ковшики, пельницы, кашпо, блюда, тарелки, емкости для фруктов и некоторые другие предметы домашнего обихода. Они имели разные формы, в них были использованы разные технологии окраски и обжига, а потому они нередко существенно отличались по внешнему облику. Эти различия связаны не только с индивидуальностями их авторов-художников<sup>182</sup>, но и со временем их изготовления.

Гончарная мастерская в усадьбе, а затем завод были прежде всего экспериментальными творческими лабораториями, в которых в атмосфере живого сотрудничества вырабатывались принципы нового подхода к керамике, к ее выразительным возможностям. Савва Иванович Мамонтов, сам будучи скульптором, не делал ставки на какую-либо одну творческую личность, даже на гений Врубеля. И прежде всего потому, что его (особенно поначалу) не интересовала коммерческая сторона этого дела, ему интересны были сами поиски. Вот почему к керамике в Абрамцеве приобщилось столько разных творческих индивидуальностей. Они не стеснялись пробовать свои силы в новом виде искусства, потому что в мастерской Мамонтова не было снобизма и завистливого соперничества. Нередко занятия керамикой были для гостей усадьбы необычным и приятным художественным времяпровождением, в котором к тому же присутствовала интрига и тайна, ведь технология майоликового производства такова, что до обжига практически невозможно точно сказать, как будет выглядеть



изделие в окончательном виде, нельзя точно предсказать его цвет, возможные подтеки краски, крокеллюры или пятна.

В число создателей керамики входят члены абрамцевского кружка, оказавшиеся у истоков усадебной гончарной мастерской. Это – В.М. Васнецов, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, А.А. Киселев, К.А. Коровин, С.И. Мамонтов, А.С. Мамонтов, Е.Д. Поленова, В.Д. Поленов, В.А. Серов, Н.Я. Давыдова и, возможно, М.В. Якунчикова. Почти все они – художники-живописцы по своему основному призванию. Это сообщило их работам особые качества – некоторую наклонность к литературности сюжетов, изобразительную орнаментальность, наконец, применение чисто живописных средств выразительности. В силу этого их керамические работы очень разнообразны, но не всегда раскрывают особенности материала, вклад большинства из них, вероятно, ограничивался единичными предметами или эскизами. Безусловным лидером среди этих художников был Врубель, буквально сразу нашедший свой почерк в этом виде искусства и давший керамике Абрамцева импульс дальнейшего формального развития.

Итак, самым значительным и счастливым фактом в истории Абрамцевской мастерской стало участие в ее работе Михаила Александровича Врубеля (1856–1910). К началу 1890-х годов относятся его первые бытовые вещи из керамики и первые керамические скульптуры. Это знаменитая, не раз впоследствии использованная в архитектурных сооружениях керамическая маска ливийского льва (1891), «Голова Демона», навеянная работой над иллюстрациями к поэме М.Ю. Лермонтова в 1890–1891 годах<sup>183</sup>, (до наших дней сохранилась лишь одна, несколько более поздняя голова Демона (1894 г.), «Египтянка» («Тайна») (до 1896 г.<sup>184</sup>). Наивысшие достижения Абрамцевской мастерской в этом жанре закономерно ассоциируются с керамическими сюитами М.А. Врубеля конца 1890-х го-



дов к «Снегурочке» и «Садко». Об этом читаем в воспоминаниях А.Я. Головина: «Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова. И вот смотришь, бывало, на его эскизы, на какой-нибудь кувшинчик, вазу, голову негритянки, тигра, и чувствуешь, что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать»<sup>185</sup>. (Художник перечисляет известные ранние работы Врубеля первой половины 1890-х годов.) Думается, что в обращении Врубеля к скульптурной пластике после 1896 года (год его женитьбы) появился и особый личный аспект – его жена, певица Надежда Ивановна Забела, была дочерью известного скульптора<sup>186</sup>, поэтому, создавая ее скульптурные воплощения в ролях Частной оперы,

М.А. Врубель. Фото 1890-х гг.

Эскиз изразцов для керамической мастерской в усадьбе «Абрамцево». (Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 63)

художник в какой то мере продолжал ее семейную традицию.

Ярко выраженная предназначенность большинства врубелевских скульптур для украшения интерьеров, вернее, их стен или углов уже не раз отмечали исследователи<sup>187</sup>. Художник специально рассчитывал свои пластические произведения на фронтальное восприятие, а потому срезал или оставлял почти нетронутыми их тыльные стороны. Думается, совершенно справедливо и предположение П.К. Суздалева, что декоративные скульптуры из серий «Снегурочка» и «Садко» Врубель видел на каминных полках расставленными в определенных сочетаниях, то есть с самого начала умозрительно подбирал их друг к дру-

гу по размерам, цвету и характеру орнаментики<sup>188</sup>. «В интерьере модерна скульптуры Врубеля должны были составить единое колористическое целое с картинами, декоративными росписями и панно, витражами и мебелью»<sup>189</sup>. Все сохранившиеся врубелевские произведения мелкой пластики имеют поливу разного цвета, а потому смотрятся по-разному – как справедливо заметил В.С. Турчин, «производительная тиражность майолик снималась своеобразием их полихромии»<sup>190</sup>.

Благодаря Савве Мамонтову, или «Савве Великолепному», как его в шутку называли друзья (по аналогии со знаменитым Лоренцо Медичи Великолепным – великим меценатом ренессансной Флоренции), Врубель оказался







вовлечен во все его художественные начинания – театрально-декорационную работу для Русской частной оперы, в работу усадебной керамической мастерской, в подготовку выставочных экспозиций. Причем ко всем этим работам художник относился с полной самоотдачей, и во всех ему удалось выразить свою мощную, единственную в своем роде художественную индивидуальность. «Известно, что М.А. Врубель страстно отдавался декоративным работам: его творчество в области театральных декораций, орнамента, керамики, витража, и даже женского костюма (он проектировал изумительно красивые платья для своей жены Н.И. Забелы и даже ювелирные украшения) отличались неординарностью, тонким чувством стиля, потрясающим вкусом, и эта сфера его де-

ятельности, в отличие от живописи, была признана уже современниками и имела широкий резонанс»<sup>191</sup>.

Известно, что Мамонтовы, купившие в 1870 году усадьбу С.Т. Аксакова со старым, требующим ремонта главным домом, решили восстановить его не только в качестве своего жилища, но и как мемориальное сооружение, в стенах которого бывали и жили многие известные писатели и литераторы первой половины

Проект печи. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 30)

Проект печи. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 28)

XIX века – Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, М.С. Щепкин, А.С. Хомяков, Ю.Ф. Самарин, М.П. Погодин, Н.М. Загоскин. В дневнике абрамцевской жизни – «Летописи сельца Абрамцева» – С.И. Мамонтов писал: «Дом потребовал больших переделок, и, вернее, многое надо было сделать наново. Фундамента не было... Крыша была совершенно гнилая – пришлось крыть железом. Полы все перекошились и сели, накаты сгнили, все надо было заменить. Печи все были в развалинах, ни одна не годилась. Нижние венцы во всем доме пришлось подвести новые – словом, как копнули дом со всех сторон, работы оказалось масса»<sup>192</sup>. Однако мамонтовская семья прожила в аксаковском доме еще двадцать лет, пока не возникла идея сделать печи художественными элементами интерьера.

Толчком к свободному художественному творчеству в сфере гончарного искусства стали не только растущая популярность керамики в Западной Европе в то время и великолепные древнерусские полихромные изразцы XVII–XVIII веков, еще сохранявшиеся в отделке многих старинных храмов и палат и, несомненно, привлекавшие художников абрамцевского кружка, настойчиво стремившихся постичь особую эстетику древнерусского искусства и архитектуры, овладеть тайной национального понимания красоты, но и некоторые жизненные впечатления. 12 мая 1884 года Е.Г. Мамонтова писала Н.В. Поленовой из Нюрнберга: «Вспомнили мы с детьми все известные нам немецкие сказки, особенно же про Нюрнбергскую печь. А сегодня какие чудесные печки видели в Музее, особенно две с сиденьями для бабушки, мы с Дрюшкой совсем увлеклись, собираемся в Абрамцеве такую строить»<sup>193</sup>. Так возникла идея будущей печи-лежанки. Но прежде чем она осуществилась, Дрюша должен был закончить в 1890 году Училище живописи, ваяния и зодчества. Тем не менее импульсом к началу керамических опытов в Абрамцеве, послужившим прологом к основанию собственного кустарного

производства печных изразцов, для усадебных обитателей стало желание обновить старые печи «аксаковского» господского дома<sup>194</sup>.

Вплотную переделкой печей и каминов в абрамцевском доме М.А. Врубель занялся в 1892 году по возвращении из-за границы, то есть вскоре после налаживания работы мастерской<sup>195</sup>. Однако, заинтересовавшись необыкновенными художественными возможностями керамики, Михаил Александрович уже в 1890–1891 годах создал немало рисунков для изразцов, отмеченных тонким чувством стиля, пониманием широких декоративных возможностей и одновременно – условности, присущей этому материалу. К самому началу 1890-х годов относятся многие рельефные изразцы М.А. Врубеля<sup>196</sup>, которые в разном цветовом исполнении были использованы для печных композиций в печах в Абрамцеве и московском доме Мамонтовых, в доме Саввы Ивановича за Бутырской заставой, и в отделке дома-мастерской В.М. Васнецова в Москве<sup>197</sup>. Представление об этом этапе творчества Врубеля дает уникальная коллекция его эскизов начала 1890-х годов к керамическим произведениям, сохраненная сыном С.И. Мамонтова Всеволодом и ныне находящаяся в музее МГХПА им. С.Г. Строганова<sup>198</sup>, а также публикация значительной части петербургского графического архива П.К. Ваулина<sup>199</sup>, которые в совокупности позволяют атрибутировать изразцы В.М. Васнецова, большинство изразцов Михаила Врубеля и созданные им эскизы печей.

Несколько слов стоит сказать об окраске изразцов. По свидетельствам специалистов, большинство майолик М.А. Врубеля было раскрашено П.К. Ваулиным, великий художник только лепил скульптурные модели<sup>200</sup> и иногда рисовал эскизы раскраски<sup>201</sup>. Это находит подтверждение в воспоминаниях Н.В. Поленовой: «Он (М.А. Врубель. – М.Н.), подолгу живет в Абрамцеве и предаётся творческой фантазии, лепит интересные головы, причудливые кари-





атиды, фигуры, набрасывает проекты печей. В своей работе он тесно сходится с Ваулиным, делится с ним своими творческими мечтами, забрасывает ему акварелью те сочетания, которые волнуют его и которые хотелось бы достигнуть в конечном результате. Ваулин старается технически добиться желаемых тонов и действительно помогает Врубелю в осуществлении его фантастических мечтаний»<sup>202</sup>. В связи с этим, как представляется, нет оснований не верить Ваулину, что именно он расписывал керамические изделия Врубеля. Правда, этот факт, не вызывавший сомнения у крупного историка керамики А.Б. Салтыкова, оспаривается составителями каталога майоликовых работ Врубеля<sup>203</sup>, считающими, что художник сам расписывал первые экземпляры. Возможно, в первые месяцы работы мастерской, пока в нее еще не пришел работать П.К. Ваулин, так оно и было. Однако стоит заметить, что процесс окраски керамики сильно отличается от привычного. Изделие покрывают порошками, цвет которых весьма далек от того, что получится при обжиге (кстати, он определяется и вре-

менем обжига и его температурой), поэтому очень многое в облике произведения зависит от мастера-исполнителя. По существу, художнику этот этап еще не позволяет представить конечный результат. Неудивительно, что Врубель передавал свои эскизы для воплощения в керамике П.К. Ваулину, поэтому существенная часть его рисунков в конце концов оказалась среди бумаг керамиста в С.-Петербурге. Обе упомянутые коллекции эскизов абрамцевской керамики расширяют наши представления о творчестве великого художника и позволяют подтвердить его авторство для отдельных изразцов и печей.

Итак, первыми работами мастерской стали печи для усадебного, а затем и московского домов С.И. Мамонтова, поясок изразцов на барабане купола абрамцевской церкви Спаса Нерукотворного и керамические украшения часовни над могилой безвременно умершего А.С. Мамонтова.

### *Печи усадебного дома в Абрамцеве*

Под руководством М.А. Врубеля в 1892–1893 годах в главном усадебном доме в Абрамцеве было полностью или частично переделано семь печей (седьмая печь в бывшем кабинете С.Т. Аксакова была разобрана в советское время – в период послевоенной реставрации дома<sup>204</sup>).

Первое упоминание о том, что Дрюша делает печь, появилось в письме Елизаветы Григорьевны в 1890 году. По предположению В.А. Невского, первой абрамцевской печью, законченной в том же 1890 году, стала так называемая «Печь-лежанка», расположенная около винтовой лестницы, ведущей в мезонин. Однако работы тогда вряд ли были завершены, а со смертью А.С. Мамонтова 7 июня 1891 года и

П.К. Ваулин. Фото 1900 г.

Печь-лежанка в главном усадебном доме.  
Фото М. Феединой









вовсе остановились. Скорее всего, общий композиционный замысел этой печи, как и всех остальных печей дома, принадлежал М.А. Врубелю. Об этом писала Н.В. Поленова: «В связи со старой русской жизнью, Врубелю захотелось исполнить уютную, красивую печь-лежанку, которую любили наши бабушки, греясь на них в долгие зимние вечера. Абрамцевский старый помещичий дом навел его на эту мысль, и он с любовью отдался этой работе. Скоро в одной из комнат появилась такая лежанка, до сих пор обращающая на себя внимание своей оригинальностью. В то же время в спальне Саввы Ивановича была сложена большая печь из изразцов, исполненных по эскизу Врубеля и выполненных им самим»<sup>205</sup>. Однако в декоре печи-лежанки кроме врубелевских изразцов были, вероятно, использованы изразцы уже умершего к тому моменту Андрея Мамонтова (возможно, это выпуклые рельефные изразцы с белыми цветами и изразцы с ящерицами, об-

разующими рисунок, напоминающий аббревиатуру АС – может быть Андрей Саввич?).

Это была действительно очень оригинальная по композиции печь-стенка с низкой выступающей вперед полочкой, которая имела небольшое возвышение с левой стороны – как бы подголовник, с лицевой стороны украшенный рельефом львицы работы М.А. Врубеля. Конечно, лежать на этой печке могли только совсем малые дети, а ко времени ее появления в доме все дети Мамонтовых выросли (младшей Александре было уже 14–15 лет). Скорее всего, небольшая, гладкая на ощупь тепленькая лежанка-сиделка служила мамонтовской молодежи уголком для сумерничанья, в котором так уютно было посекретничать в вечерние часы.

Очень красива по цвету и композиции печь в гостиной с массивным коричневым основани-

Фрагменты керамического декора печи-лежанки.  
Фото М. Феединой



ем, в пандан цвету деревянной мебели, и кремово-белым верхом, словно сливающимся со светлым тоном окраски стен и белым потолком. Наиболее разработанной была средняя часть этой печи, оформленная небольшим панно из трех изразцов между двумя пузатыми колонками на консольных полочках, поддерживающими немного выступающий орнаментальный карниз, завершенный рядом изразцов Врубеля с изображением василька<sup>206</sup>. Детальный эскиз этой части печи хранится в архиве Ваулина, что позволяет с большой вероятностью атрибутировать его как работу Михаила Врубеля<sup>207</sup>. Карниз из изразцов с врубелевскими васильками завершает и верхнюю часть печи.

Традиционная белая печь в кабинете Елизаветы Григорьевны Мамонтовой была лишь дополнена маленькой топкой камина, обрамленной полихромными изразцами. Среди них обращает на себя внимание небольшое панно из четырех изразцов с диагонально расположенными венчиками желтовато-розовых цветочков, стебельки которых возвышаются над низкой пожухшей травой. Эскиз этого изразца также находим в архиве Ваулина<sup>208</sup>, рядом с наброском изразцов с известной врубелевской керамической веткой с острыми листочками, которая так удачно дополняет одну из печей, находящуюся сейчас в Мастерской в усадьбе (ранее стояла во врубелевском флигеле дома С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской). Расположение этих эскизов на одном листке дополнительно свидетельствует в пользу авторства Врубеля. Стоит обратить внимание, что в этом помещении на стене висело керамическое тондо с изображением Мадонны с Младенцем и двумя херувимами в обрамлении цветов и фруктов – итальянская копия с работы скульптора делла Роббиа, – которое как бы обозначало тонкую смысловую связь между майоликой Италии и опытами абрамцевской мастерской, безусловно, осознававшуюся в среде абрамцевского кружка.

Пленяет своей теплой ненавязчивой гармонией двухъярусная печь-камин, расположенная напротив окон в центре столовой Мамонтовых. Ее очень нежная серовато-белокоричневая цветовая гамма как нельзя лучше подходит к этому большому и светлому, пронизанному воздухом помещению. Точный эскиз этой печи пока не найден, хотя мотивы ее отделки просматриваются в трех эскизах из ваулинского архива<sup>209</sup>. Нижний ярус печи выполнен из орнаментальных и рельефных изразцов в светлой серо-коричневой гамме, а верх – белый с оттенками топленого молока в средней части, постепенно кверху темнеет, приобретая голубоватые и серые обертона. Верхние изразцы имеют поливу и окраску, которую мы когда-то назвали «акварельной» за сходство с растекшейся по бумаге акварельной краской. Это одно из первых ее появлений среди изделий абрамцевской мастерской. Трудно сказать, что послужило толчком к появлению такой керамики, но не исключено, что это получилось произвольно. Скажем, уже упомянутая печь в гостиной хотя и не имеет таких явных цветных разводов, тем не менее состоит из неравномерно окрашенных изразцов с подтеками краски. Вероятно, художники и обитатели Абрамцева сразу оценили живописную фактуру подобной облицовки и стали воспроизводить ее намеренно. Кстати, «акварельность» окраски изразцов можно заметить уже в упомянутых эскизах, которые мы считаем работами Врубеля.

Цветные дополнения в виде основания из коричневых прямоугольных изразцов и вставка орнаментальных изразцов, похожая на рисунок ситцевой ткани с голубыми цветочками

Эскиз керамического декора центральной части печи. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 33*)

Эскизы изразцов. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 40*)



дополнила и более простую по отделке печь в мезонине главного дома. Эскизы этих изразцов пока не найдены.

Еще одна печь появилась в сенях главного дома. Однако она, скорее всего, была сделана чуть позже, поскольку ее облицовка выполнена из изразцов с металлическими люстрами. Открытие технологии получения восстановительных глазурей с металлическим и перламутровым блеском, так называемого «восстановительного обжига»<sup>210</sup>, стало важнейшим вкладом Ваулина в абрамцевское производство. Открытие было сделано, по его собственным словам, случайно в 1899 году<sup>211</sup>, то есть уже на излете существования усадебной мастерской: «Будучи увлечен разного рода жемчугами и матом во время работы для Нижегородской выставки, я попутно делал и красные маты (медные), и вот



при варке этого мата я получил страшно яркую крикливо-фольговую металлизированную вещь и совершенно отшвырнул ее до времени, но вот, будучи у С.И. Мамонтова, я видел у него вазу из Копенгагена (королевскую), которую вдовствующая императрица подарила для матери. Недолго думая, я сказал себе, что это я давно знаю, что это пустяки, и через неделю я имел уже готовую вещь»<sup>212</sup>. Этот самый модный в то время метод обработки керамических изделий воплотился уже в основном в работах завода «Абрамцево» за Бутырской заставой, только печь в сенях главного дома – свидетель именно этого примечательного события в творчестве мастерской.

Эта граненая печь невелика по размеру и состоит из облицовки медно-красными изразцами неравномерной окраски с люстрами, завершенной фризом и карнизом, набранным из изразцов с изображением тонкой веточки с листиками в виде сердечка на длинных черенках. В лицевую грань печи вмонтированы два небольших орнаментальных элемента, выполненных в той же цветовой гамме – крупный квадратный изразец с трехлепестковым цветком и небольшой прямоугольный пласт с изображением экзотических цветов, венчики которых раскачиваются на тонких, прихотливо изогнутых стеблях. Среди известных сегодня эскизов Врубеля таких рисунков нет, и хотя его авторство полностью исключить нельзя, думается, что флоральные изразцы этой печи принадлежат к работам других абрамцевских художников. Похожий пласт, предположительно отнесенный к работам С.И. Мамонтова, есть в коллекции МГУИЭ<sup>213</sup>, но его окраска слишком яркая. Возможно, это проба, позволившая скорректировать изображение и его цвет.

В 1892 году Врубель увлеченно работал над постройкой флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова и печами для его интерьеров. Об этом он писал сестре: «Я опять в Москве или лучше в Абрамцеве... опять ру-

ковожу заводом изразцовых и терракотовых декораций (в частности, отделом часовни над могилою Андрея Мамонтова) и постройкой (по моему проекту) пристройки к дому Мамонтовых в Москве с роскошным фасадом в романо-византийском вкусе. Скульптура вся собственноручная. Так всем этим занят, что к живописи стал относиться легкомысленно...»<sup>214</sup> В усадебной Студии-мастерской сейчас экспонируются три лицевые майоликовые стенки (то есть половинки) каминов<sup>215</sup>, которые происходят из флигеля, построенного по проекту М.А. Врубеля во дворе московского дома С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской<sup>216</sup>, и также относятся к творчеству художника.

*Камины врубелевского флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова* по композиции существенно сложнее, чем печи усадебного дома, – они включают несколько горизонтальных полочек, орнаментальные колонки, аркатурные пояски и большое разнообразие рельефных орнаментальных изразцов. Совершенно очевидно, что эти каминные демонстрируют следующий этап в развитии абрамцевского печного производства, в котором художник экспериментировал не только с цветом и поливами, но и с орнаментами и сочетаниями разных фактур. Если одним из главных достоинств печей абрамцевского дома было их неяркое гармоничное цветовое решение и точное соответствие простой обстановке и отделке комнат, в которых они были установлены, каминные из врубелевского флигеля были гораздо наряднее и, безусловно, представляли собой композиционные и цветовые фокусы интерьеров. Хотя у нас нет фотографий этих интерьеров конца XIX века, можно с уверенностью сказать, что их отделка должна была быть априори богаче и разнообразнее, чем в усадебной анфиладе в Абрамцеве.

Камин в кабинете Е.Г. Мамонтовой.  
Фото М. Феединой







В облицовке первого камина использованы печные изразцы с рельефным изображением мелких желтых стилизованных цветов<sup>217</sup> – ими полностью облицовано зеркало печи-камина и изразцы с шишечками и пятью трехлепестковыми цветочными венчиками, помещенные в нишу, образованную двумя толстыми колонками под карнизом, капители которых образуют рельефные спиральные вихри. Темный массивный карниз зеркала камина образуют все те же выпуклые изразцы с васильками – на этот раз темно-синими на темно-коричневом фоне. Самым необычным в этом произведении являются две рельефные горизонтальные тяги белого цвета, которые дважды как бы опоясывают темное основание этого камина.

Облицовка второго камина гораздо более авангардна и разнообразна по приме-

Печь в столовой усадебного дома в Абрамцево. Общий вид и детали декора. Фото М. Феединой







ненным изразцам. В декоративную нишу в ее средней части вставлены изразцы-вставки с изображением двух лодок под парусами, которые, возможно, связаны с «Фризом Коровина «Лодки»<sup>218</sup>, числящимся в описи Абрамцевского завода. Аналогичная вставка, но окрашенная в цвета, близкие к естественным, есть в коллекции МГУИЭ. Ее сравнение с изразцом в этой печи показывает, что цветовые решения абрамцевских произведений все дальше уходили от природы в сторону абстрактной декоративности.

Над «Лодками» размещена широкая орнаментальная полоса, набранная из изразцов с крупными стилизованными цветами. Особенно эффектно смотрится верхняя часть облицовки каминного зеркала, динамику которой придают прямоугольные вертикальные изразцы

Эскиз камина. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 38*)

Печь в мезонине главного усадебного дома.  
Фото М. Фединой









с фантастическими цветами, которые прогнулись, словно от порыва сильного ветра. Эти изразцы зрительно поддерживает аркада, пять четырех арок которого представляют собой головы смешных носатых человечков. Похожая аркада есть на одном из эскизов из архива Ваулина, который таким образом также можно связать с именем Врубеля. В завершении зеркала камина помещены две выразительных полосы фриза – с рыбками (эти изразцы достоверно атрибутируются как работы Врубеля, благодаря фотографии его экспозиции в галерее Лемерсье в 1915 году) и лебедями (эти изображения лебедей, только парами и в диагональных по композиции изразцах с белыми цветами присутствуют в эскизах из архива Ваулина<sup>219</sup>).

Композиция третьего камина из флигеля с небольшой вставкой из трех изразцов с из-

ящной веткой с острыми листочками, которую мы уже упоминали, является наиболее цельной и гармоничной. Кроме этой вставки в зеркало печи вставлено еще два крупных квадратных изразца с изображением кувшинок. Эскиз этой печи-камина есть в архиве Ваулина<sup>220</sup>, причем воплощен он был достаточно точно, в том числе в цветовом отношении. Фриз зеркала и заполнение неглубокой ниши в ее центральной части набраны из изразцов розоватого цвета с тонким, словно эскизным рельефом цветов, эскиз которых также содержится в архиве Ваулина в двух вариантах<sup>221</sup> и может быть с уверенностью приписан Врубелю.

К керамике, созданной для флигеля московского дома С.И. Мамонтова, относится и маска ливийского льва или львицы (1891–1892). Она предполагалась для въездных ворот мамонтовской городской усадьбы. Эскизы маски, выполненные в 1891 году, по предположению Т.Л. Астраханцевой, были в двух вариан-

Печь в вестибюле главного усадебного дома и ее фрагмент. Фото М. Фединой



тах – голова льва и голова львицы<sup>222</sup>. Художник А.Я. Головин вообще называл их тиграми: «Вспоминается мне и другая работа Врубеля, сделанная по заказу Мамонтова – две стилизованные головы тигров на фасаде флигеля мамонтовского дома. Каждый раз, проходя мимо этого дома, я останавливался и любовался врубелевскими зверями – так в них великолепно воплощена дикость хищников, так они выразительны, несмотря на стилизацию, или, может быть, именно благодаря ей»<sup>223</sup>. (Маска действительно существует в двух вариантах, которые несколько отличаются по размеру.) Скульптурная маска получилась настолько удачной, что впоследствии не раз воспроизводилась с разными поливами – она украсила ворота завода «Абрамцево» за Бутырской заставой и особняк Шаронова в Таганроге, ее копии хранятся в нескольких музейных и частных собраниях России<sup>224</sup>. Формы этой маски использовались для отливок и после революции, поэтому среди копий этого произведения, видимо, есть и поздние варианты.

По фотографии известна и большая печь в главном доме московской усадьбы Мамонтова, около которой с гордостью стоит сам хозяин, опирающийся одной ногой на срез древесного ствола. В отличие от своих усадебных родственниц она была несимметричной. Ее зеркало с вертикальной цепочкой изразцов с шишками и вставкой пласта с изображением девушки с цветами в руках было сдвинуто вправо по отношению к центру камина. В отделке камина видны характерные врубелевские изразцы с васильками и рельефные изразцы с изображением (цветка или птицы?) в круге. Подобные



Торцевой фасад флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова. Худ. М.А. Врубель. Фото 1900-х гг.

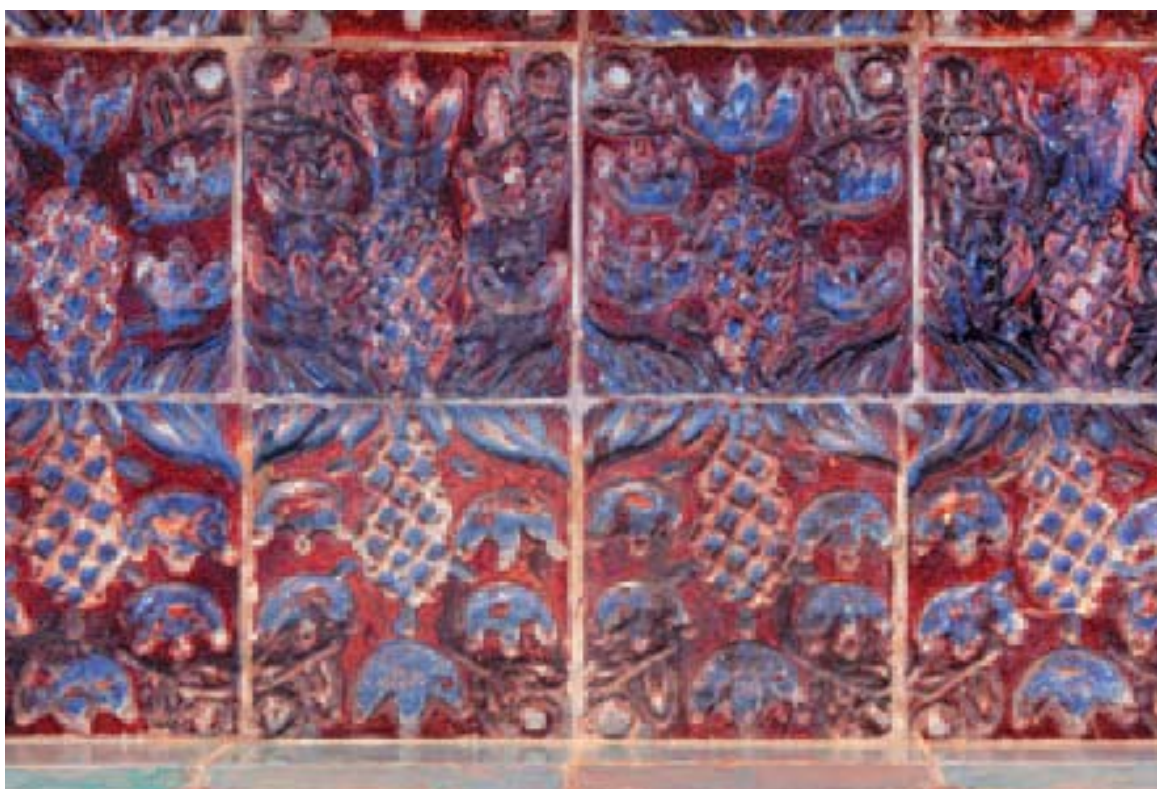
Колонка в декоре печи из флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова. Фото М. Феединой

Печь (1) из флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова. Фото М. Феединой.









есть на врубелевских эскизах 1890-х годов, хранящихся в архиве П.К. Ваулина<sup>225</sup>.

В том же 1892 году Врубель работал в гончарне над изразцами для ранее построенной *усадебной церкви Спаса Нерукотворного* (арх. В.М. Васнецов, В.Д. Polenov, 1881–1882), внесшими яркую полихромную окраску в облик небольшого усадебного храма. Этот на первый взгляд скромный опыт применения керамики в церковном сооружении впервые после периода Средневековья вернул в его облик яркие краски майолики. Как показало время, архитектура и керамическая декорация этой постройки стала блестящим прологом к возвращению керамического убранства в арсенал выразительных средств русского храмового зодчества конца XIX – начала XX века. Изразцы, использованные для украшения храма, были выполнены по рисункам В.М. Васнецова, А.С. Мамонтова, М.А. Врубеля и, возможно, кого-то еще из членов абрамцевского кружка.

Тогда же, в 1892 году, была изготовлена еще более новаторская, в сравнении с церковью, изразцовая отделка для *часовни над могилой А.С. Мамонтова* – среднего сына Саввы Ивановича, способного молодого художника<sup>226</sup>. Часовня была перестроена из части примыкавшей к храму ризницы (по проекту В.М. Васнецова, 1891). Здесь впервые была сделана попытка найти новый подход к изразцовому керамическому декору, выявить его декоративную самодостаточность и сделать ведущей архитектурной темой фасадов. Криволинейные фигурные очертания стен часовни были по контуру «обведены» разноцветными изразцами, изготовленными по рисункам Виктора Михайловича (в его проекте часовни уже намечены рисунки изразцов, по которым они были выполнены в натуре), Врубеля и, возможно, по наброскам безвременно умершего «Дрюши» Мамонтова. Среди бумаг ваулинского архива находим динамичный рисунок горизонтальной изразцовой тяги с



двумя раскрытыми цветками и стилизованными листьями<sup>227</sup>, использованной в декоре часовни. Мастерство этого рисунка позволяет отнести его к работам В.М. Васнецова. Врубелю принадлежат изразцы «подсолнухи», эскиз которых сохранился в Музее МГХПА им. С.Г. Строганова<sup>228</sup>.

Переделки в усадебной церкви в связи с пристройкой часовни над могилой А.С. Мамонтова коснулись и ее интерьера. Здесь была установлена примечательная печь<sup>229</sup>; видимо, так же, как и остальные усадебные печи, созданная при ближайшем участии М.А. Врубеля. Ее трехъярусную композицию облицовывают исключительно орнаментальные изразцы. В зеркале, выложенном изразцами с двумя цветами – желтым и розовым, была устроена ниша, в которой помещены два изразца с изображением

павлина, которые, как установила А.В. Трощинская, близко напоминают рисунок павлинов на декоративном панно М.А. Врубеля «Сказка»<sup>230</sup>. Основание печи было облицовано голубыми изразцами с двумя маленькими цветочками и двумя шишками. Этих изразцов нет среди известных сегодня эскизов Врубеля, но они вскоре украсили верхушку печи в мастерской В.М. Васнецова в его новом доме в Москве. Скорее всего они также были выполнены по рисунку Врубеля, как и все остальные изразцы, использованные в отделке васнецовского дома. Самым эффектным элементом в композиции печи было ее завершение, в котором использованы рельефные изразцы с изображением крупного раскрытого пятилепесткового цветка<sup>231</sup> (новая атрибуция А.В. Трощинской этого изразца как врубелевского представляется вполне убедительной)<sup>232</sup>, а также изразцы с выразительным рельефным рисунком, образующим цепочку ребристых

Фрагменты керамического декора печи (1)  
из флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова.  
Фото М. Феединой







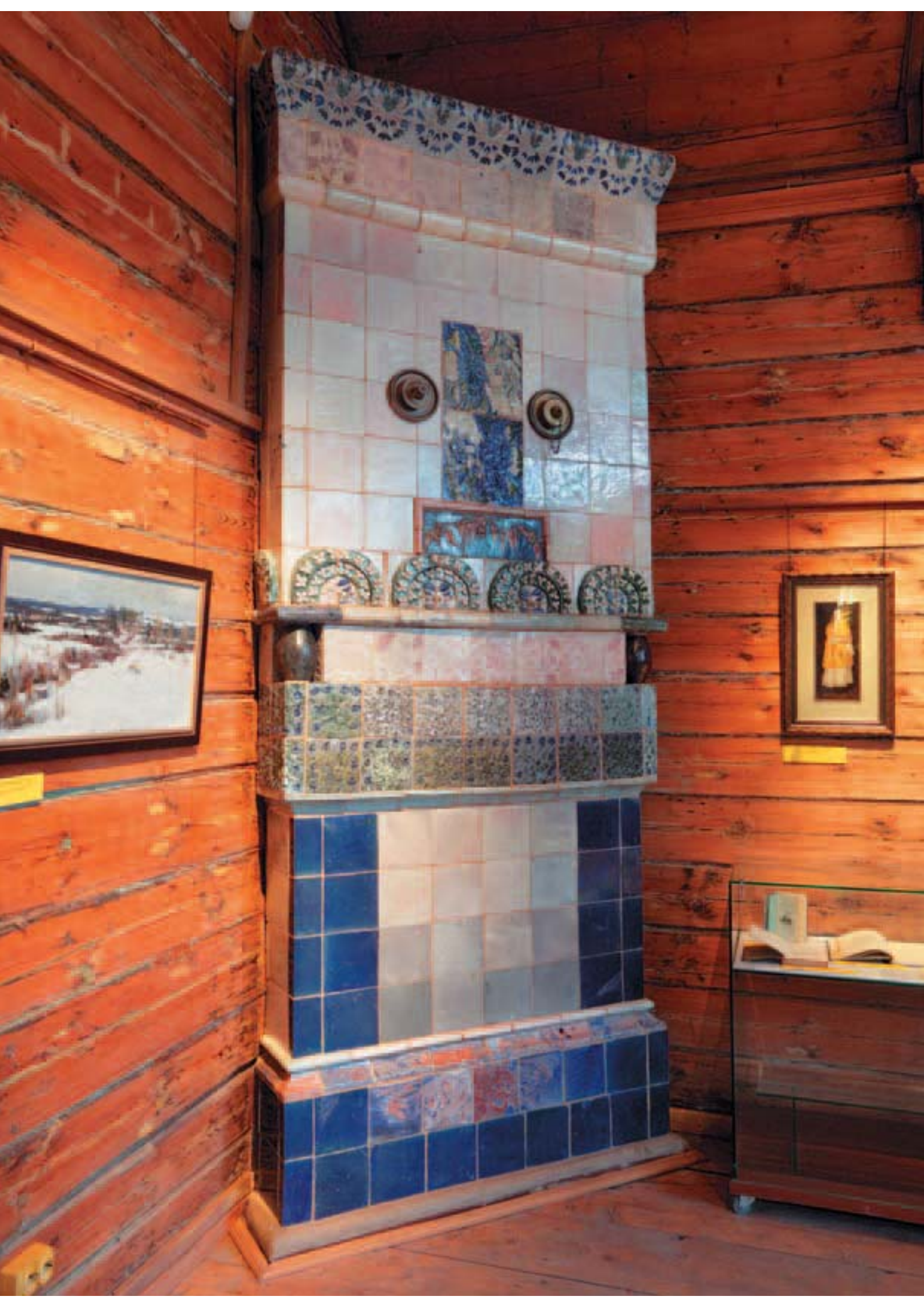


белых овалов с маленькими шишечками у основания, которые использованы и в печах московского флигеля, а, следовательно, также относятся к работам Врубеля. Эскиз этой горизонтальной тяги также хранится в архиве П.К. Ваулина<sup>233</sup>, правда, в натуре отдельные изразцы были размещены по другому, чем в проекте – не последовательно, а попарно навстречу друг другу, что создало более острый и выразительный ритм. Однако цветовое решение этой печи вряд ли можно отнести к замыслу Врубеля или к его адекватному воплощению, поскольку по цвету она наименее совершенна из усадебных образцов – в ней неприятно диссонируют зеленые тона холодных и теплых оттенков, спорят розовый и оранжевый, неприятно выделяется стронциановый желтый.



Печь (2) из флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова и фрагменты ее керамического декора. Фото М. Фединой









В керамике абрамцевских печей, как нигде, проявился яркий стилизаторский талант Врубеля. Отталкиваясь от мотивов окружающей природы, он нередко претворял их в почти абстрактные геометризированные формы, лишь отдаленно связанные с первообразом, но которые на редкость органично смотрелись в керамическом воплощении. В этом отношении ему в абрамцевской мастерской не было равных. Неслучайно, в 1898 году он был приглашен преподавать в Строгановское училище новый предмет «Стилизация цветов»<sup>234</sup>, непосредственно связанный с поисками эстетики нового стиля модерн (работал до 1901 года). По прошествии почти 125 лет с момента его прихода в керамическую усадебную мастерскую, очевидно, что его наследие в жанре керамики занимает в его творчестве едва ли меньшее место, чем живопись.

*К усадебному производству относится и изготовление изразцов для московского*



*дома В.М. Васнецова (1893–1894) в год завершения его строительства по проекту художника. В письмах мая-июля 1894 года к своим домашним художник не переставал интересоваться судьбой заказанных в Абрамцеве изразцов*<sup>235</sup>. Переговоры об изготовлении и присылке изразцов по московскому адресу художника Васнецов вел с А.С. Мамонтовой<sup>236</sup>. В этой постройке, как и декоре усадебной Спасской церкви, изразцы были применены, в основном, вполне традиционно – в наличниках и фризах.

Общий вид и фрагмент керамического декора печи (3) из флигеля в московской усадьбе С.И. Мамонтова.  
Фото М. Фединой

Проект печи. Худ. М.А. Врубель. (Из книги: Лихолот К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 51)





Среди изразцов обращает на себя внимание эффектный стилизованный цветок с двумя листочками, расположенный на углах постройки под карнизом. Его изображение находим на

авторском эскизе печи Михаила Врубеля<sup>237</sup>. Авторство Врубеля достоверно и для рельефного изразца с мелкими желтыми цветочками, который использован во фризе фасада. Однако нельзя не отметить, что использование полихромных рельефных или гладких (реже) изразцов и деталей в архитектурном декоре Абрамцева ввел в употребление, а затем в практику московской архитектуры именно В.М. Васнецов, украсив ими собственный дом в Москве в 3-м Троицком переулке (1892–1894).

Кроме наружного керамического декора

Вид городской усадьбы В.М. Васнецова с высоты птичьего полета

Печь в столовой дома В.М. Васнецова

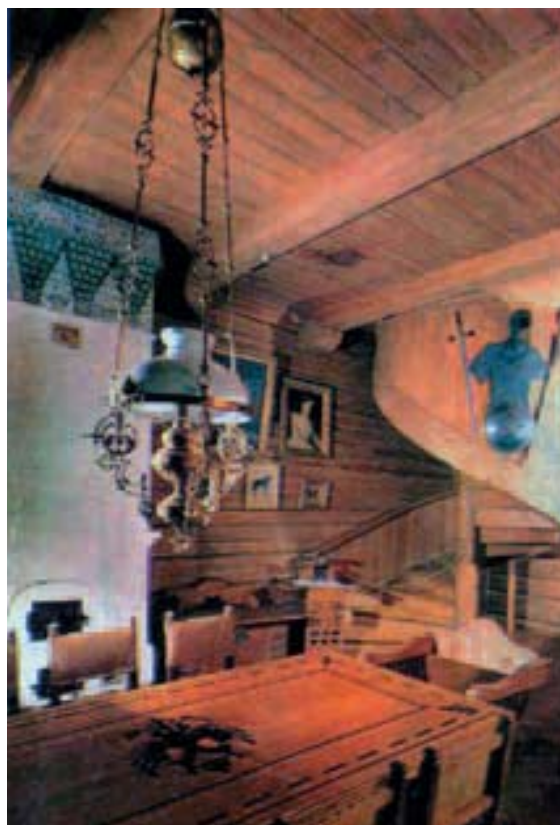
Печь в гостиной дома В.М. Васнецова

Изразцовая вставка в центре фасада московского дома В.М. Васнецова. Фото М. Феединой



в доме Васнецова абрамцевскими изразцами были украшены печи. Самая нарядная и массивная печь была установлена в столовой, ее объем был сложен из кирпича с немногими фигурными деталями и выкрашен в розовый цвет с серыми дополнениями. Ее верхняя часть была украшена теми же изразцами, что и главный фасад, – три нижних ряда изразцов идентичны изразцам с фриза, а сверху проходил ряд крупных изразцов с цветком с двумя листочками. В столовую выходила одной стенкой еще одна печь – ее зеркало было побелено, а верхнюю часть украшал майоликовый карниз, в котором вновь были использованы изразцы Врубеля с цветком с двумя листочками, перемежавшиеся другими известными изразцами с выразительным рельефным рисунком, образующим вертикальный ряд ребристых зеленоватых овалов с маленькими шишечками у основания.

Выразительная печь, созданная по эскизу



М.А. Врубеля, украшала и гостиную. Ее тело также было побелено, как и у остальных печей в доме, а завершение было изразцовым. Возможно, именно для этой печки был создан очень стильный эскиз Врубеля, опубликованный в журнале «Мир искусства»<sup>238</sup>. Правда, на эскизе изразцы украшали и нижнюю часть печи. Скорее всего, лаконизм изразцового убранства печей васнецовского дома, весьма отличавшийся от печей мамонтовского флигеля, – это пожелание хозяина, стремившегося к простоте и скромности своего быта.

Самая массивная и высокая печь была установлена в мастерской художника. Врубелевскими изразцами с шишечками и пятью венчиками цветов были заполнены маленькие полуциркульные ниши в ее завершении, а изразцами, использованными в отделке нижней части печи в абрамцевской церкви, был облицован дымоход. Керамическое дополнение





играло малую роль в облике печи, поскольку из-за высоты помещения почти не было заметно, сливаясь с темным деревянным потолком. Возможно, эти облицовки преследовали больше гигиеническую цель – с изразцов было проще сметать накапливавшуюся наверху пыль.

Скорее всего, к усадебному периоду керамической мастерской относится и несохранившаяся печь, находившаяся в особняке Т.С. Любатович на Долгоруковской улице (перестройка – арх. Л.Н. Кекушев, 1897), запечатленная на одной из фотографий хозяйки<sup>239</sup>. Она напоминает изысканные печи мамонтовского флигеля. Камернее и ярче по рисунку были две небольшие печи-камина, составленные из изразцов, восходящих к ранним изразцам В.М. Васнецова и М.А. Врубеля (сейчас в собрании ГИМ).

В усадьбе же была, по-видимому изготов-

лена и существующая в единственном числе небольшая садовая скамья овальной формы на одного человека, по-видимому, созданная М.А. Врубелем. Невысокая спинка сделана в виде лежащей львицы, похожей на львиный торс, который использовался в печи-лежанке в Абрамцево, а основание декорировали крупные горельефы львицы, придавившей лапой рыбу, слона и грифона<sup>240</sup>. Этот предмет, имеющий приятную поливу холодного изумрудного оттенка (цвета глубокого чистого льда), датирован 1890-ми годами. С производством керамики в усадьбе Абрамцево связаны и другие редкие виды садовых изделий. Так, непо-

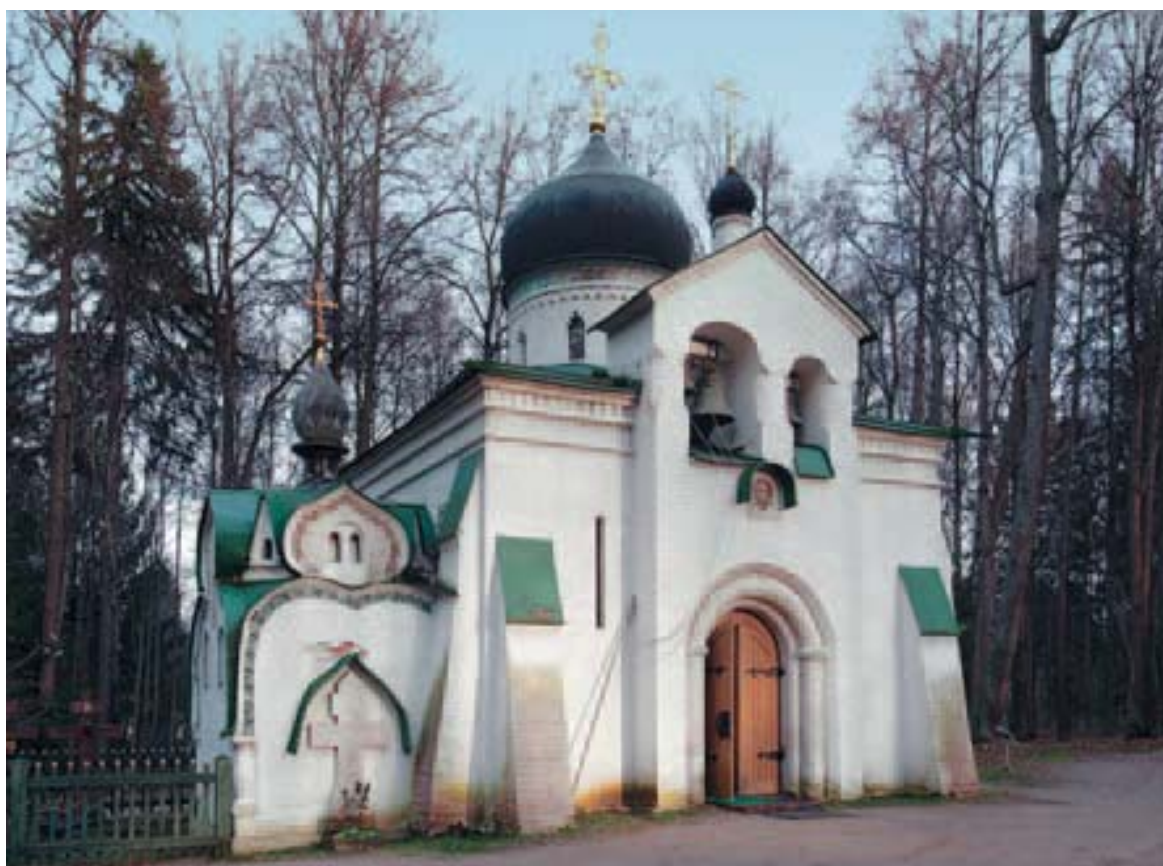
С.И. Мамонтов в столовой главного усадебного дома в Абрамцево. 1900-е гг.

Общий вид усадебного храма в Абрамцево.  
Фото М. Феединой

далеку от главного дома и Мастерской рядом с «Римской» роцей в 1890-х годах на небольшой насыпной земляной террасе, устроенной в 1881 году гувернером детей Мамонтова Таньоном<sup>241</sup> и потому называвшейся «Таньонов нос», была установлена камерная майоликовая скульптура-шарж на этого веселого француза.

Позднее (около 1915 года) в усадьбе на Таньоновом носу появилась так называемая «скамья Врубеля». Н.А. Прахов вспоминал: «Сейчас на этой террасе стоит керамическая скамья, без всякого основания называемая «скамьей Врубеля». Собрана она из разных бракованных изразцов, среди которых встречаются несколько исполненных по моделям Михаила Александровича Врубеля. Остальные – Петра Кузьмича Ваулина и декоратора Московского оперного театра – Александра Яковлевича Головина. Поставлена она на этом месте много лет спустя

после того, как М.А. Врубель оставил работу в керамической мастерской»<sup>242</sup>. Название, конечно, связано с тем, что ее спинку с наружной стороны украшают сказочные птицы русских былин – Сирин и Алконост, изображение которых входило в проект знаменитого врубелевского камина «Вольга и Микула Селянинович». Однако этот предмет появился в усадьбе уже после смерти художника, поэтому к общему замыслу скамьи художник не имел никакого отношения. Несмотря на то что скамья сделана из остатков изразцов и керамического лома, она получилась весьма выразительной. Ее отличает темная мерцающая цветовая гамма с вкраплениями более светлых зеленых орнаментальных изразцов и некоторых рельефных элементов, что сделало ее интересной для рассматривания (как и скамью Жужоля в парке Гуэль в Барселоне) и весьма органично вписало









ее в подмосковный пейзаж.

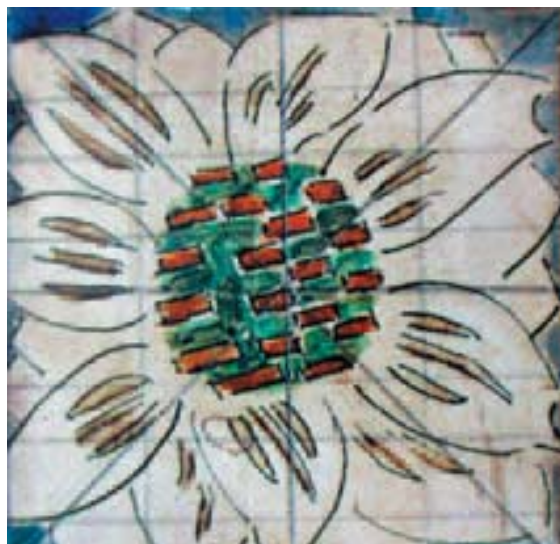
В 1896 году, то есть через шесть лет после первых керамических опытов, гончарные изделия Абрамцева впервые были представлены на выставке – Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде – наравне с такими опытными и

Общий вид надгробной часовни в Абрамцеве.  
Фото М. Феиной

Эскиз изразцов. Худ. В.М. Васнецов. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 42)

Эскиз изразцов. Худ. В.М. Васнецов. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 39)

Эскиз изразца с изображением подсолнуха.  
Худ. М.А. Врубель. (Из книги: *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013. С. 64–65)



налаженными производителями, как завод М.С. Кузнецова и другие. К ее организации С.И. Мамонтов имел непосредственное отношение. Пресса сообщала: «К разряду школ,









экспонировавших на выставке предметы гончарного производства, должна быть отнесена мастерская Мамонтова. Сюда привозятся мальчики, окончившие курс народного училища в имении владельца. До какого совершенства достигают здесь ученики, видно из описания экспонатов, представляющих художественную имитацию старинных металлических предметов. <...> Оригинально, но нельзя сказать, чтобы изящно в витрине высматривались барботины, рисованные в продолжение 5–15 минут Васнецовым, Серовым, Киселевым и др. Очень изящно и тонко отделана головка негритянки»<sup>243</sup>. Вещи профессиональных художников, в том числе Врубеля («Голова Демон-

Печь в интерьере церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Фото М. Фединой

Фрагменты керамического декора печи в интерьере церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево. Фото М. Фединой





на» и «Негритянка» – по мнению Е.Р. Арензона это известная врубелевская «Египтянка» («Тайна»), как видно, были восприняты некоторыми критично, а вот кустарные керамические изделия (ваулинские!) выставочный комитет оценил высоко. В то же время абрамцевская мелкая пластика и изразцы по рисункам Врубеля, Васнецова, Серова, Киселева и других мастеров заслужили восторженную оценку очевидцев – это были «шедевры выставки»<sup>244</sup>. Мастерская Абрамцева была награждена золотой медалью выставки именно как школа художественной керамики!

И все же вплоть до 1899 года абрамцевские изделия воспринимались как продукция кустарей-ремесленников. Именно так они в последний раз были отрекомендованы критикой, оказавшись среди экспонатов 6-й выставки Товарищества московских художников, открывшейся в феврале того же года: «На выставке есть... небольшой, но очень интересный отдел по художественной промышленности. Он украшен произведениями художественной майолики (чашами, вазами) и прекрасной деревянной мебелью в древнерусском стиле. И майолика, и мебель исполнены абрамцевскими кустарями, работающими под руководством школы С.И. Мамонтова»<sup>245</sup>. Впрочем, в эти годы художественная направленность абрамцевской керамики уже определилась, да и ее экспонирование на профессиональной выставке московских художников говорило само за себя.

В 1898 году немало абрамцевской керамики экспонировалось на Выставке русских и финских художников. Однако для дальнейшего развития гончарного производства в Абрамцеве более значимой оказалась выставка, устроенная в 1899 году в помещении училища Штиглица в С.-Петербурге, впервые широко познакомившая с мамонтовской продукцией художественные круги столицы<sup>246</sup>. Ее организатором выступил журнал «Мир искусства», издателями которого с 1898 года стали княгиня

М.К. Тенишева и С.И. Мамонтов. Это прекрасно иллюстрированное элитарное издание откликлось только на значительные события в сфере профессионального искусства. Именно в этом качестве на этот раз и предстала абрамцевская керамика. На ней были выставлены авторские работы М.А. Врубеля, А.Я. Головина, А.Т. Матвеева. Врубелевская печь, почти точно совпадающая с печью в гостиной главного дома, была выставлена в импровизированном интерьере бани в русском стиле. (Ее облик хорошо виден на фотографии из журнала «Мир искусства»<sup>247</sup>, только основание печи было светлым и использованные элементы и изразцы имели иную окраску.)

Важно подчеркнуть, что выставка привлекала внимание не только личностями своих организаторов, среди которых были С. Дягилев и И. Грабарь, будоражившие общественное мнение своими критическими опусами, но и тем, что она была международной. Произведения мирискусников оказались здесь в одном ряду с живописными полотнами Пюви де Шаванна, Моро, Дега, Ренуара, К. Моне и других европейских знаменитостей. Не менее броским по составу участников оказался и раздел художественной промышленности – абрамцевские изделия соседствовали в нем с ювелирными украшениями известного французского мастера Рене Лалика и вазами Тиффани<sup>248</sup>.

Нашумевшая в художественных кругах экспозиция, вернее, ее российская часть вскоре переехала в залы Императорской Академии художеств, где 10 января 1901 года впервые открылась «декадентская» (по ядовитым отзывам некоторых критиков) выставка «Мира искусства», что само по себе было беспрецедентным для Академии! В не слишком лестных журналистских откликах на нее досталось и мамонтовской продукции, отрекомендованной как, «смахивающие иногда на брак гончарные изделия Абрамцевской мастерской»<sup>249</sup>. Несмотря на критические стрелы, эти выставки



Маска ливийского льва. 1891.  
Музей-заповедник «Абрамцево». Фото автора, 1999 г.

Маска ливийского льва. 1891.  
ГНИМА имени А.В. Щусева. Фото автора, 2013 г.



фактически уже тогда закрепили за керамикой Абрамцева статус значительного явления современного русского искусства.

Вероятно, именно к этому времени относятся восторженные заметки А. Амфитеатрова о Мамонтове: «Миллионер, железнодорожник и, кругом, артист. Оперу держит, картины пишет, стихи сочиняет, бюсты ваяет, баритоном поет. Цукки танцы показывал, Шаляпина открыл и на ноги поставил, Васнецова в люди вывел, Косте

Коровину дорогу расчистил, теперь с Врубелем возится, как мать с новорожденным <...>. А при всем том, знаете, какое художественное дело – его любимое и заветное? Гончарная мастерская в селе Абрамцево. Да-с! Вот вам и «не боги горшки обжигают»! Он там с Якунчиковой таких чудес налепил, что на всю Россию примером и подражанием отдадутся. Новое искусство нашли»<sup>250</sup>.

«Новое искусство» действительно было найдено, и роль Мамонтова в этом была несомненной и решающей. Однако дальнейшего развития в усадьбе гончарное производство не получило. Причин тому было много – и семейные коллизии Саввы Ивановича, в конце концов покинувшего свою семью, и его сокрушительный финансовый крах, разразившийся в 1899 году, и, видимо, постепенно вызревшее желание начать новое дело – изготовление *профессиональной художественной керамики*. Школа гончаров-кустарей могла существовать только в самом Абрамцево, сохранявшем живую связь с окрестными крестьянами. Без кипучей энергии владельца и членов его семьи она, видимо, вскоре прекратила свое существование. А вот личные контакты с художниками, без которых Мамонтова представить просто невозможно, позволили ему продолжить производство майолики в Москве.

Хотя мы заострили внимание на работах Врубеля, в творческом процессе создания керамических произведений в усадьбе С.И. Мамонтова участвовали художники разных индивидуальностей, разных взглядов на искусство, наконец, разных способностей. Работа в керамике живописцев или совсем молодых скульпторов сформировала одну отличительную черту абрамцевского производства – в этой непривычной для них сфере все они были





начинающими! Это нужно помнить, подходя к атрибуциям предметов. Выразительная пластика произведения вовсе не всегда означает, что автором его была какая-нибудь знаменитость, и наоборот, что слабая работа принадлежала кому-либо из учащихся Строгановского училища. Художники, ученики и члены семьи Мамонтова работали вместе, учась друг у друга. Счастливые формальные находки одних могли получить более совершенное воплощение как

раз у других. Для такого тесного коллективного творчества естественны и подражания, и использования общих формальных и декоративных мотивов, и «цитаты».

Иллюстрацией может служить один из эскизов, опубликованный среди собрания эскизов П.К. Ваулина<sup>251</sup>. Это эскиз панно с цветами, свободно растущими с основания его боковин. Этот рисунок находится рядом с эскизом изразца с павлином, который благодаря сохранившимся эскизам Врубеля достаточно убедительно относится к его творчеству. Кажется бы, это дает основание приписать эскиз

Эскиз изразца с изображением цветка.  
Худ. М.А. Врубель (?). Начало 1890-х гг. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 48)

Эскиз панно для аппликации на ткани.  
Худ. Н.Я. Давыдова. Эскиз изразца с павлином.  
Худ. М.А. Врубель. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 34)

Эскиз изразца с изображением цветка.  
Худ. М.А. Врубель. Начало 1890-х гг. (Из книги: *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013. С. 44).

для камина также ему. Однако благодаря архивным изысканиям киевского искусствоведа Алены Мокроусовой<sup>252</sup>, изучившей наследие киевского архитектора П.Ф. Алешина, проходившего практику в Москве, бывавшего в абрамцевской мастерской С.И. Мамонтова и даже сделавшего копии нескольких эскизов керамики, теперь стало известно, что автором этого эскиза была Н.Я. Давыдова. К тому же рисунок этот вовсе не был предназначен для изразцов, а был создан для аппликации на ткани, которая и была выполнена. (На одной из старых фотографий С.И. Мамонтова в абрамцевском доме за его спиной видна эта композиция.)

На протяжении почти десятилетнего существования Абрамцевской мастерской в ней работали как известные художники, так и начинающие, а также дилетанты. Выявить их полный круг затруднительно, хотя в нескольких обзорных статьях их более или менее обширные именные перечни публиковались. По сути, дискуссионным вопросом до сих пор остается даже оценка

Проект печи. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 53)

Проект печи. Худ. М.А. Врубель (?). (Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 55)

истинных масштабов деятельности М.А. Врубеля в керамической мастерской Мамонтова, хотя с публикацией архива П.К. Ваулина и собрания эскизов художника в МГХПА им. С.Г. Строганова ее значимость выглядит очень внушительно, как и предполагали ранее многие исследователи<sup>253</sup>. Конечно, увидеть Врубеля руководителем керамического производства в течение примерно 10 лет очень заманчиво, однако мало согласуется с его неровной, порывистой натурой и биографией. Его керамическая деятельность никогда не была систематической, даже в первые годы существования гончарной, когда, по его же собственным словам, он «заведовал заводом», временные перерывы в ней бывали очень значительны. Подтверждением этому служат и







воспоминания Н.А. Прахова, относящиеся ко второй половине 1890-х годов: «В Абрамцеве я застал Врубеля уже не работающим (подчеркнуто мной. – М.Н.) в гончарной мастерской. Он только иногда принимался лепить первые модели печных изразцов, с которых снимали гипсовые формы»<sup>254</sup>. Этот достоверный штрих многое проясняет в керамическом творчестве художника: Врубель возвращался к лепке от случая к случаю, но пиетет, который его окружал в кругу семьи С.И. Мамонтова, заставлял использовать и доводить до производственного завершения любые эскизы и почеркушки художника. С этим вполне согласуется и цитированное выше у-

тверждение А.Б. Салтыкова, что Врубель никогда не раскрашивал своих керамических работ. Непредсказуемость результата, получаемого при обжиге, и его буквальная «невидимость» в процессе работы – еще один аргумент в пользу безучастности художника к самостоятельной окраске керамических произведений. Наиболее объективную картину дошедшего до нас керамического наследия М.А. Врубеля представляют опубликованные описи изделий и форм завода

С.И. Мамонтов в интерьере большого дома на Садовой-Спасской. Фото 1890-х гг. Музей-заповедник «Абрамцево»

«Абрамцево», составленные в 1924 году<sup>255</sup>. За редким исключением, именно этот свод предметов, в том числе произведений М.А. Врубеля, находится сейчас в научном обороте. Эти же списки наглядно показывают удельный вес работ и других художников завода.

Подытоживая усадебный этап в истории Абрамцевской керамики, следует еще раз подчеркнуть, что поистине судьбоносным фактом для формирования и развития оригинального художественного феномена Абрамцево стало участие в работе гончарной мастерской художника Михаила Александровича Врубеля (1856–1910), завсегда Абрамцево с 1889 года, ставшего летом 1892 года фактическим руководителем Абрамцевской гончарни. Великий русский живописец рубежа веков, график, мастер декоративно-прикладного искусства, он, безусловно, был крупнейшим художником Абрамцевской гончарной мастерской, во многом предопределившим ее эстетику и формальные поиски. Он первым отказался от реалистической раскраски скульптуры, обобщив керамическую форму единым, отвлеченным от реальности цветом, – так появились его знаменитые синие «Снегурочки» (Девушки в венке), черные «Египтянки», золотые «Лели» и голубые «Весны». Цветовая условность хотя отчасти и опиралась на европейский опыт в этой сфере, была очевидным новаторством в русской скульптуре рубежа веков. В общей сложности Врубель, вероятно, сделал для Абрамцевской мастерской и завода более ста различных работ. Помимо скульптурной пластики это были и отдельные изразцы, колонки, вазы, блюда, вставки. Степень их авторской проработки была, скорее всего, различной. Некоторые произведения были доведены художником до полной готовности к обжигу, некоторые существовали в эскизах и почеркушках<sup>256</sup>. Важную роль в художественной стороне абрамцевского дела играл мастер П.К. Ваулин, который часто самостоятельно раскрашивал керамические изделия перед обжи-

гом, основываясь на пожеланиях или эскизах художников, в том числе Врубеля. Однако его самостоятельные художественные керамические работы до 1903 года неизвестны.

Изразцы, пласти и некоторые другие элементы, созданные М.А. Врубелем, вошли в традиционный ассортимент продукции Абрамцевского завода, изготовлявшийся вплоть до 1910-х годов. К архитектурной продукции усадебной мастерской прежде всего относились печи, в создании которых была велика доля участия Врубеля, возглавлявшего в те годы гончарное производство в усадьбе. Различные наборы из декоративных элементов первых печей, созданных художником для усадебного дома в Абрамцево и для московского дома С.И. Мамонтова на Садовой-Спасской, впоследствии будут не раз использованы в иных вариантах и сочетаниях для создания монументальных произведений архитектурной керамики и печей, хотя, справедливости ради, следует сказать, что совершенства первых композиций печей усадебного дома и московского флигеля С.И. Мамонтова на Садово-Спасской, созданных по эскизам великого художника, они больше никогда не достигали.

Таким образом, первоначально нацеленное на реставрацию печей главного дома и художественное обустройство скромного усадебного быта своими руками, кустарное абрамцевское производство керамики всего за неполных 10 лет превратилось в профессиональную деятельность, во многом предопределившую развитие московского модерна в архитектуре и прикладном искусстве. Абрамцевская мастерская, основанная С.И. Мамонтовым в усадьбе Абрамцево как домашняя, любительская, к началу XX века стала, безусловно, лидирующей в художественном отношении производителем архитектурной керамики Москвы. На ее достижения вольно или невольно ориентировались все керамические производства Москвы и художники, работавшие в этом жанре.



## Художественный гончарный завод «Абрамцево» в Москве

Успех абрамцевской керамики в Нижнем Новгороде и перипетии личной жизни С.И. Мамонтова способствовали тому, что в 1896 году<sup>257</sup> он решил придать своей любительской мастерской более профессиональный, а затем и коммерческий характер. Хотя в усадьбе гончарная мастерская еще продолжала существовать, в 1896 году Савва Иванович начал переводить основное производство в арендованное им новое московское владение за Бутырской заставой на Нижней Масловке (ныне – ул. Правды, 34), где впоследствии поселился сам и где разместились новые производственные постройки.

Молодой архитектор И.Е. Бондаренко в период с 1896 по 1899 год построил здесь для Мамонтова жилой дом, службы и заводские сооружения, всего шесть строений, до наших дней не дошедших<sup>258</sup>. Заметим, что чутье на талантливых людей и на этот раз не подвело Мамонтова: бутырская усадьба стала одной из самых ранних работ Бондаренко – впоследствии крупного московского архитектора, мастера неорусского стиля<sup>259</sup>. В.С. Мамонтов вспоминал: «В девяностых годах отец мой перевел свою гончарную мастерскую из Абрамцева в Москву. За Бутырской заставой он приобрел небольшой участок земли и при мастерской выстроил себе небольшой домик с одной просторной комнатой, хорошо освещенной громадным окном. Там занимался он скульптурой и лепкой самых разнообразных вещей для поливы их в гончарной мастерской»<sup>260</sup>.

Выбор места, достаточно удаленного от центра города и явно непрестижного, был сначала обусловлен не столько экономическими соображениями Мамонтова, сколько обширными производственными планами, которые

он с ним связывал: в центре города свободная деятельность такого рода была бы явно невозможна, а в районе Бутырок располагалось несколько керамических заведений. К тому же участок находился рядом с Савеловской веткой железной дороги, где у Мамонтова были свои интересы. Техническим оснащением и обустройством заводских мастерских в этом новом владении Мамонтова заведовал все тот же П.К. Ваулин, который в 1897–1898 годах заложил технологические основы их работы, о чем он упомянул в своих воспоминаниях<sup>261</sup>. Таким образом, как технолог керамического производства он определял техническое качество абрамцевской керамики на протяжении примерно десяти лет. За Бутырской заставой были последовательно созданы все условия для творческой работы в соответствии с разнообразными талантами и устремлениями хозяина.

В хорошо оборудованной скульптурной мастерской, как и в Абрамцеве, мог свободно работать не только Мамонтов, но и его приглашенные друзья – скульпторы и художественная молодежь, которую он всегда привлекал. По воспоминаниям: «Всегда наготове у него в мастерской стояли станки с начатой скульптурой из глины, и Савва Иванович предлагал “пожалуйста, работайте”»<sup>262</sup>. Здесь в жанре скульптуры творили молодые художники абрамцевской мастерской – П.И. Бромирский, И.С. Ефимов, А.Т. Матвеев и другие. (После врубелевской наиболее значительной по объему и художественному уровню стала скульптурная пластика А.Т. Матвеева, изготовлявшаяся уже за Бутырской заставой.) Во владении были выстроены также обширные помещения для изготовления театральных декораций и небольшого гончарного завода, который по замыслу Саввы Ивановича должен был изготавливать не только камерные изделия, но и монументальные украшения для городской застройки.

Трудно сказать, сразу ли был оформлен въезд в Бутырское владение Мамонтова, но



в начале века его яркий необычный облик с улицы уже представлял своего рода рекламу керамической продукции завода «Абрамцево». Монументальные устои ворот, калитки и звено кирпичной ограды были сплошь облицованы полихромными изразцами разных типов, среди которых выделялись два панно – «Молчание» М.В. Якунчиковой (?)<sup>263</sup> и «Венера Милосская» В.Д. Поленова, женский бюст (возможно, работы самого Мамонтова) и знаменитая львиная маска Врубеля, отметившая собой уже второе московское жилище Саввы Ивановича.

Приверженность традициям прежнего усадебного кружка выражало и панно Поленова. Статуя Венеры Милосской украшала московский кабинет Мамонтова, причем сам Савва Иванович относился к ней с особой любо-

вью: «Это ... полезно, как смотреть постоянно на великие произведения художников. Я Венеру Милосскую знаю с детства до мелочей, а сейчас долго не вижу ее – скучаю»<sup>264</sup>. Не случайно этот античный гипс был изображен им на рисунке для обложки рукописной «Хроники художественного кружка». Таким образом, Венера на панно, встречавшая у входа всех посетителей и гостей Бутырского завода, была своего рода символом негибкой жизнеспособности абрамцевского кружка и «обложкой» к новым страницам его художественной хроники.

Необходимо сказать несколько слов о названии мамонтовского предприятия. Крупнейший исследователь истории русской керамики XVIII–XIX веков А.Б. Салтыков писал, что основанный Мамонтовым завод официально назывался «Абрамцево. Художественный гончарный завод»<sup>265</sup>. В рекламе же (кажется, единственной!), помещенной в московском журнале «Искусство» за 1905 год, название выглядит иначе:

Портрет С.И. Мамонтова. Худ. М.А. Врубель. 1897. ГТГ

А.С. Мамонтова. Фото 1910-х гг. Частное собрание





«Абрамцево. Керамико-художественная гончарная мастерская за Бутырской заставой»<sup>266</sup>. Это же название было обозначено на визитной карточке С.И. Мамонтова. По воспоминаниям Н.В. Поленовой, мастерская в Москве продолжала именоваться «Абрамцевской гончарной мастерской»<sup>267</sup>. Кроме того, в коллекции Государственного музея керамики и усадьбы Кусково имеется несколько абрамцевских изразцов с печатным клеймом БИМ, которое, по мнению О.Д. Новиковой, может быть прочтено как «Бутырская изразцовая мастерская»<sup>268</sup>. Таким образом, название предприятия было неустойчивым и от случая к случаю менялось. Мы будем использовать для краткости название – завод «Абрамцево» или Бутырский завод.

Возможно, этому были свои причины. Бутырский завод С.И. Мамонтова, скорее всего, долгое время вообще не был зарегистрирован. Если посмотреть разнообразные промышленные справочники по всей России<sup>269</sup>, то в

них можно найти буквально многие мелкие гончарные предприятия того времени, кроме мамонтовского<sup>270</sup>. Однако в 1904 году Художественно-гончарная мастерская упомянута в справочнике фабрик и заводов Москвы и пригородов в разделе «Главные ремесленные заведения г. Москвы»<sup>271</sup>. Производство было, по-видимому, организовано в рамках частной художественной мастерской, не нуждавшейся в официальном полицейском оформлении как промышленное заведение, причем С.И. Мамонтов изначально не был его официальным владельцем. Владение за Бутырской заставой

Вид въездных ворот во владение А.С. Мамонтовой (С.И. Мамонтова) за Бутырской заставой. Фото нач. XX в. Музей-заповедник «Абрамцево»

С.И. Мамонтов в мастерской в Бутырском доме. Фото 1910-х гг. Музей-заповедник «Абрамцево»

С.И. Мамонтов в кабинете в Бутырском доме. Справа – бюст В.С. Мамонтовой. 1910-е гг. Музей-заповедник «Абрамцево»





сначала было арендовано, а затем приобретено на имя Александры Саввишны Мамонтовой. Подтверждением тому служит и тот факт, что на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, согласно выставочному каталогу, абрамцевскую керамику выставила дочь С.И. Мамонтова Александра Саввишна<sup>272</sup>. Она же была в 1901 году экспонентом на Международной выставке керамики в Петербурге, о чем достоверно сообщала пресса: «...г-жа Мамонтова, представившая на суд публики оригинальные произведения своей керамико-художественной мастерской "Абрамцево"»<sup>273</sup>. Кстати отметим, что это название полностью совпадает с наименованием мастерской в рекламе 1905 года.

Итак, с 1898–1899 годов все крупные работы Абрамцевской мастерской уже изготавливались за Бутырской заставой. Полноценная работа в них началась, по-видимому, к 1898 году, в период подготовки к участию во Всемирной выставке в Париже. После успешной Нижегородской выставки 1896 года, впервые представившей разнообразную продукцию Абрамцевской мастерской российской публике, стилистика ее бытовых изделий была несколько пересмотрена. Экспозиция Русского отдела на Всемирной выставке в Париже прежде всего должна была акцентировать национальную принадлежность экспонатов. Действительно, выставленная там абрамцевская бытовая керамика имела ярко выраженные черты русского стиля, и именно это качество было вскоре оценено посетителями и выставочным жюри. На Бутырском заводе готовились детали выставочных павильонов Кустарного отдела русской экспозиции Всемирной выставки в Париже 1900 года, созданные по проектам К.А. Коровина и И.Е. Бондаренко<sup>274</sup>. Здесь же были изготовлены и многие будущие экспонаты – керамические скульптуры М.А. Врубеля, С.И. Мамонтова и А.Я. Головина, вскоре высоко отмеченные на выставке. Судя по оценкам прессы, керамика Абрамцева сыграла в восприятии Русского



отдела далеко не последнюю роль. В своих парижских корреспонденциях журналисты откровенно писали, что в целом отечественные стенды значительно уступали экспозициям развитых западноевропейских стран – как всегда, были представлены только природные богатства России, а не достижения ее науки и техники.

Блюда, ковши, изразцы и печь А.Я. Головина, а также камин М. Врубеля положили начало московскому периоду Абрамцевской мастерской. Великолепный керамический камин М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Вольга» (1898–1899) стал первым откликом С.И. Мамонтова на возмущивший его отказ жюри нижегородской Всероссийской выставки 1896 года экспонировать два монументальных панно художника, написанных по его заказу. В основе сюжета панно, а затем и камин – русская былина о витязе Вольге, посланном князем Владимиром за данью, и землепашце Микуле Селяниновиче. Вольгу поражает богатырская сила Микулы, и он просит его проводить в те города, где должен собирать дань. Врубель изобразил встречу двух героев, которая очень органично вписа-

Клейма продукции Абрамцевской гончарной мастерской и Бутырского завода (в тесте). 1890–1918 гг.

лась в двухчастную композицию камина, общий абрис которого напоминает древнерусские наличники с висячей гирькой, и определила его колористическое решение. Необходимость вместить просторную, вытянутую по горизонтали композицию панно в компактное поле обрамления камина сделало изображение особенно насыщенным и декоративным. Художник акцентировал в керамическом изображении главное: противостояние двух богатырей – пешего Микулы и конного Вольги. Красивым дополнением основной композиции стали две волшебные птицы – Сирины (или Сирин и Алконост) с ликами юных дев, помещенные в верхнем поле камина, и клубок пестрых сказочных змей – в нижнем, над гирькой. Это уникальное керамическое произведение впервые наделило привычный бытовой предмет динамичным сюжетом, в данном случае почерпнутым из русского фольклора, что не осталось незамеченным на выставке и после нее. Именно по этому пути в дальнейшем будет стараться идти С.И. Мамонтов, определяя развитие керамического производства на Бутырском заводе.

Осенью и зимой 1899 года Врубелем был создан знаменитый керамический цикл «Снегурочка» и камин «Микула Селянинович и Вольга», отмеченные на Всемирной выставке 1900 года в Париже золотой медалью<sup>275</sup>. Кроме работ М.А. Врубеля среди выставленных вещей были камин А.Я. Головина, изразцы по их эскизам, а также керамические работы других художников, в том числе вазы, кувшины и блюда самого С.И. Мамонтова. В Париже были выставлены и керамические скульптуры и вазы завода Абрамцева с «люстрами» – особым металлическим блеском, придававшим им вид сверкающих всеми цветами радуги драгоценностей. Как известно, подобные керамические покрытия с металлическим блеском производили на Востоке еще в Средние века, причем изделия с ними очень ценились. Люстр образовывали краски с небольшой примесью металлов, на-

пример, красный отблеск получался при добавлении меди. Затем этот способ обработки керамики открыл в XVI столетии знаменитый итальянец Джорджо Андреоли, однако после технология была утеряна. В конце XIX века интерес к этой технике заставил вновь вернуться к технологическим экспериментам на многих европейских производствах во Франции, Германии, Австрии. В конце XIX века французский мастер Клеман Массье довел этот способ до художественного совершенства. Однако заводы, специализировавшиеся на таких изделиях, стратегически скрывали свои технологические достижения и рецепты. Во Франции и Германии люстровые краски выпускали специальные заводы, которые и поставляли их при необходимости на керамические производства, причем краски эти были достаточно дороги<sup>276</sup>.

Как уже было упомянуто выше, это открытие совершил мастер-керамист Петр Ваулин, о чем он подробно рассказал в примечательной статье, раскрывавшей для желающих секрет получения металлических люстров: «Мною в первый раз была получена новая люстровка еще в октябре 1899 года<sup>277</sup>, когда ни одна из русских фабрик еще не выпускала этого рода изделий. В первый раз вещи с новой люстровкой были мною выставлены зимой 1900 года в помещении училища барона Штиглица на выставке журнала "Мир искусства"<sup>278</sup>. На Парижской выставке никто из русских фабрикантов и вообще керамистов не экспонировал изделий с новой люстровкой, за исключением вверенной мне мастерской»<sup>279</sup>. Даже если сам мастер, открыв в 1899 году технологию люстрирования, а затем и более сложного восстановительного обжига, не был первым в России, кто овладел ею, его безусловной заслугой было то, что он не стал делать секрета из своего открытия, а подробно описал ее в периодической печати. По его собственным словам, «тайна производства ... может служить только тормозом для развития данной отрасли промышленности»<sup>280</sup>.







Действительно, в Париже других русских керамических изделий с люстрами не было, а вот в экспозициях других стран они не только были, но и получили общее признание. Французский керамист О. Делаерш, почерк и приемы которого несколько напоминали абрамцевские<sup>281</sup>, как раз за подобные вазы получил Grand Prix<sup>282</sup>. Этот факт, несомненно, повлиял на дальнейшее обращение абрамцевской мастерской к металлизированным глазурям.

Эскиз панно «Микула Селянинович». Худ. М.А. Врубель

Эскиз камина «Микула Селянинович и Вольга». Худ. М.А. Врубель. 1898 г.

Камин «Микула Селянинович и Вольга». Худ. М.А. Врубель. 1899 г. Экземпляр ВМДПИ

Гордость П.К. Ваулина легко понять. Внимание к необычным, не применявшимся ранее фактурам – отличительная черта искусства модерна, а мастеру, по его собственным словам, удалось получить эффекты «гораздо высшие, чем колорит и игра настоящих перламутровых раковин»<sup>283</sup>. Недаром мастер упоминал о попытках добиться матовой поверхности – это один из приоритетных приемов выделки керамики в то время. (Заметим, что «маты» у него все же так и не получились – известно очень мало абрамцевских произведений без глянцевой поливы.) Очень модной была и люстровка – то есть техника восстановительного обжига, которая после 1899 года стала превалировать в работах Абрамцевского завода.





Таким образом, успеху абрамцевской керамики в Париже в немалой степени способствовало открытие Ваулиным секрета глазурей с металлическим блеском. После выставки «Мира искусства», где такие работы сразу привлекли всеобщее внимание, парижская выставка стала следующим и уже поистине три-

Настенный шкафчик. Худ. А.Я. Головин.  
Выставка московских художников. 1902 г.

Умывальник со стенкой из майолики.  
Худ. А.Я. Головин. 1900 г.

Изразцовая печь-лежанка Худ. А.Я. Головин. 1900 г.

Печь на даче А.А. Левенсона в Переделкине. 1900 г.  
Фото М. Фединой













умфальным успехом. Русская пресса писала: «...если что привлекает внимание, то это бесподобные изделия из металлов с применением цветных эмалей, а также из стекла и отчасти из майолики...»<sup>284</sup> Весьма благожелательными были и отклики зарубежной прессы об экспозиции русского Кустарного отдела в целом. Так, Н. Пикок в журнале «поместила ... описание «Русской деревни» на Парижской выставке и находящихся там художественных ковров, материй, предметов мебели и проч. изделий Абрамцевской мастерской <...>. Русский старинный рисунок нашел много восторженных поклонников в Париже»<sup>285</sup>. Конечно, в статье прежде всего имелись в виду кустарные изделия Абрамцевских мастерских, представлен-



Печь-камин в столовой особняка В.Д. Носова на Электрозаводской улице и ее фрагменты. 1903 г.





ные на выставке Елизаветой Григорьевной Мамонтовой, однако не вызывает сомнения факт, что и керамика Абрамцева была оценена по достоинству и именно благодаря Всемирной выставке в Париже 1900 года получила европейскую известность.

На Всемирной выставке в Париже в 1900 году С.И. Мамонтов как экспонент майоликовых работ был удостоен золотой медали<sup>286</sup>. Врубель за камин «Микула Селянинович и Вольга»<sup>287</sup> и цикл скульптур к операм «Снегурочка» и «Садко», выполненный зимой 1899–1900 года. (Египтянка, Девочка в венке (Снегурочка), Купава, Мизгирь. Берендей, Волхова, Морской царь), был также награжден золотой медалью по разделу прикладного искусства, А.Я. Головин за керамические предметы был удостоен серебряной медали. После этой выставки деятельность Абрамцевского завода поистине обрела новые художественные горизонты.

Началу принципиально нового этапа в развитии абрамцевского гончарного производства способствовал не только успех в Париже. Он наступил в 1900 году и в связи с личными обстоятельствами С.И. Мамонтова – после его выхода из тюрьмы, полного разорения и окончательного переселения в Бутырский дом перед баловнем судьбы и муз жестко встал вопрос о выборе дальнейшего жизненного пути. Известный поэт В.Я. Брюсов описал в своем дневнике встречу с Саввой Ивановичем как раз после пережитой им личной катастрофы: «...я говорил с ним, он обрадовался, уцепился за меня и стал развивать мысль, что искусство от деланья “картин в рамах”, которые некуда девать, как вешать на стену, должно перейти к работе нужных всем, но художественных вещей»<sup>288</sup>. Давнее увлечение керамикой, уже освоенное керамическое дело и успешно работающее Бутырское производство показали

Мамонтову наиболее привлекательным и перспективным выходом из трудного положения, в чем он не ошибся. Во всем мире в те годы керамика все шире внедрялась в архитектуру, выходила на фасады городских зданий. Начало века в Москве – время строительного бума, в городе шла почти повсеместная стройка. Изготовление долговечных и нарядных керамических фасадных облицовок могло реально сделать Абрамцевское предприятие доходным.

Мечта о новом монументальном искусстве, которое станет общедоступным и выйдет на городские фасады, была близка русским художникам. Леон Бакст писал: «Архитектура – мать искусств и величайшее из пластических достижений, – думаю, даст исцеление и волюет здоровье, уничтожив развешивающее сомнение в душе художника-новатора: он поверит, наконец, в законность существования своей работы. Архитектура даст живописи те большие плоскости серьезного строгого камня, которые будущая живопись сроднит со своими величавыми простыми синтетически-переданными образами»<sup>289</sup>. С.И. Мамонтов, ранее постоянно бывавший в Западной Европе, посещавший многие международные художественные и промышленные выставки, безусловно, не только общался со своими коллегами по керамическому производству, но и перенимал их опыт. Он видел растущую популярность керамики как материала монументальных художественных возможностей и мечтал об украшении города немеркнущими майоликовыми картинами. Вот почему после разорения Савва Иванович, уже получивший немалый производственный опыт в своем подмосковном имении, решил полностью переключиться на создание в Москве современного производства художественной керамики, для чего необходимо было существенно расширить ассортимент выпускаемой продукции и начать за Бутырской заставой производство именно архитектурной майолики.

Печь-камин в кабинете дочери В.Д. Носова в особняке на Электрозаводской улице. 1903 г. Фото М. Феединой



Как мы постарались показать в первой части этой книги, в конце XIX века в европейском жилом строительстве все большую популярность приобретали разнообразные новые строительные материалы из глазурованной керамики – облицовочные плитки, черепица, к числу достоинств которых относились гигиеничность, долговечность и относительная дешевизна, а также разнообразные художественные изделия из керамики, вносившие в фасады новостроек элемент рукотворности и художественности. Однако в Москве серьезных и последовательных изготовителей *художественной* архитектурной керамики тогда еще не было. Большинство керамических производств ограничивалось заказами на печи и камины, редко – на небольшие фасадные панно. По словам С.В. Филипповой, производство архитектурно-декоративной майолики было к тому времени почти забыто<sup>290</sup>. Таким образом, Абрамцевский завод сразу занимал в московском производстве пустующую нишу. И вскоре на Бутырском заводе начался выпуск монументальной архитектурной керамики, предназначенной не только для интерьеров, но и для оформления фасадов.

Развернувшееся производство сюжетных и орнаментальных майоликовых панно способствовало украшению немало числа московских зданий, а также отдельных построек в других городах империи. Эта сторона деятельности мастерской наименее известна, хотя попытки охватить и атрибутировать их дошедшую до нас совокупность уже предпринимались<sup>291</sup>. Малоизвестной остается практика использования штучных полихромных изразцов Абрамцева в практике рядовой застройки Москвы и других городов. Благодаря безошибочному художественному вкусу и организационной хватке Саввы Ивановича, в 1900–10-е годы в его владении на окраине Москвы были созданы выдающиеся произведения монументального искусства, ставшие едва ли не самым значительным вкладом керамики Абрамцева в русскую

культуру рубежа веков. Наличие в наследии абрамцевской мастерской большого пласта архитектурной керамики существенно меняет наши представления о камерном характере ее деятельности и позволяет рассматривать ее в ряду самых крупных художественных явлений европейского модерна.

Конечно, это требовало существенной переориентации маломощного кустарного производства и проведения широкой рекламной компании, призванной показать потенциальным заказчикам возможности нового материала в отделке фасадов. Это не означало, что на заводе вовсе перестали производить печи и камины, но их удельный вес в общей продукции снизился. Примерами могут служить небольшие печь и камин из особняка Сабашниковых на Арбате (сейчас в собрании ГИМ), печь-камин на даче А.А. Левенсона в Переделкине (арх. Ф.О. Шехтель, 1900), камины в особняке В.Д. Носова в Москве (арх. Л.Н. Кекушев, 1903), печь в особняке С.И. Щукина в Москве (арх. Л.Н. Кекушев, 1907), печь в загородном доме барона В.Р. Штейнгеля в имении Хуторок близ Армавира (1911), печь в особняке архитектора А.В. Кузнецова в Мансуровском переулке (1915) и т. д.

Особенно нарядной стала поздняя невысокая печь с двумя приступочками у основания для сидения в особняке Кузнецова, выдержанная в золотисто-коричневых тонах с вкраплениями розоватых и зеленых цветов. По свидетельству дочери архитектора, это был подарок зодчего, который строил в Беловежской пуще охотничий домик для императора<sup>292</sup>. В данном случае не совсем ясно, что имелось в виду, поскольку императорский дворец в Беловеже (а не домик!) был выстроен архитектором Н.И. де Рошфором еще в 1889–1894 годах. (Со временем он превратился в осеннюю резиденцию императорской семьи.) Речь в 1915 году могла идти только об оборудовании какой-то позднейшей постройки, поскольку печные из-



разцы имеют более позднее происхождение. Великолепные квадратные изразцы, несколько большего, чем обычно, размера, изображали сказочные раскрытые цветы, двуглавого императорского орла и центральную часть герба Романовых, представлявшую собой грифа, стоящего на задних лапах и держащего в передних щитах и меч. Эти изразцы были представлены на выставке Абрамцевского завода в 1915 году в галерее Лемерсье и видны на одной из фотографий экспозиции. Поскольку к выставке был

издан каталог, среди экспонентов которого было имя уже знаменитого в те годы архитектора В.А. Покровского (1871–1931), выставившего 20 изразцов, мы можем с большой долей вероятности предположить, что эти изразцы были его авторской работой. Скорее всего, они были созданы им для комплекса Федоровского городка, который строился к 300-летию юбилею династии и включал большое число сооружений, в декоре которых многократно варьировались символы рода и императорской власти. (К части построек имел непосредственное отношение В.А. Покровский.) Не исключено, что понравившаяся печь могла быть

Печь в особняке архитектора А.В. Кузнецова в Мансуровском переулке. Фото 1994 г.



востребована и в обширном Беловежском комплексе, оформление которого продолжалось и в 1900-е, и в 1910-е годы. В любом случае печь в московском особняке А.В. Кузнецова – единственный экземпляр подобной поздней продукции абрамцевского производства в Москве.

Новая архитектурная продукция мастерской потребовала и некоторой стилистической переориентации – хотя приоритет национальных форм, получивший триумфальное признание в Париже, сохранялся в продукции бытовых изделий Абрамцева примерно до 1903–1904 годов. Национальную тему ярко представляли предметы мебели 1900-х годов по эскизам А.Я. Головина – зеркала, умывальник с Жар-птицами, садовые или оранжерейные напольные вазы и керамические табуреты-тумбы. Последний всплеск пришелся на подготовку экспозиции петербургской выставки «Современного искусства» 1903 года, в рамках которой был представлен «Теремок» А.Я. Головина. Декоративное дарование этого уникально одаренного мастера было велико, поэтому предметы по его эскизам смело можно отнести к лучшим в истории Абрамцевского производства. Во второй половине 1900-х – в 1910-е годы, хотя в работах Абрамцева и сохранялись национальные мотивы, керамика приобрела более четко выраженные черты европейского модерна<sup>293</sup>. Большинство бытовых изделий заводского периода покрывались при обжиге металлическими люстрами разных оттенков, приобретая, таким образом, особую праздничность. Эта полива стала в те годы узнаваемой приметой изделий Абрамцева, их родовой чертой. Однако в 1900–10-е годы удельный вес бытовой керамики, производимой заводом, существенно снизился – основным делом стало изготовление облицовочных плиток и майоликовых панно. Стоит подчеркнуть, что вся продукция завода была рукотворной: здесь никогда не использовали декалькоманию, трафаретную печать или аэрограф – техники, которые были задействованы на больших производствах

для тиражирования продукции, например, в работах Товарищества М.С. Кузнецова. В Столешниковом переулке некоторое время существовал магазин Абрамцевской мастерской, называвшийся «Русские работы», интерьер которого оформил М.А. Врубель<sup>294</sup>.

С перемещением производства за Бутырскую заставу произошло существенное обновление круга художников и скульпторов, привлеченных к деятельности абрамцевских гончарного завода с 1899 до 1917 года. Это – В.Э. Борисов-Мусатов, А.Я. Головин, П.И. Бромбирский, А.Я. Брускетти, И.С. Ефимов, С.Т. Коленков, П.В. Кузнецов, Г.М. Лузан, А.Т. Матвеев, А.Л. Обер(?), Н.Н. Сапунов, Н.П. Сорохтин, С.Ю. Судейкин (?), П.П. Трубецкой, А.В. Шевченко, С.В. Чехонин, М.В. Якунчикова и некоторые другие. Среди них неслучайно преобладали молодые люди, только начинавшие в то время путь в искусстве, – этому способствовал сам Мамонтов, всегда тянувшийся к молодежи. Неудивительно, что их произведения естественным образом выражали эстетику нового стиля модерн. Среди них были профессиональные скульпторы, отчего их работы более «скульптурны», чем живописны, если так можно выразиться. Они владели чувством скульптурной формы и уже в полной мере учитывали художественную специфику керамики. Тогда же частыми гостями Бутырского завода стали архитекторы, которые использовали абрамцевскую майолику в декоре своих произведений. В некоторых случаях они сами делали эскизы для настенных майоликовых панно. Например, незаурядным примером такого сотрудничества является работа Ф.О. Шехтеля по оформлению фасадов Ярославского вокзала или эскиз большого панно и малые иконы с изображением св. Георгия Победоносца, созданные для дома Городских начальных училищ при участии архитектора А.А. Остроградского.

Однако чаще всего хорошо знавшие абрамцевскую майолику зодчие использовали



ее в отделке фасадов, подбирая орнаментальные изразцы или панно из наличного ассортимента. Лев Кекушев (1862–1917) и В.Ф. Валькот (1874–1943) имели непосредственное отношение к постройке гостиницы «Метрополь» с ее огромными майоликовыми панно, оба применяли врубелевские изразцы в своих постройках<sup>295</sup>. Например, абрамцевские «акварельные» плитки с люстрами были использованы в первоначальной отделке особняка Московского торгово-строительного общества на Поварской (впоследствии – М.Г. Понизовского), возведенного Кекушевым<sup>296</sup>. Вильям Валькот одно время даже работал в абрамцевской мастерской как художник – в Музее керамики в Кускове сохранилось его монументальное керамическое панно «Рыцари»<sup>297</sup>. Не единожды использовали абрамцевскую

керамику в своих произведениях московские архитекторы С.У. Соловьев, И.Е. Бондаренко, В.Е. Дубовской, И.П. Машков, С.М. Гончаров и Э.К. Нирнзее.

Использование изразцов нередко существенно меняло облик здания, придавая даже скромным постройкам на окраинах Москвы черты подлинной художественности. Примером могут служить доходный дом В.В. Назаревского (1904) в Капельском переулке и Дома братолюбивого общества в Протопоповском переулке, построенные по проектам И.П. Машкова. Совершенно рядовой и малоинтересный в объемно-пространственном отношении дом Назаревского, привлекает внимание только благодаря яркому и очень живописному фризу, облицованному изразцами М.В. Врубеля и «акварельной» абрамцевской плиткой розово-голубой гаммы с люстрами. Еще одним цветовым акцентом была облицовка изразцами Врубеля полукруглой ниши над окном лестничной клет-

Панно «Рыцари». Фрагмент. Худ. В.Ф. Валькот. 1900-е гг. Музей керамики в Кускове. Фото И. Пальмина. 1979 г.





ки этого дома. Собственно, этими элементами исчерпывается художественная привлекательность постройки.

Рассмотрим наиболее заметные произведения завода «Абрамцево» в жанре архитектурной керамики в Москве и других городах подробнее и по возможности в хронологической последовательности.

К числу первых опытов Бутырского завода применения абрамцевской плитки в застройке Москвы относится *декоративная облицовка особняка М.Ф. Якунчиковой* – племянницы С.И. Мамонтова – в Мертвом переулке (арх. В.Ф. Валькот, 1899–1900), изготовленная в 1900 году. В отделке главного фасада особняка

были использованы два вида очень стильных плиток с растительными мотивами – с рельефными цветами и с четырьмя листиками. Предположительно работы М.А. Врубеля – эскизы этих изразцов есть в архиве П.К. Ваулина<sup>298</sup>. Не исключено, что оба вида плитки были изготовлены для этого дома специально, поскольку не встречаются ранее в работах Абрамцевской мастерской. Вставки из них создавали широкую мерцающую переливами земляных тонов полосу между окнами первого и второго этажей,

Особняк М.Ф. Якунчиковой. Фото начала 1900-х гг.

Общий вид и детали керамической облицовки особняка М.Ф. Якунчиковой. Фото М. Феединой







продолженную в завершении объема тамбура, и подчеркивали нижний край окон первого этажа.

В этой постройке сразу проявились богатые художественные возможности абрамцевской керамики. Без цветных рельефных подоконных керамических панно, выдержанных в единой цветовой гамме – от светлого желто-зеленого к глубокому зеленому болотному цвету, – формы особняка были бы излишне сухи и неорганичны среди живописной московской особняковой застройки. Именно приглушенное мерцание изысканных по цвету и фактуре абрамцевских изразцов, как бы преодолевающих геометричность форм и безупречную гладь поверхностей, придает постройке облик уникального, единственного в своем роде произведения.

Однако подлинную известность художественно-гончарному заводу «Абрамцево» за Бутырской заставой принесло комплексное *оформление фасадов гостиницы «Метрополь»* – ключевого памятника модерна Москвы. Это стало, по существу, его первым *монументальным* опытом в жанре архитектурной керамики и самой значительной в художественном отношении работой за весь период его

существования, положившего начало новому этапу в развитии московской архитектурной керамики. Уже в 1898–1899 гг. в соответствии с замыслом С.И. Мамонтова на заводе стали изготавливать детали будущих гостиничных интерьеров<sup>299</sup>, а с 1900 года началась работа над огромными сюжетными фасадными панно.

Как известно, история этого сооружения драматична и тесно переплетена с судьбой С.И. Мамонтова. Международный конкурс на проект фасадов строившейся гостиницы «Метрополь» был объявлен в январе 1899 года, а итоги подведены в июле того же года<sup>300</sup>, еще в присутствии Мамонтова, стоявшего во главе Северного домостроительного общества – инициатора постройки. Как известно, в сентябре 1899 года по необоснованному обвинению в растрате казенных денег он был арестован и полгода провел в тюрьме. (С этого времени руководство постройкой «Метрополя» перешло к С.-Петербургскому страховому обществу.) По-

Эскиз изразцов. (Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 37)

Детали керамической облицовки особняка  
М.Ф. Якунчиковой. Фото М. Фединой



сле судебного процесса в июле 1900 года, доказавшего бескорыстность его действий, Савва Иванович наконец смог уехать в Париж, где открылась Всемирная выставка, в которой еще до ареста он принимал живейшее участие. Вернувшись с наградой за майоликовые работы, он вновь оказался связан со строительством «Метрополя», но уже как подрядчик.

Идея сделать фасады «Метрополя» своеобразной городской выставкой монументальных керамических работ «Абрамцева» принад-

лежала, безусловно, С.И. Мамонтову. Не смирившись с неудачным показом врубелевского панно «Принцесса Греза» на сюжет легенды трубадуров Средневековья, использованный Э. Ростаном для популярной в те годы стихотворной драмы<sup>301</sup>, на Нижегородской выставке 1896 года<sup>302</sup>, он решил перевести панно в майолику. Монументальность размеров произведения заставляла искать для его дальнейшего экспонирования соответствующее монументальное сооружение, и комплекс «Метрополя» как нель-







зя лучше подходил для этого. Скорее всего, именно с желанием Саввы Ивановича увековечить «Принцессу Грезу» и было связано изменение фасадов главного архитектора строительства Л.Н. Кекушева, получившего первую премию на конкурсе фасадов «Метрополя», и поиск компромиссного решения, объединяющего проект Кекушева с некоторыми идеями фасадов гостиницы В.Ф. Валькота, удостоенного, как известно, на конкурсе лишь 4-го места. В его проекте Савва Мамонтов, вероятно, сразу увидел потенциальные возможности монтажа врубелевского произведения и других керамических панно в фасадную композицию, что совпадало с его горячим стремлением украсить город картинами «вечной живописи».

Гостиница «Метрополь» Фото начала XX в.

Общий вид гостиницы «Метрополь». 2011 г.  
Фото М. Фединой

Савва Иванович, решивший развивать гончарное производство, сразу же оценил его преимущества с точки зрения возможного размещения монументальных керамических панно. Принятое решение установить сюжетные панно на аттике «Метрополя» заставило в целом пересмотреть принцип решения фасадов, где, в конце концов, керамика обрела ведущую декоративную роль.

С конца 1900 года на Бутырском заводе закипела работа. Первым было изготовлено панно на основе полотна М.А. Врубеля «Принцесса Греза». Ее перевод в керамику, скорее всего, осуществлял молодой художник С.В. Чехонин<sup>303</sup>. Хотя общий рисунок и большинство деталей панно Врубеля были переданы в майолике довольно точно, все же их отличия значительны, ведь криволинейный аттик Метрополя имел несколько иную форму, чем первоначальное живописное произведение. Это заставило в кера-





мическом варианте нарастить поле изображения и сверху (голова рыцаря в красном плаще здесь не касается верхнего края), и снизу. Отличались от первоначального решения и боковые части, на аттике срезанные по прямой, – были обобщены контуры фигур, упрощены орнаменты их одежд, наконец, существенно изменилась цветовая гамма панно. Если в живописном варианте преобладали светлые серебристо-серые, голубоватые тона, красиво оттенявшие пятна светло-красного и желтого, в майолике панно приобрело совершенно иное цветовое решение с преобладанием темных сиренево-коричневых тонов (остов корабля, его команда, верхняя кромка моря) и берлинской лазури (цвет толщи воды в нижней части панно).

Как вспоминала Н.В. Поленова, «Врубель сделал эскиз к громадной картине-фризу «Принцесса Грёз», которую удалось исполнить в красивых красках и позднее поместить на здании гостиницы Метрополь...»<sup>304</sup>. Однако вряд ли художник сам непосредственно осуществлял перевод своей работы в керамику. По словам Н.А. Прахова, Врубель не раз утверж-

дал: «Контуров, которыми обычно художники ограничивают пределы формы, на самом деле не существует – это только оптический обман, происходящий от взаимодействия лучей, падающих на предмет и отраженных от его поверхности под разными углами. На самом деле в этом месте получается «дополнительный цвет» к основному, локальному. Наши художники или не умеют видеть, или не всматриваются в разные оттенки этих воображаемых контуров»<sup>305</sup>. Наиболее часто использовавшаяся Абрамцевской мастерской техника нанесения рисунка майоликовых панно на глиняные изразцы была основана как раз на противоположном принципе. Контуры цветowych поверхностей четко ограничивались вдавленными линиями черной обводки, именно так были выполнены панно Метрополя. Для этого требовалось немалое графическое мастерство линейного рисунка, чем в совершенстве владел С.В. Чехонин. Стоит подчеркнуть, что изменения, внесенные в панно при переводе в керамику, не случайны – они обусловлены новой функцией произведения: рисунок панно должен был быть виден с большого расстояния, а потому четкость контура и яркие краски были предпочтительны для восприятия. Однако, поскольку при переводе в другой материал изменились цветовая гамма картины и отчасти ее композиция, не исключено, что эти работы все же проходили под наблюдением М.А. Врубеля.

Затем было изготовлено семь крупных сюжетных панно по эскизам Александра Яковлевича Головина (1863–1930) – замечательного живописца, превосходного графика и выдающегося театрального декоратора. Это крупнейшая его работа в жанре монументального искусства<sup>306</sup>. Головинские панно впервые варьирова-

Автопортрет. Худ. М.А. Врубель. 1904–1905 гг. ГТГ

Панно «Принцесса Греза». Худ. М.А. Врубель.  
Мастер – худ. С.В. Чехонин. 1900 г.  
Фото М. Феединой







ли традиционные для символистской живописи темы – времен дня, поклонения природе, поклонения языческим божествам, античных мифов – в монументальных произведениях общегородского значения. В сторону Третий яковский проезд было обращено панно «Жажда», на Театральный проезд – «Поклонение боже-ству», «Поклонение природе», «Орфей играет», «Жизнь», к Театральной площади – «Полдень» (или «Клеопатра»<sup>307</sup>) и «Поклонение старине». Вслед за Врубелем, создавшим в 1897 году на тему «Времен дня» панно в особняке С.Т. Морозова на Спиридоновке («Утро», «Полдень» и «Вечер»<sup>308</sup>), в которых время дня передавалось не столько с помощью цвета или освещения, сколько аллегориями-символами – отъезжающий рыцарь символизировал полдень, сидящая на скамье женщина – вечер, тот же метод аллегорического олицетворения природы избрал для своих панно Головин. Воплощенные им античные мотивы были очень близки искусству

модерна и не раз воплощались в работах самых известных западноевропейских художников 1880–90-х годов – М. Клингера, Пюви де Шаванна, Г. Климта – и русских 1890–1900-х – М.А. Врубеля (Суд Париса, 1893; Игра наяда и тритонов, 1900 и т. д.), П.П. Кончаловского (панно над фонтаном кофейни Филиппова. Арх. Н.А. Эйхенвальд, 1906–1907 гг.) и т. д. И тематически, и сюжетно головинские панно были особенно близки к декоративному циклу Пюви де Шаванна «Времена года»; картинам «Орфей», «Пастораль», «Классическая идиллия» и некоторым другим. Правда, опубликованные эскизы показывают, что при переводе в майолику в формах панно и в их прорисовках произошли некоторые изменения.

Панно «Поклонение боже-ству». Худ. А.Я. Головин.  
Фото М. Фединой

Малые панно по сторонам панно «Поклонение боже-ству». Худ. А.Я. Головин. Фото М. Фединой





В 1901 году большинство панно было уже установлено на здании «Метрополя». Об этом событии в октябре 1901 года сообщал журнал «Керамическое обозрение»: На керамической фабрике С.И. Мамонтова в С. Абрамцеве выполняется грандиозная художественная работа: мозаичные (ошибка журналиста. – М.Н.) панно для фасадов одного из новых огромных московских зданий по рисункам художника Головина. Три мотива: «Поклонение божеству»,

Эскизы малых панно и панно «Купание наяд». Худ. А.Я. Головин. 1900

Панно «Купание наяд». Фото М. Фединой

Малые панно по сторонам панно «Купание наяд». Худ. А.Я. Головин. Фото М. Фединой

«Орфей играет» и «Жизнь» уж готовы и укрепляются на стену»<sup>309</sup>.

К несчастью, 14 декабря 1901 года в гостинице произошел сильный пожар, правда, как









сообщалось, почти не затронувший наружные майолики. Однако панно «Орфей играет» (уже установленное на стену перед пожаром) в том виде, как это изображено на опубликованном эскизе А.Я. Головина, отсутствует среди панно «Метрополя» сегодня. Сейчас на его месте расположена гораздо более слабая по рисунку композиция «Поклонение природе» (?), которую трудно отнести к руке блестящего рисовальщика А.Я. Головина. Отличается по манере прорисовки от остальных панно и композиция, очень условно названная нами «Жизнь» (?), изображающая ладью с телом раненого воина с мечом в руках и сопровождающего его юноши, играющего на струнном инструменте, расположенное справа от «Принцессы Грезы». Стоит обратить внимание на то, что все панно по рисункам А.Я. Головина имели внутренние рамки, в отличие от этих двух изображений по сторонам от «Принцессы Грезы». Кроме того, их нет и среди опубликованных эскизов художни-

ка. Естественно предположить, что первоначальные панно на этих местах все же сильно пострадали от пожара и были впоследствии заменены другими композициями.

Это косвенно подтверждает и тот факт, что два непосредственно фланкирующих «Принцессу Грезу» малых панно А.Я. Головина с изображением чаек на воде (слева) и змей (справа), обрамленные с боков и снизу, не имеют верхних рамок и позднее очень неумело дополнены в верхней части маловыразительными по рисунку и силуэту «торосами» и «камнями». Согласно эскизам художника, малые панно «Чайки» и «Змеи» первоначально были прямоуголь-

Панно «Поклонение природе» (?). Худ. неизвестен.  
Фото М. Фединой

Панно «Жизнь» (?). Худ. А.Я. Головин (?).  
Фото М. Фединой

Малые панно по сторонам панно «Жизнь» (?).  
Худ. А.Я. Головин. Фото М. Фединой









Панно «Белые лебеди». Худ. А.Я. Головин.  
Фото М. Фединой

Малое панно. Худ. А.Я. Головин.  
Фото М. Фединой

Малое панно и ваза абрамцевского производства  
в декоре фасада гостиницы «Метрополь».  
Фото М. Фединой

ными и предназначались для других мест фасада, но, видимо, из-за разрушений, причиненных огнем, были использованы здесь. Малое панно с изображением обнаженной женщины, стоящей на коленях на цветущем лугу (обращено к Театральной площади), также трудно связать с творчеством Головина, поскольку оно





явно слабее по рисунку, отличается по манере изображения от остальных панно мастера и отсутствует среди его эскизов. Весьма вероятно, что эти три панно и отмеченные дополнения были созданы на заводе по рисункам другого художника (или художников), поскольку в конце 1901 года А.Я. Головин навсегда покинул Москву и переехал в Петербург для работы художником-декоратором в столичных Императорских театрах.

В период восстановления от последствий пожара в 1902–1903 годах на здании появились

Панно «Клеопатра». Худ. А.Я. Головин.  
Фото М. Фединой

Фрагмент панно «Клеопатра»  
с подписью «Абрамцево»

Эскиз панно «Клеопатра». Худ. А.Я. Головин. 1900 г.

Панно «Черные лебеди». Худ. А.Я. Головин.  
Фото М. Фединой









недостающие панно, майоликовая надпись со словами Ф. Ницше (худ. С.В. Чехонин) и керамическая облицовка ризалитов, обращенных к Театральному проезду (после обстрела 1917 года она не восстанавливалась и в настоящее время не существует). Основные сюжетные панно «Метрополя» были фланкированы меньшими, сюжетно несамостоятельными, не связанными с темой главного панно, но дополняющими их ритмически и декоративно. Шестнадцать малых панно были выполнены по эскизам А.Я. Головина. Таким образом, всего на фасаде «Метрополя» было установлено 25 больших и малых панно (1 центральное панно – М.А. Вру-

беля, 5 больших панно и 16 малых панно – А.Я. Головина, 2 больших панно и одно малое – предположительно неизвестного художника) – беспрецедентный случай в практике русского модерна. Однако они не исчерпывают богатейший фасадный керамический декор гостиницы.

На уровне четвертого этажа проходят два керамических фриза, опоясывающих все три лицевых фасада здания. Один из них (верхний) состоит из характерных абрамцевских плиток, «акварельная» неровная окраска которых, переходы одного оттенка в другой создают впечатление мозаики, цвет которой «вибрирует» бликами отраженного света. Нижний фриз, или майоликовая горизонтальная тяга, – орнаментальный, он представляет собой мастерски нарисованную надпись (шрифт – модерн), кое-где прерываемую небольшими вставками юношеских и девичьих головок.

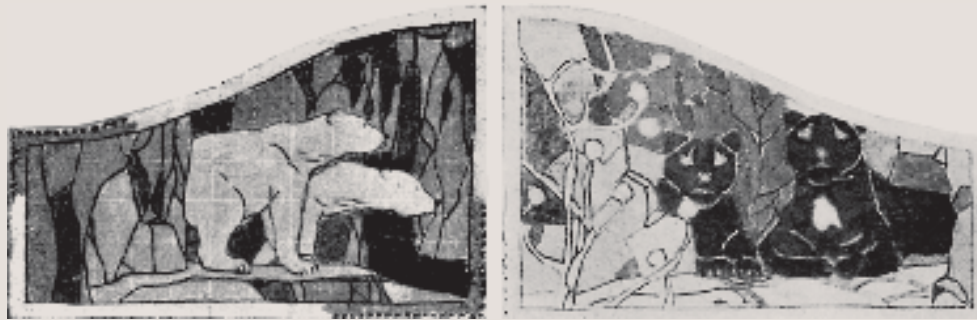
О надписи следует сказать особо. Эта красивая декоративная строчка вновь напоминает о связи внешнего убранства «Метрополя» с

Фрагмент фасада гостиницы «Метрополь» с аттиковым панно «Поклонение старине». Фото М. Фединой

Малые панно по сторонам панно «Поклонение старине». Худ. А.Я. Головин. Фото М. Фединой

Эскиз панно «Поклонение старине». Худ. А.Я. Головин. 1900 г.







эстетикой символизма. Кажется, трудно назвать философа более популярного в художественной среде конца XIX – начала XX века в России, чем Ф. Ницше. Цитатой из самой популярной книги Ницше «Так говорил Заратустра» и «опоясан» «Метрополь», строители которого доверительно обращались к прохожим со словами: «Опять старая истина, когда выстроишь дом, то замечаешь, что научился кое-чему». Не очень внятная сегодня по смыслу, вырванная из контекста времени, а потому даже в чем-то граничащая с нелепостью, она, несомненно, была наполнена высоким философским смыслом не только для непосредственных строителей здания (для них особенно, если учесть драматическую историю строительства), но и для современников. Укрепленная на стене гостиницы после пожара цитата из Ницше, видимо, содержала горький намек на это событие и трагические метаморфозы в судьбе одного из главных инициаторов ее замысла – С.И. Ма-

монтова, происшедшие в строительный период. Таким образом, стена городской постройки впервые в Москве стала текстом, не в метафорическом, а в буквальном смысле. Красивый стилизованный дизайнерский рисунок этого фриза, выполненный в эстетике модерна, видимо, принадлежит С.В. Чехонину (в то время еще молодому человеку, подрабатывавшему в 1903 году на Абрамцевском заводе), майоликовая облицовка ризалитов (не сохранилась) и ограждения балконов второго этажа.

Эскизы малых панно южного фасада «Метрополя». Худ. А.Я. Головин. 1900 г.

Эскиз панно «Жажда». Худ. А.Я. Головин. 1900 г.

Эскиз панно «Орфей играет». Худ. А.Я. Головин. 1900 г. Не осуществлено

Панно «Жажда». Худ. А.Я. Головин. Фото М. Феединой

Фрагмент северного фасада гостиницы «Метрополь» с первоначальной майоликовой надписью со словами Ф. Ницше. Фото М. Феединой











Эта надпись положила начало целому ряду надписей, выполненных Абрамцевским заводом. Среди них текст религиозного содержания, стилизованный под древнерусский, помещенный в верхней части фасада надгробной часовни А.Я. Полякова в подмосковной усадьбе Знаменское-Губайлово (арх. И.Е. Бондаренко). Поясняющие надписи с названиями учреждений органично входили в ансамбль Великокняжеского собора в Ельце и в фасад яслей для работниц фабрики А.Н. Заусайлова в Ельце, в композиции фасадов храма в Тезине, а также в фасад здания школы в подмосковной Клязьме, возведенной по рисункам С.И. Вашкова. Эти примеры наиболее ярко представляют этот тип художественной керамики, и неслучайно все они относятся к деятельности Абрамцевского завода. Это московское предприятие имело наибольшую номенклатуру художественных керамических изделий, а близкие связи со многими художниками и архитекторами позволяли ему изготавливать уникальные авторские шрифтовые композиции.

Кроме панно завод Абрамцево изготовил и светлую «акварельную» керамическую плитку для облицовки стены фасадных ризалитов. Вместе с подобной же керамической облицовкой балконов, но темной по цвету они создавали очень живописное общее впечатление. Это показывают редкие старые фотографии 1920–30-х годов. К сожалению, эта облицовка, нарушенная в течение революционных и военных событий, в конце концов была полностью сбита и при реставрации не восстановлена. Видимо, тогда же Абрамцевским предприятием были изготовлены шесть ярко-бирюзовых керамических ваз с рельефными цветами ирисов, занявшие места на постаментах в фасадных нишах пятого этажа. (В процессе реставрации их сняли с постаментов, а впоследствии, отрезав днища, подвесили на прежние места.)

Как и всем замыслам Саввы Ивановича Мамонтова, керамическому убранству «Ме-

трополя» оказались присущи широта и размах. В Москве до тех пор ничего подобного не было. Многообразная художественная керамическая облицовка и полихромные монументальные сюжетные картины заявили об Абрамцевском заводе с такой определенностью, которая только и могла послужить целям широкой рекламы нового предприятия. Их, несомненно, имел в виду Мамонтов. Необычность, современность, стильность, привлекательная яркость – все эти качества абрамцевских майолик были немедленно оценены и привлекли новых заказчиков.

Все панно выполнены в характерной для Абрамцева манере исполнения. Каждая деталь, каждое цветное пятно обведены в них жирным черным контуром, вдавленным в поверхность изразцов. В окраске же преобладали светлые, прозрачные, часто пастельные тона, причем их поверхность, как и в усадебных печных изделиях, напоминала свежую акварель с характерными затеками краски и различной интенсивностью основного тона. Были в композициях панно и участки, покрытые глухими, кроющими пигментами. Однако и в них, при рассмотрении с близкого расстояния, заметны живописные неровности, казалось бы только что оставленные кистью художника. Глазурное покрытие изразцов было неплотным и нанесено тонким слоем. (Это обстоятельство, а также определенное технологическое несовершенство производства привели к существенному разрушению лицевой поверхности панно, реставрированных в 1988–1991 гг.)

Масштабность декоративного замысла, исполненного абрамцевскими мастерами для «Метрополя», разнообразие декоративных возможностей новой продукции открыли широкую дорогу архитектурной керамике «Абрамцева» в строительную практику Москвы. Задумывая керамическую отделку гостиницы, С.И. Мамонтов, вероятно, сознательно стремился превратить ее фасады в своего рода экспо-



зицию своих керамических изделий, открывавших новые изобразительные и декоративные возможности архитектуры. Как и многим другим мамонтовским начинаниям, керамике «Метрополя» сопутствовал успех. Неслучайно архитектор Е. Баумгартен назвал новое направление в московском искусстве начала XX века «Мамонтовской академией», несомненно имея в виду и керамические работы «Абрамцева».

Появление в городском пейзаже Москвы богатейшего изобразительного ряда сюжетных майоликовых панно, представленного на фасадах гостиницы «Метрополь», вызвало в Москве волну подражаний в работах московских зодчих и занял заметное место в языке московского модерна. С этого момента монументальные панно стали ведущим жанром архитектурной керамики завода «Абрамцево», украсившего ими другие московские новостройки и сооружения в разных городах страны.

К числу самых первых откликов на керамический декор «Метрополя» относится *полухромная керамика гостиницы «Националь»*

(арх. А.В. Иванов, 1901–1902) – визуальной соседки «Метрополя». Этот фешенебельный отель был построен на средства Варваринского акционерного общества домовладельцев. Несмотря на общий ордерный характер фасадных композиций и декора, здание несло видимые черты модернизма, заметные не столько в лепнине, еще слишком эклектично мелкой и подробной, сколько в общем композиционном решении – широких окнах первых двух этажей, криволинейном абрисе майоликового панно над углом сооружения, в рисунках изящных металлических балконных решеток, в оформлении входов и интерьеров и т. д.

Насыщенность фасада многообразной натуралистически исполненной лепниной находит параллели во французском ар нуво. Ориентацию заказчиков и архитектора на отделку французских отелей fin de siècle подтверждает и внутреннее убранство рестора-

Гостиница «Националь».  
Открытка нач. XX в.





нов, дорогих номеров третьего и четвертого этажей, парадной лестницы. Однако использование абрамцевской керамики вносит в облик сооружения ощутимую московскую ноту. В 1902 году на фасадах новой гостиницы были установлены четыре керамических панно в нишах между окнами шестого этажа и панно на криволинейном угловом аттике. Вероятным автором панно был молодой живописец П.В. Кузнецов, также входивший в круг художников Бутырского завода.

К сожалению, центральное панно на угловом аттике гостиницы, явно напоминавшее по форме и отделке панно «Метрополя», не сохранилось. По редчайшим сохранившимся фото можно сказать, что на нем была изображена женщина в кокошнике за прялкой, видимо олицетворявшая Россию, вокруг которой располагались сцены традиционных занятий русского народа – крестьянин с плугом, рыбаки с сетью, кузнец с молотом. К несчастью, крупных

фотографий этого центрального панно не было, что не позволяет в подробностях описать композицию, хотя сюжет, скорее всего, был аллегоричен и, видимо, как-то связан с задачами Варваринского акционерного общества домовладельцев<sup>310</sup>. В четырех панно 6-го этажа, по форме напоминающих арочные оконные проемы, отделанных сверху профильными архивольтами, вероятно, было задумано передать ширь и природное разнообразие России. На крайнем левом изображены двое парней, стриженных «под горшок», в лаптях и косоворотках, играющих на свирелях или пастушьих дудках. Симметрично им на крайнем правом стоят, обращенные к ним лицами, две молодые девушки в свободных белых рубахах и национальных головных уборах, напоминающих древнерусские кички. Между ними два пейзажных панно – ле-

Керамические панно угловой части гостиницы «Националь». Фото М. Фединой









вое с изображением горного пейзажа с юртами вдали и пасущимся на лугу стадом на первом плане, правое – с изображением летящих белых журавлей над синим морским простором с белыми льдинами на первом плане.

Манера изображения – намеренно эскизно-обобщенная. Цветовая палитра также не слишком богата – изображения состоят из крупных цветных поверхностей, полутона и переходы между ними отсутствуют. Это, видимо, сделано специально с расчетом на восприятие с уровня пешехода, да еще через декоративную решетку опоясывающего балкона 6-го этажа, как очень условных декоративных цветных пятен. Стилистика четырех сохранившихся панно – манера нанесения окраски, рельефное оконтуривание красочных поверхностей, характер стилизации и декоративизм

изображения – несомненно, свидетельствует о принадлежности к работам Абрамцевской мастерской.

С появлением в 1902 году в центре Москвы двух крупных гостиничных зданий, отделанных абрамцевской керамикой, начинается ее вхождение в архитектуру частной застройки Москвы. Назовем имена лишь наиболее известных зодчих, использовавших ее в своих произведениях, – Ф.О. Шехтель, Л.Н. Кекушев, С.У. Соловьев, И.Е. Бондаренко, И.С. Кузнецов,

Общий вид богадельни Мариинского приюта во владении Братолюбивого общества снабжения в Москве неимущих квартирами. Фото М. Фединой

Детали главного фасада богадельни Мариинского приюта во владении Братолюбивого общества снабжения в Москве неимущих квартирами. Фото автора



И.П. Машков, С.М. Гончаров, Г.А. Гельрих и некоторые другие. Хотя перечень авторов таких сооружений наглядно показывает, что абрамцевские облицовки употреблял сравнительно небольшой круг московских зодчих, скорее всего связанных с С.И. Мамонтовым или его помощниками узлами дружбы или по крайней мере знакомства, очевидно и другое – это круг самых талантливых и востребованных архитекторов города. Большинство же московских зодчих абрамцевскую керамику не использовали, склоняясь к более дешевым импортным или отечественным облицовкам.

Архитектор И.П. Машков в 1902 году оформил абрамцевской керамикой *богадельни Мариинского приюта* во владении Братолюбивого общества снабжения в Москве немощных квартирами (Протопоповский пер, 19, стр. 5). Этот комплекс на северной окраине города того времени состоял из невысоких и достаточно ординарных зданий. Запоминающимся образом был наделен только главный корпус, в отделке которого и были применены абрамцевские изразцы. Симметричный главный фасад этого небольшого трехэтажного здания несет явные черты русского стиля – наличники с тонкими колонками по сторонам, тяга из поребрика между 1–2-м этажами, характерный карниз из машикулей, островерхие кровли с декоративными решетками-ребнями, и особенно небольшая звонница на пузатых колонках в центре композиции 2-го этажа. Однако едва ли не самой безупречной приметой русского стиля является в этом здании применение полихромных абрамцевских изразцов. Это рельефная керамическая тяга с люстрами между первым и вторым этажами, отдельные орнаментальные изразцы разных размеров. Всего 7 типов, в том числе известные акварельные плитки во фризе ризалита и рельефные цветы М.А. Врубеля и рельефные плитки с цветами и листьями, использованные еще в особняке М.Ф. Якунчиковой, но в данном случае выпол-





ненные из металлизированной керамики буровато-красно-фиолетовых оттенков, и те, что украсили особняк В.М. Васнецова. Это проясняет характер работы Абрамцевского завода с заказчиками – орнаментальный керамический декор в рядовой застройке чаще всего был не индивидуальным, а подбирался зодчими из существующего, достаточно широкого ассортимента изделий, в которых большое место занимали изразцы, выполненные еще по эскизам М.А. Врубеля 1890-х годов, выпускавшиеся в различной цветовой гамме и предоставлявшие необходимые варианты цветовых сочетаний. Остальные фасады постройки керамического декора не имеют.

Несколько особняком среди произведений абрамцевской мастерской стоят рельефные подоконные *панно-изразцы на доходном доме М.И. Чижиковой* (арх. Г.А. Гельрих (?), А.Л. Чижиков, 1901), выполненные, видимо,

тоже в 1902 году. По технике исполнения они отличаются от основной массы абрамцевской продукции, более приближаясь по рисунку к западноевропейским аналогам. С керамикой «Абрамцева» их роднит сложность цветовой гаммы и художественное качество изображения, но более нигде в Москве подобные панно с крупными, рельефно выполненными розами не встречаются. Это убедительно свидетельствует о том, что данные изразцы были выполнены для фасада этого дома специально, возможно, по рисункам его автора. Можно было бы усомниться в их происхождении, но их принадлежность к работам «Абрамцева» подтверждена самим П.К. Ваулиным<sup>311</sup>.

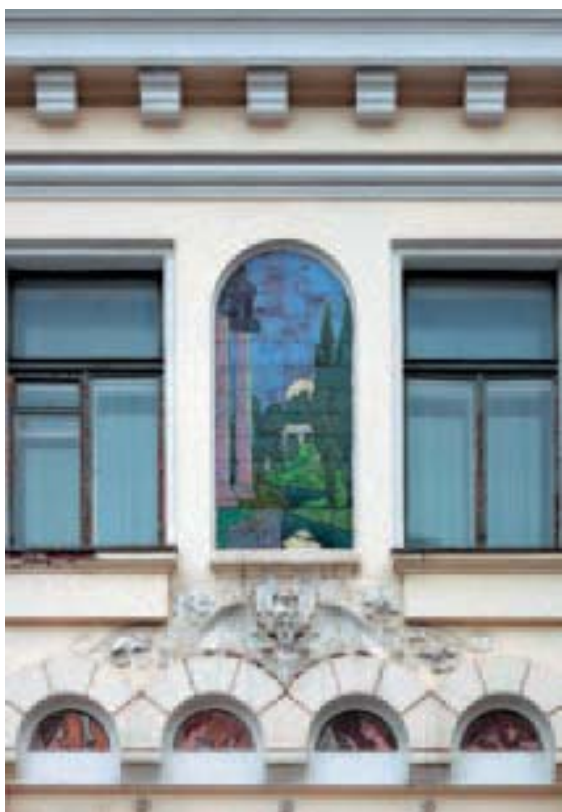
В 1902 году абрамцевская керамика украсила фасады *особняка архитектора С.У. Соловьева*<sup>312</sup> (1901–1902, арх. С.У. Соловьев) в Хлебном переулке. (д. 18/8). В полный сложных архитектурных ассоциаций образ этого небольшого здания, созданного зодчим для себя, органично введены несколько типов абрамцевской керамической декорации. Кро-

Фрагмент главного фасада доходного дома М.И. Чижиковой. Фото М. Феединой



Вид особняка С.У. Соловьева со стороны Б. Никитской улицы.  
Фото М. Фединой

Фрагменты керамического декора особняка С.У. Соловьева.  
Фото М. Фединой





ме изящной рельефной абрамцевской плитки подоконного панно, здесь были употреблены шрифтовые и сюжетные керамические вставки. Со стороны улицы Палиашвили под карнизом в круглых нишах были помещены круглые полихромные керамические изразцы-тондо с датами постройки дома (причем частью в арабских, частью в римских цифрах – «1-9-0-1» и «MD-CC-CC-II»), переплетенными стеблями цветов.

Со стороны Хлебного переуллка боковой фасад украсило великолепное панно «Рим. Форум ночью», изображающее античные развалины, возможно, по мотивам наброска М.А. Врубеля 1890-х годов<sup>313</sup> или, по предположению И.Е. Печенкина, по акварели самого С.У. Соловьева<sup>314</sup>, не раз путешествовавшего по Италии. Под ним в наличнике окна первого этажа – четыре цельных полукруглых керамических пласта-вставки – аллегии просвещения, живописи, архитектуры и музыки, предположительно созданные по эскизам рано умершей племянницы Саввы Ивановича М.В. Якунчиковой, относящимся, вероятно, к 1899–1900 годам. С ее авторской манерой эти работы роднит характер обобщения изображений и характер молодых лиц, олицетворяющих искусства. Однако не исключено, что автором этих аллегорических панно был сам прекрасно рисовавший хозяин – в пользу этого предположения говорит то, что замысел фасадов особняка и подбор аллегорий, безусловно, принадлежал С.У. Соловьеву.

Как и в оформлении «Метрополя», керамический декор особняка стал равноправным элементом композиционного решения фасадов вместе с традиционными архитектурными средствами – различными фактурами материалов и скульптурными элементами. Сравнение с другими типами фасадного декора московского модерна позволяет увидеть отличительные особенности абрамцевской керамики. Ее зримая рукотворность обладала поистине магическим свойством сообщать сооружениям

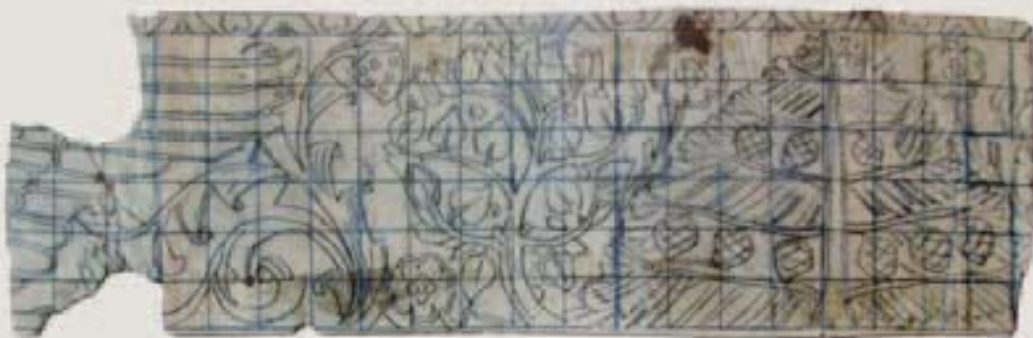
качество уникальности, воспринимаемое не столько разумом, сколько чувством. Абрамцевские панно и изразцы приковывают взгляд, их хочется рассмотреть, но и после разглядывания они не раскрывают свои тайны – их орнаменты и сюжеты сохраняют некоторую недоговоренность.

К этому стоит добавить, что в интерьерах особняка находилась печь-камин, в которой также частично была использована абрамцевская керамика (к сожалению, известна только по фотографии). Хотя зеркало печи было выполнено из изразцов другого производителя (возможно, даже привозных из-за границы), а ее очень нарядное завершение с полихромными гротесками, скорее всего, было живописным, широкий фриз над камином был выполнен из абрамцевских изразцов. (В частности, такой же был использован в отделке надгробной часовни А.Я. Полякова в Знаменском-Губайлове). Любовь зодчего к изделиям Абрамцева демонстрировала и расставленная на каминной полочке керамика, среди которой привлекает внимание «Лель» Врубеля в полихромном исполнении.

В том же 1902 году по рисункам В.М. Васнецова на Абрамцевском заводе изготовили керамический *фриз для нового фасада Третьяковской галереи*, образно и по яркой цветовой гамме напоминающий фризы из известных изразцов XVII века «Павлинье окно», выпускавшихся мастером Степаном Ивановым Полубесом. Это был следующий после Абрамцевской церкви и дома Васнецова в Москве опыт возвращения завода к стилистике русского стиля. Прориси для этого фриза, созданные самим В.М. Васнецовым – автором новой

Третьяковская галерея. Фото 1900-х гг.

Эскиз орнамента для фриза Третьяковской галереи. Худ. В.М. Васнецов. (Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 22)







пристройки к зданию галереи, – сохранились в архиве П.К. Ваулина<sup>315</sup>. Они изображают сказочные лесные кущи с нарядными стилизованными деревьями и растениями – узнается ель и гигантская земляника. По сторонам фриза помещены рыкающие львы – стражи, а в центре, вероятно, птица Сирин с женской головкой и разноцветным оперением. В конце 1903 года новый фасад Третьяковской галереи, обращенный в Лаврушинский переулок, с красивым декоративным майоликовым фризом, в котором появились и мифологические персонажи, был открыт. Об этом событии журнал «Керамическое обозрение» сообщал в ноябре 1903 года: «Заканчивается постановкою интересный фриз, исполненный мастерской «Абрамцево» по ри-

сунку художника В.М. Васнецова для фасада здания Третьяковской галереи в Москве»<sup>316</sup>.

Среди абрамцевских работ 1902 года нельзя не упомянуть и *отделку фасада Московского Художественного театра* (1902, арх. Ф.О. Шехтель, при участии И.А. Фомина). Облицовка нижней части стен правого входа в новое здание была выполнена из голубовато-зеленой «акварельной» абрамцевской плитки, завершенной в верхней части фризом из эффектных рельефных изразцов с изображением коронного шехтелевского спирального завитка, ставшего основным мотивом оформления фасадов и интерьеров здания и своего рода фирменным знаком театра. Именно над этим облицованным порталом в 1903 году было размещено скульптурное панно «Море житейское» («Волна», «Пловец» – скульптор А.С. Голубкина, 1903) – красноречивая аллегория Художественного театра, лаконичное выраже-

Фрагменты нового фасада Третьяковской галереи с полихромным керамическим фризом.  
Фото М. Фединой



Фрагмент фасада Московского художественного театра. Фото 1900-х гг.

Бани Бирюкова на Пресне. Открытка начала XX в.

ние программы его создателей, «плывающих» в бурном море человеческих взаимоотношений и стремящихся к правдивому отражению событий реальной жизни.

Из несохранившихся настенных абрамцевских панно начала 1900-х годов стоит упомянуть те, что украшали *помещения театра Омон* (1900–1901 гг.) на Триумфальной площади – о них вспоминал П.К. Ваулин<sup>317</sup>. Нам неизвестно, что они изображали, но, учитывая стиль здания и его функцию – кафе-шантана, – это, несомненно, были произведения в стиле модерн. В 1902 году было закончено *здание Пресненских бань* в Москве, или бань К.П. Бирюковой, возведенное по проекту архитектора И.П. Машкова. В отделке его фасада (панно над входом) и интерьера были использованы майоликовые панно, созданные заводом «Абрам-







цево» по рисункам художника В.В. Владимирова (1880–1931)<sup>318</sup>, однако четких фотографий майоликовых изображений не сохранилось, а само здание снесено к 1980 году.

К этому же времени, видимо, относилось и панно «Три богатыря» – керамическая интерпретация картины В.М. Васнецова (1898 года) на аттике небольшого двухэтажного дома на улице Сергия Радонежского. Дом был, видимо, построен в середине XIX века, а в начале XX столетия, как и многие другие московские здания, был обновлен и облицован светлой плиткой-кабанчиком, на которой выделялись наличники в новом стиле. Верхняя часть светлого глянцевого фасада и криволинейный фигурный аттик были облицованы кабанчиком более темного сине-зеленого цвета. На нем и была помещена небольшая, заключенная в овал живописная керамическая копия картины Васнецова. К сожалению, при расширении ули-



цы в 1980-х годах дом был сломан, панно перед сносом снять не удалось.

В 1903 году был закончен комплекс *Благодетельных учреждений имени И. и А. Медведниковых и А.К. Рахмановой* (арх. С.У. Соловьев, 1902–1903, 1908) на Б. Калужской улице<sup>319</sup>. Живописный ансамбль построек в неорусском стиле возведен по завещанию купчихи Медведниковой, оставившей около 1 млн. руб. на создание в Москве больницы и богадельни. «Московские церковные ведомости» писали, что «в 1903 году состоялось освящение учреждений

Вход в комплекс Благотворительных учреждений имени И. и А. Медведниковых и А.К. Рахмановой на Б. Калужской (Ленинском проспекте). Фото 1900-х гг.

Фрагмент керамической отделки фасада Благотворительных учреждений имени И. и А. Медведниковых и А.К. Рахмановой на Б. Калужской улице. Фото М. Феединой

им. И. и А. Медведниковых – богадельни на 60 человек обоего пола и больницы на 150 человек, в каждой из которых, согласно воле А.К. Медведниковой, своя церковь с небольшими куполами и звонницами». Несимметричная многообъемная композиция комплекса строится на принципе уравниваемости частей. Фасады оштукатурены, в их декоре применены детали, стилизующие псково-новгородскую архитектуру XII–XVII веков. Доминанта комплекса – одноглавая больничная церковь во имя Козельщанской иконы Божией Матери, над трапезной которой помещена трехпролетная трехглавая звонница, восходящая к псковским образцам. Другой храм при богадельне был освящен во имя Тихвинской иконы Божией Матери.

Этот стильный комплекс создавался при активном участии преподавателей и учеников Строгановского училища, приглашенных С.У. Соловьевым – настенная живопись, мозаичные панно с изображением св. Георгия Победоносца<sup>320</sup>. В фасадном декоре была широко использована керамика, созданная по эскизам зодчего. Керамические плитки и диски для оформления стен, стилизованные под средневековую керамику, были выполнены на заводе С.И. Мамонтова «Абрамцево». В 1908 году по завещанию А.К. Рахмановой к богадельне была пристроена еще одна часть с новым крыльцом, также украшенным изразцами. (В 1923 году храмы были закрыты, интерьеры их были искажены переделками<sup>321</sup>.)

В 1903 году архитектор И.П. Машков, проектируя *доходный дом М.В. Сокол* на Кузнецком мосту, создал свою интерпретацию темы аттика, облицованного керамической плиткой, еще одну своеобразную реплику панно «Метрополя». В 1903 году были изготовлены и в 1904-установлены на доме М.В. Сокол, еще одном визуальном соседе «Метрополя» – центральное трехчастное панно и керамические фризы.

На трехчастном аттике, верхний край которого представляет собой плавную кривую с

повышенным центром, разместилось декоративное панно, изображающее морской пейзаж с низкой линией горизонта. Преобладающее в нем пространство неба поражает экспрессивно нарисованными клубящимися облаками, густо-синими над самой землей и белыми по краям, обращенным к солнцу. В изображении отсутствуют какие-либо архитектурные приметы местности – только сказочные цветы, порой возвышающиеся над линией горизонта, и парящий и небе (в средней, наиболее узкой части триптиха) орел (коршун?), позволяют ассоциировать пейзаж с русским степным простором. Орнаментальный фриз из цветов, продолжающий тему центрального панно, размещен слева и справа от него под карнизом. Автором панно, возможно, был молодой художник Н.Н. Сапунов, ориентировавшийся в этой работе на русскую книжную иллюстрацию к народным сказкам, которая тогда переживала подъем. Близкую аналогию панно, как представляется, можно найти в иллюстрациях И.Я. Билибина. Налицо близость графических манер – оконтуривание не только отдельных предметов или деталей, но и красочных плоскостей разного цвета, преувеличение размеров цветов и трав, наличие контура-силуэта. Ассоциативная память находит параллель изображению в образе злого коршуна-чародея из «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина, иллюстрированной Билибиным, хотя в мастерстве рисунка панно на доме М.В. Сокол все же ему уступает. Пожалуй, более всего художнику удалось облака на фоне голубого неба. Чистота и звонкость его цветовой гаммы порой создают удивительный зрительный эффект – когда цвет изображенного и реального неба совпадают, а лучи солнца не дают бликов на поверхности плиток, панно кажется заключенным в рамку фрагментом небосвода. Оно как бы теряет свою материальность, принадлежность массиву стены и предстает «окном» в окружающее пространство.





Кроме изобразительного панно на доходном доме М.В. Сокол есть и другая керамика абрамцевского завода – плитки с металлическими люстрами, с геометрическим орнаментом, с неровным красочным покрытием («акварельные»), а также известные рельефные изразцы по рисунку М.А. Врубеля «Рыбки» (нач. 1890-х годов), не раз использовавшиеся в композициях каминов и печей, а впоследствии во фризе Ярославского вокзала (арх. Ф.О. Шехтель, 1902–1904). Возведенное на следующий год после появления в Москве керамической декорации «Метрополя», это здание не только продолжило ряд монументальных изобразительных фасадных панно, но и поддержало направленность к широкому использованию архитектурной керамики в композиции фасадов, превращению ее в ведущую декоративную тему.

Конечно, не все эти работы оценивались современниками однозначно высоко. Если

эскизы великолепных панно А.Я. Головина для аттиков «Метрополя» были фактически в полном объеме напечатаны в журнале «Мир искусства»<sup>322</sup>, что само по себе свидетельствовало об их высокой оценке в самых рафинированных художественных кругах, майолика дома Сокол казалась некоторым, напротив, совершенно неудачной. В журнале «Искусство» читаем о нем: «...несколько “абрамцевских” плиточек, в отдельности всегда красивых, и огромное майоликовое панно, также “абрамцевского” изготовления, рисунок которого, кстати сказать, довольно неудачен и вряд ли принадлежит этой мастерской, – не способны скрасить бездарный фасад»<sup>323</sup>.

Фрагмент фасада доходного дома М.В. Сокол.  
Фото 1930-х гг.

Керамическое панно на аттике и под карнизом  
доходного дома М.В. Сокол. Фото М. Феединой







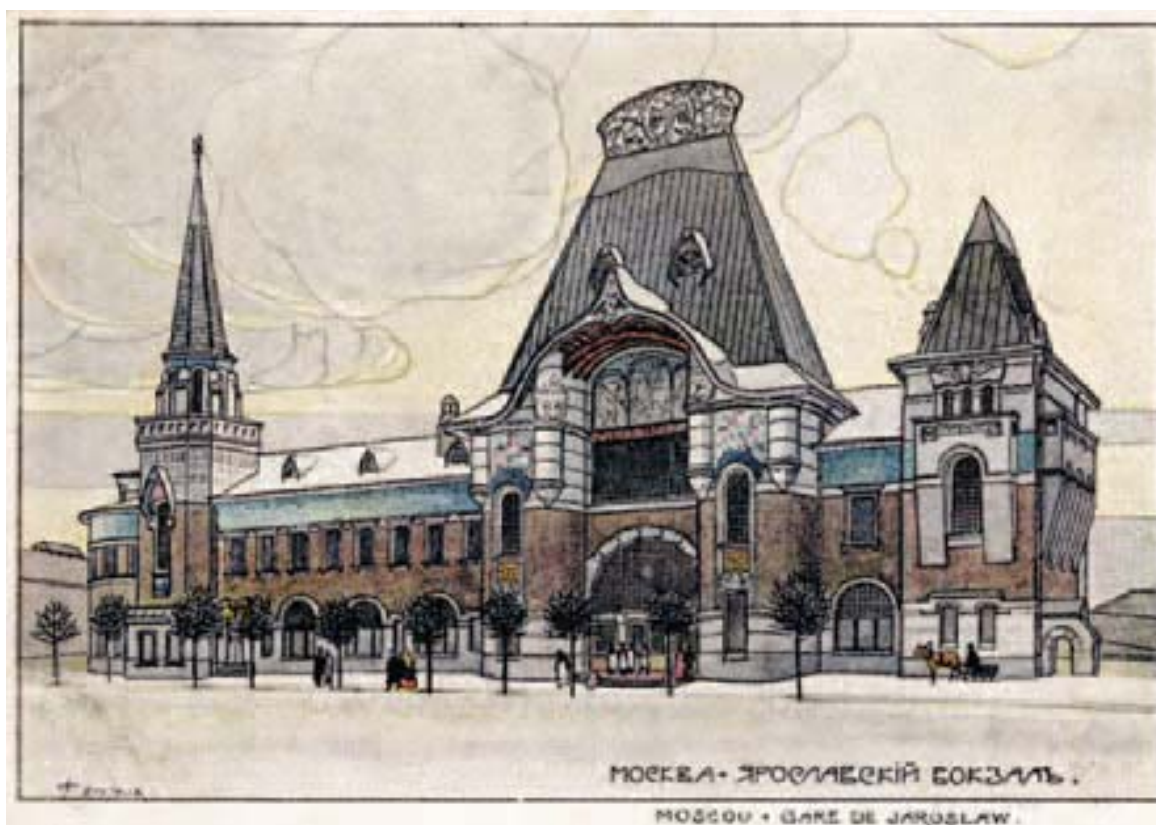
К 1904 году относится еще одна постройка И.П. Машкова с декоративным керамическим убранством Абрамцевского завода. Это скромный небольшой *доходный дом В.В. Назаревского* в Капельском переулке (д. 49а) с очень живописным фризом из нескольких сортов рельефной плитки и «акварельной» плитки с красно-фиолетовыми металлическими люстрами. Собственно, если бы не использованная в отделке керамика, эта постройка вряд ли когда-нибудь стала бы предметом пристального изучения. Наиболее эффектно смотрятся во фризе изразцы двух типов со стилизованными зелеными и бурными листьями. Один изразец с изображением плывущего лебедя под стилизованным кустом, другой с довольно точным изображением листьев плюща применены в

данном случае как исключительно цветочные пятна. Некоторое подобие ромбического орнамента создают изразцы с изображением листьев плюща, которые первоначально предполагались для украшения печи<sup>324</sup>, но и в их расположении есть непоследовательность. Эскизы обоих изразцов находим в архиве П.К. Ваулина<sup>325</sup>, и предположительно их можно отнести к рисункам М.А. Врубеля. На этом же здании ниша над окном внутренней лестницы облицована врубелевскими изразцами начала 1890-х годов с изображениями цветков василька на коричневом фоне. Авторский эскиз

Общий вид и детали керамической отделки доходного дома В.В. Назаревского в Капельском переулке.  
Арх. И.П. Машков. Фото М. Феединой







М.А. Врубеля к этому изразцу был опубликован в периодике в 1901 году<sup>326</sup> и хранится в музее МГХПА имени С.Г. Строганова<sup>327</sup>. Эти изразцы расположены в облицовке двумя полосами, в каждой из которых нижний ряд составляют изразцы, помещенные вверх ногами. Другими словами, и здесь главным средством выразительности оставался общий тон керамической поверхности и ее шершавая фактура, а не сами изображения.

В 1904 году полностью закончилась отделка *Ярославского вокзала*, щедро украшенного абрамцевскими плитками и художественными панно. Композиции были выполнены на заводе «Абрамцево» по рисункам Ф.О. Шехтеля и при участии К.А. Коровина<sup>328</sup>. Здание не прошло мимо внимания горожан и прессы, его изображения тиражировались на фотографиях в журналах и открытках. О ходе установки панно на новом московском вокзальном здании писали:

«В настоящее время открыта часть фасада пассажирского вокзала Московско-Ярославской ж.д. в Москве, строящегося по проекту г. Шехтеля. Очень интересными являются тоновые зелено-голубые плитки переходных тонов исполнения мастерской «Абрамцево» в Москве. Орнаментированные панно, которые представляют немалый интерес в керамической промышленности, будут позднее поставлены»<sup>329</sup>. Таким образом, сначала на сооружении появился фриз, выполненный из «акварельной» абрамцевской плитки с вкраплениями врубелевских изразцов «Рыбки», а только потом приступили к производству и установке панно. Это сообщение в хронике, подписанное инициалами П.В., можно

Ярославский вокзал. Рис. Ф.О. Шехтеля.  
Открытка начала XX в.

Фрагменты фасадов и детали керамической отделки  
Ярославского вокзала. Фото М. Феединой







смело отнести к авторству Петра Ваулина, который имел непосредственное отношение к производству этих плиток и панно.

В здании Ярославского вокзала керамическая облицовка стен плиткой земляного цвета была дополнена рядом сюжетных и орнаментальных панно, а также великолепным широким фризом из «акварельной» плитки в яркой бирюзово-синей гамме. Рисунки панно были выполнены Ф.О. Шехтелем. Несмотря на желание архитектора создать органичную связь между архитектурными формами и керамическими изображениями, это не везде удалось. Панно Ярославского вокзала можно разделить на три вида,

существенно отличающихся по стилистике. Панно с архитектурным древнерусским пейзажем (под окном второго этажа левой башни) не очень выразительно по рисунку и исполнению, хотя удачно монтируется в архитектурные формы и согласуется с основным цветом стен. В наличнике этого же окна помещены мастерски выполненные в керамике солнечный диск и клубящиеся розовые облака. Это изображение, так же как и великолепное подоконное панно на западном боковом фасаде, сюжет которого

Фрагменты фасадов и детали керамической отделки Ярославского вокзала. Фото М. Фединой

являет таинственный мир морского дна, можно смело связать с именем Франца Шехтеля и по праву отнести к числу лучших произведений архитектурной керамики Москвы в стиле модерн. Изысканная графичность линии, гармония цвета, незаурядность формальной выдумки, композиционное совершенство – проявлены в этих произведениях. Обратим внимание и на такие взаимосвязи: стилизованные рыбки Шехтеля корреспондируют с уже упоминавшимися рыбками на изразцах Врубеля, вкрапленных в верхнюю часть керамического фриза, панно сомасштабны сооружению и вносят в его композицию элемент тонкой изобразительной

художественности. Не споря с архитектурными формами, они детализируют зрительское восприятие с близких точек зрения.

Как представляется, этих достоинств лишены панно Ярославского вокзала третьего типа, размещенные под кокошником главного входа на криволинейных поверхностях над окнами второго этажа. Симметричные друг другу, они изображают чудовищно крупные, лапидарные по форме и рисунку ягоды земляники, величина и окраска которых позволяет им конкурировать с архитектурными формами, составляя неприятный контраст тонким по исполнению, не крупным рельефам над центральным окном







и в основании небольших цилиндрических башенных объемов входа. (Помещенные там рельефы белых медведей по размерам равны ягодам земляники.) Эти керамические композиции, пожалуй, подчеркивают самую слабую сторону в архитектуре вокзала – его формально-стилистический компилятивизм.

Наиболее удачным керамическим компонентом главного входа Ярославского вокзала, как представляется, стали обозначенные исключительно цветом темно-синие плоскости фигурных наличников, расположенные под земляничинами и хорошо видимые с дальних точек зрения на здание. Их простой рисунок с близкими к треугольнику венчиками цвета охры хорошо сочетается с подоконными панно из плиток цвета красной охры и сходным гео-

метрическим рисунком – редкими неправильными треугольничками, вершиной обращенными вниз. В свою очередь, темно-синий тон «наличников» визуальнo как бы продолжает в композиции входа полосу бирюзово-синего фриза. Впрочем, несмотря на стилистическую неоднородность и некоторые неудачные элементы, декор Ярославского вокзала несомненно относится к выдающимся монументальным работам Абрамцевского завода.

В 1904 году небольшое панно, изображавшее белочку с орешком, появилось на боковой

Г.М. Лузан рядом с печью абрамцевской работы.  
Фото 1910-х гг. Архив семьи Г.М. Лузана

Панно «Белочка» на доходном доме П.А. Ларионова  
на ул. Чайнова (не сохранился)

брандмауэрной стене *доходного дома П.А. Ларионова*, созданного в стиле модерн (арх. А.Ф. Мейснер)<sup>330</sup>. Вероятным автором эскиза панно могла быть художница М.В. Якунчикова, хотя, скорее всего, оно было выполнено на заводе уже после ее смерти<sup>331</sup>. Четко оконтуренный рисунок – белочка, грызущая орешек, на фоне густой стилизованной хвои – напоминает работы художницы 1890-х годов. Учитывая технику исполнения (контурные изображения глубоко врезаны в поверхность стандартных плиток), а также то, что фриз этого дома облицован абрамцевской «акварельной» плиткой, передающей плавные живописные переходы от светло-зеленого к фиолетовому, можно с большой долей уверенности отнести это панно также к изделиям Абрамцева. Здание было снесено, и его керамический декор не сохранился.

Все работы 1904 года уже выполнялись без участия П.К. Ваулина, поскольку в октябре 1903 года мастер покинул бутырское «Абрамцево» и принял приглашение заведовать керамической школой в Миргороде, а в 1907 году он уже основал собственное керамическое производство в Кикерине под Петербургом, где выступил уже в другом качестве – не только как мастер-технолог, но как совладелец и руководитель производства, художник и даже теоретик керамического дела. После ухода от С.И. Мамонтова и с переездом в Петербург Ваулин стал публиковать свои авторские и исполнительские работы в прессе, а также выступать на выставках как художник-прикладник.

Не исключено, что его уход был связан не только с объяснимым желанием самостоятельности, но и с нестабильностью работы завода «Абрамцево», обусловленной, не в последнюю очередь, жестким диктатом Саввы Ивановича. Именно так можно трактовать фрагмент из письма Ваулина к С.И. Мамонтову, датированного началом 1905 года: «Не знаю, как Вы смотрите на керамику и что думаете делать, но я в последний приезд заметил в Вас барина – Вы

не хотите делать облицовок, а хотите делать то, что Вы предложите. Но не думаю, что так нужно поступать, а думаю, что следует делать всякую красивую облицовку»<sup>332</sup>.

Соображения Ваулина были трезвы и рациональны, но Мамонтов – творец и романтик по природе своей – не мог оставаться равнодушным и исполнительным подрядчиком. Хотя он и выполнял порой лишь облицовки<sup>333</sup>, ему хотелось заниматься подлинно художественной майоликой, украшать вечными картинами новые городские здания, чувствовать внимание к ним общества. Естественно, к этому были готовы далеко не все заказчики. Ваулинские суждения помогают почувствовать особую атмосферу абрамцевского производства – оно целиком и полностью зависело от Мамонтова, который старался навязать свое видение даже заказчикам. Нет сомнения в том, что им – знатоком керамического производства, да к тому же неплохим скульптором – двигали прежде всего художественные побуждения, глубокое понимание задач монументальной керамики и ответственности художника перед отечественным искусством, но это далеко не всегда совпадало с жизненными реалиями.

К.С. Петров-Водкин вспоминал: «Необузданная натура Саввы Ивановича, страстная до





всего, за что он брался, сплетала в себе купеческую удачу и американизм технического размаха. Дерзкий и не останавливавшийся ни перед каким риском в предприятиях, он и окружавших его художников поднял на дерзания и поиски. На что уж уравновешенный Поленов, и тот возле пылающего абрамцевского гнезда воспламенел однажды мозаикой из морских камней. Деспотическая натура, отличный режиссер для начинающих летать птенцов, при возмужании их Мамонтов становился труден. Этим только и можно объяснить отход от него в дальнейшем и Врубеля, и Серова, и Коровина, и других. <...> Я познакомился с Саввой Ивановичем на спаде его славы, после мурманского дела с тюрьмой; покинутый переросшими его гнездо орлятами, на окраине Москвы, в своих необделанных хоромах при керамическом заводе он разводил новое гнездо из новой молодежи. <...> Возле него были: Павел Кузнецов, скульптор А. Матвеев, Н. Сапунов, Судейкин, с тощим голосом девица, из которой умирающий лев создавал гения сцены, бездарный итальянский композитор, незаметные юноши и старцы»<sup>334</sup>.

Волевая личностная энергия Мамонтова, скорее всего, была обращена и на работы художников. Вероятно, это объясняет, почему в 1900-е годы у него работала в основном художественная молодежь, делавшая в искусстве свои первые шаги, – диктат Саввы Ивановича в этом случае был вполне уместен, в студенческой среде он был фигурой харизматической, своего рода легендой русской художественной жизни конца XIX века, внимание которого даже льстило. Художник С.Ю. Судейкин вспоминал об этом: «С.И. Мамонтов после своего процесса ... продолжал покровительствовать молодым художникам и артистам. Нас было трое: Сапунов, Кузнецов и я. Когда денег не было, жили периодически на майоликовом заводе Абрамцево, за Бутырской заставой. <...> Мы ели и спали на тех же местах, где во время величия Саввы Ивановича сидели Ко-

ровин, Серов, Врубель, Шаляпин, Собинов»<sup>335</sup>. Некоторое время на заводе жили художники К.С. Петров-Водкин и И.С. Ефимов.

Однако уже в 1903 году предприятие Мамонтова можно отнести к наиболее известным в Москве художественным производствам, специализировавшимся на работах в новом стиле, вскоре получившем название «модерн». Тем более странно, что на знаменитой московской выставке «Архитектуры и художественной промышленности нового стиля», прошедшей в конце 1902 – начале 1903 года и ознаменовавшей собой начало широкого развития модерна в городской архитектуре, керамика Абрамцева представлена не была, и это немедленно было замечено и публикой, и критикой<sup>336</sup>. Возможно, это было связано с желанием С.И. Мамонтова устроить собственную выставку. Во всяком случае, как раз в конце 1902 года пресса сообщала: «Гончарная мастерская «Абрамцево», получившая выдающееся художественное значение как у нас в России, так и за границей (на Парижской всемирной выставке), решила устроить в Москве отдельную выставку в течение декабря. В состав выставки кроме изящной майолики войдут также произведения как скульптуры, так и живописи молодых художников, работающих в мастерской. В числе их находится значительное количество работ художника Врубеля»<sup>337</sup>. Намеченная выставка тогда по каким-то причинам не состоялась, а была устроена много позже – в 1915 году.

Упреки П.К. Ваулина относительно общей художественной направленности работ и часто отмечавшееся в прессе несовершенство абрамцевской технологии, кстати бывшее вполне справедливым замечанием, находят отражение и в суждениях некоторых художников. Впрочем, критика в художественных кругах и в прессе одновременно означала и очевидную популярность работ мамонтовского завода. В связи с этим нельзя не вспомнить один любопытный эпизод. Как уже отмечалось,

абрамцевская керамика была представлена на петербургской выставке «Современное искусство», устроенной в 1903 году по инициативе московских меценатов и художников С.А. Щербатова и В.В. фон Мекка. В ее организации живое участие принимал И.Э. Грабарь. Вот как он описывал свой визит к Мамонтову для отбора выставочных образцов: «Потерял два дня у Мамонтова в Бутырках. Очень он неделовито настроен, и если бы я не надел, то ничего бы у нас не вышло. Я сделался с ним не так, как он хотел, т. е. он не нанимает у нас за плату помещение, а дает зато 20 % проданных вещей. У него бездна прелестных вещей, но и бездна отвратительных, не столько бездарных – иногда они талантливы, – сколько пошлых: ваз с какими-то дешевыми тюльпанами, с волосатыми девами, волосатыми головами и т. д. Пришлось поторговаться, так как он хотел вывалить к нам прямо все, считая все это гениальным»<sup>338</sup>.

Это свидетельство художника и знатока искусств для нас весьма важно, поскольку содержит характеристику не только выставочных образцов, а всего ассортимента абрамцевской керамики, находившейся в то время в мамонтовской мастерской. Упоминая вазы с тюльпанами и женскими головками как свидетельство пошлости, Грабарь, несомненно, имел в виду их сходство с массовой западноевропейской продукцией, которая, естественно, проходила мимо художественно образованного зрителя. Видимо, художнику хотелось подобрать для выставки вещи по-настоящему самобытные по замыслу и исполнению, и таковые в Бутырской мастерской были! Менее оригинальные изделия, столь же дорогие самому Савве Ивановичу, были Грабарю неинтересны, абрамцевская керамика (прежде всего бытовая) показалась ему весьма неравной по художественному качеству.

В связи с этим любопытен отзыв о работах мастерской Мамонтова, опубликованный в начале XX века: «Гончарная мастерская под руководством самого С.И. дала многое; но находите

ли вы *русским* хоть одно произведение, вышедшее из мастерской русского человека, где работают русские люди и по рисункам русским художников? Это более чем интернациональное производство: оно отличается чисто русской *неприспособленностью* к жизни, неуклюжестью и потугами на оригинальность, но не оригинальностью. О С.И. Мамонтове как творце сказать можно немного: ни в одном из своих или под непосредственным его влиянием созданных произведений он *не оказался русским художником*. Это совершенный западник» (курсив автора)<sup>339</sup>. Эти слова не стоит понимать буквально. Как справедливо заметил в свое время Сергей Дягилев, «настоящая русская натура слишком эластична, чтобы сломиться под влиянием Запада»<sup>340</sup>. Тем более что у современников можно найти и прямо противоположные суждения о «Савве Великолепном».

Князь С.А. Щербатов, например, считал: «Не избежал и Мамонтов этого влияния (псевдорусского «национального» стиля), хотя в его гончарной мастерской у Московской заставы, где он жил после денежного краха и разрыва с семьей, исполнялись мастером Фроловым (мемуарист, вероятно, ошибся – Ваулиным. – М.Н.), под его наблюдением и по его указаниям, прекрасные гончарные работы с благородными поливами со скульптур Врубеля, которыми я очень любовался и некоторые из которых я приобрел»<sup>341</sup>. Пальму первенства в развитии неорусского стиля у мамонтовского кружка было отнять невозможно так же, как у художников права называться русскими. В своих керамических опытах они действительно были ближе всего к аналогичным европейским экспериментам, что и отметил журналист. Однако такая художественная направленность не только не расходилась с ведущими тенденциями в русском искусстве того времени, но была их абсолютно адекватным выражением. Русскому искусству как раз не хватало того, что давало творчество абрамцевского кружка – общев-



ропейские стилистические поиски в их работах трансформировались в оригинальный опыт развития современного русского искусства.

Абрамцевская керамика заняла видное место на выставке «Современное искусство». Как вспоминал князь Щербатов, абрамцевская продукция была размещена прямо при входе на выставку: «По обе стороны широкой лестницы были размещены отборные майоликовые изделия из Абрамцево – гончарного завода С.И. Мамонтова – вазы, горшки, фигуры Врубеля с красивыми поливами. Ими же была украшена передняя...»<sup>342</sup> Кроме того, абрамцевская керамика входила в замысел отделки «Терема», выполненного по рисункам А.Я. Головина, – одного из основных экспозиционных интерьеров выставки, привлечшего к себе большое внимание публики и очень понравившегося императору(!): «Целая стена представляла собой красочный ковер из цветных выпуклых изразцов, изображающих собой сказочные деревья, животных, птиц, исполненных, равно как и цветная лежанка с колонками, в мастерской С.И. Мамонтова. Только талантливый Мамонтов мог так чутко осуществить в изразцах талантливый замысел, исполненный в акварели автором. Из глаз сидящих на ветках майоликовых филинов светился сказочно-таинственный электрический цвет, освещающий комнату, уютно обставленную полками, резными глубокими креслами с подушками, деревянными предметами и чашками»<sup>343</sup>. Заметим, что на этой выставке керамика Абрамцева вновь оказалась в ряду известнейших европейских производителей предметов декоративно-прикладного искусства – рядом с изделиями Лалика и копенгагенским фарфором.

И все же некоторые обозреватели начала 1900-х годов усматривали в деятельности Абрамцевской мастерской недостатки и даже отмечали наметившийся упадок: «Живое дело, так заинтересовавшее молодых художников, нашло себе выражение в ярких и сильных

формах: Абрамцевская мастерская, русский художественный отдел на Всемирной выставке в Париже, гончарная мастерская Мамонтова – вот главнейшие, хорошо известные русскому обществу факты проявления деятельности этой молодой группы. Но странно одно обстоятельство: возникшее вдруг и быстро давшее интересные результаты движение, казалось, также быстро стало угасать. Изделия Абрамцевской мастерской быстро утратили жизненный характер и, благодаря нахлынувшей массе подражателей, внесли какую-то фальшь в крайне интересную и живую затею. Гончарная мастерская Мамонтова, застывшая в примитивной технике и раз данных формах, тоже приобрела такой же анемичный характер, хотя ни разу не опускалась до степени пошлости, и, наконец, сами художники, так стройно взявшиеся за дело, как-то ушли врозь, как будто стесняясь за свое прошлое, за тот экстаз и молодость, которыми веет от их начинаний»<sup>344</sup>.

Несмотря на критику, продукция завода «Абрамцево» заняла заметное место в архитектуре Москвы, что сделало предприятие экспонентом и специализированных архитектурных выставок. В 1904 году в Московском обществе гражданских инженеров с успехом прошла новая выставка керамических изделий Мамонтова. Она была организована в рамках Архитектурно-художественной выставки и привлекла внимание прессы: «В техническом отделе участвуют более 30 экспонентов; цветное стекло, разные строительные материалы, керамика, слесарные работы, принадлежности отопления, декоративные вещи, мебель, хрусталь для освещения и пр. Строгановское училище выставило коллекцию майолик и работы своих мастерских. В архитектурно-художественном отделе также до 30 экспонентов. Абрамцевская мастерская экспонирует керамиковые изделия; Хотьковская кустарная мастерская – деревянные изделия в древнерусском стиле»<sup>345</sup>. Подобные выставочные экспозиции обычно имели целью не

только привлечь любознательную публику, но и обеспечить оживление межпроизводственных связей, завязывание коммерческих контактов, получение новых заказов. Стоит заметить, что именно после 1904 года в рядовую застройку города довольно активно внедрились гладкие «акварельные» облицовочные плитки, изготовленные Абрамцевским заводом в различных цветовых сочетаниях. Возможно, это было одним из результатов прошедшей архитектурной выставки. Об этой технике писали в прессе: «Игра неправильных цветовых пятен, стекающих капель, переливающихся жидкостей... которая прежде могла сойти за брак, пользуется большим успехом. Это искусство очень метко названо искусством огня. Разрисовка выходит при этом пятнистой, кристалло- и пламевидной, ни одна вещь не бывает похожа на другую, каждая – оригиналь»<sup>346</sup>.

Не прекращались эксперименты и в сфере бытовой керамики. В 1905 году Абрамцевская керамика вновь оказалась среди экспонатов выставки картин Московского товарищества художников, на этот раз, XII. Ее живописно-пластические и колористические особенности удивительно точно соответствовали общей атмосфере выставки, к тому же среди экспонентов было немало художников, в той или иной степени причастных к работе мамонтовской мастерской – П.И. Бромирский (с 1905 года работал на Бутырском заводе в качестве лепщика, учился в МУЖВЗ с 1906 по 1910 год), В.Е. Борисов-Мусатов (бывал на заводе у Мамонтова в начале 1900-х годов), П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев (с 1901 по 1905 год работал мастером-лепщиком на Бутырском заводе), Н.Н. Сапунов, Г.М. Лузан (мастер-керамист, возглавивший производство после ухода П.К. Ваулина), наконец, сам С.И. Мамонтов. Издатель московского журнала «Искусство» Н. Тароватый писал об этой экспозиции: «Какой-то легкий, задумчиво-нежный покров окутывает выставку ... Громадные полотна Павла Кузнецова – фантастиче-

ские марева – веющие то дыханием страсти, то ужасом смерти <...>. Таинственным сумраком знойных ночей веет от декоративных эскизов Н. Сапунова <...> Классически строгие барельефы С. Мамонтова... скульптура А. Матвеева... абрамцевская керамика... и среди всех этих колыхающихся воздушных очертаний и золотистых миражей – матовый блеск роскошных черных жемчужин – «портреты» М. Врубеля и, как повесть о его прошлом, грустный сизый «лебедь» на холодном сумраке багряно-закатного неба»<sup>347</sup>. Иллюстрации в этом издании дают редчайшую возможность увидеть отдельные экспонаты выставки – импрессионистическую керамику Бромирского, редко воспроизводимую скульптуру Матвеева, майоликовый пласт Мамонтова, – и конкретизировать представление об особенностях их керамических работ того времени.

Несмотря на ощутимую потерю 1903 года в лице Ваулина, завод «Абрамцево» с 1905 года продолжил работу под руководством молодого мастера-керамиста и художника Григория Михайловича Лузана (1876–1943), окончившего Миргородскую художественно-промышленную школу имени Н.В. Гоголя<sup>348</sup>. Участие в разнообразных выставках добавляло мамонтовскому детищу популярности, и дела шли довольно успешно. Москва постепенно украшалась монументальными майоликами Абрамцева, приходили заказы и из других городов, находила покупателей и мелкая пластика, и посуда. С середины 1900-х годов стиливая палитра Абрамцевского завода и ассортимент даже несколько расширились. Появились и работы, выполненные совместно с ваулинским заводом в Кикерине. Это говорит о том, что у П.К. Ваулина сохранились партнерские отношения с С.И. Мамонтовым, которые, видимо, были взаимовыгодны. Ваулину со временем удалось существенно расширить номенклатуру выпускаемых керамических изделий (за счет простых облицовок) и улучшить их качество,



что в сочетании с более консервативным художественным производством «Абрамцева» позволяло выполнять крупные заказы на высоком техническом и художественном уровне.

К 1905 году относится отделка керамикой фасада *доходного дома адвоката Ф.Н. Плевако* (арх. П.К. Микини) на Новинском бульваре (во дворе д. 18). Получение этого заказа напрямую связано с биографией Саввы Ивановича, поскольку Федор Никифорович Плевако – знаменитый в то время адвокат – вел дело Мамонтова в суде. Как известно, процесс закончился оправданием обвиняемого, и этим решением, вернувшем Мамонтову честное имя, он был обязан именно Плевако. Адвокат и члены его семьи жили в то время на Новинском бульваре в милом старом особняке (Плевако принадлежали дома 16, 16-а и 18 по Новинскому бульвару). Позади этих давно не существующих домиков, во дворе, в 1905 году и был построен доходный дом для сдачи квартир внаем. В то время подобное вложение средств было самым выгодным. Облик этого респектабельного четырехэтажного дома (с полуподвалом) был достаточно ординарен, если бы не керамическая отделка.

Наибольший интерес в композиции этого сооружения представляют майоликовые панно Абрамцевского завода. Именно они придают дому некоторые черты неорусского стиля. Так, выступы лестничных клеток на фасаде подчеркнуты мощными килевидными кокошниками, поле которых облицовано «акварельной» плиткой бирюзово-сине-фиолетовой гаммы, немного напоминающей по цвету фриз Ярославского вокзала. Это подчеркивает и единственная плитка-изразец «Рыбки» М.А. Врубеля, оказавшаяся вставленной в поле кокошника. Керамическими панно отмечены на дворовом фасаде и две вертикальные цепочки балконов. На первом панно нижний ряд изразцов восходит к уже упоминавшемуся рисунку Н.Я. Давыдовой. Благодаря публикации архива П.К. Ваулина<sup>349</sup> и материалов из архива киев-

ского архитектора П.Ф. Алешина<sup>350</sup>, копировавшего этот эскиз, но записавшего на память имя автора, мы можем сказать, что эти изразцы были сделаны по мотивам рисунка Н.Я. Давыдовой 1890-х годов, предназначенного первоначально для аппликации на ткани. Кому принадлежала инициатива использовать его для керамики, неизвестно, но еще одно воспроизведение этого рисунка в керамике присутствует и в более поздней облицовке особняка Шаронова в Таганроге. Над ними помещен пласт с очень выразительным панно из 10 изразцов (по пять в два ряда), изображающим молодую девушку с распущенными волосами, пробирающуюся сквозь густую растительность. Это единственное воспроизведение подобного сюжета, автор которого неизвестен. Общий цветовой тон этой вставки варьирует фиолетово-малиновые тона с вкраплениями изумрудно-зеленого.

Другое панно также состоит из двух изразцов с небольшими рельефными розами, над которым помещен керамический пласт с высоким рельефом, изображающий пологую арку, увитую ветками с плодами и павлина, смотрящего сквозь листву на двух плывущих по озеру лебедей. Цвет этой вставки чуть отличается от предыдущей – в ней присутствуют розово-сиреневые тона с вкраплениями голубого и желтого. Автор его также неизвестен, хотя предположительно с этим изображением можно связать работу К.А. Коровина «Лебеди», отмеченную в Каталоге выставки художественной индустрии 1915/16 г.<sup>351</sup> Таким образом, эта не очень крупная работа завода расширяет наши представления об ассортименте его продукции.

К работам Бутырского завода «Абрамцево», возможно, относится и *керамическая отделка фасадов Женского коммерческого училища и домово́й церкви во имя иконы Божией Матери Взыскание погибших* (первоначальное назва-

Детали керамического убранства доходного дома Ф.Н. Плевако. Фото М. Фединой





ние церкви «иконы Божией Матери «Взыскание погибших» на Щипке») (арх. С. У. Соловьев, Н.Л. Шевяков, 1904–1905)<sup>352</sup>, входящей в примечательный комплекс в формах неорусского стиля, формирующий облик Зацепы. Учебные здания Женского коммерческого училища Комитета Московского общества распространения коммерческого образования по улице и по переулку (с шатровыми башнями на углах) соединены шатровой колокольной с необычной двуглавой церковью (вторая маленькая главка венчает алтарную часть храма). Архитектура комплекса очень оригинальна и представляет собой весьма редкий вариант национального стиля, активно переосмысленного в эстетике модерна. Хотя в целом здание училища и церковь не имеют конкретного стилистического прообраза, отдельные их детали заимствованы из ярославского и московского узорочья XVII века.

В наружном декоре училища широко использованы многоцветные изразцы. Весь комплекс, включая церковь, охватывают две широких голубо-синих полосы «акварельной» абрамцевской (?) плитки (в 1990-е годы во время реставрации обвалившиеся плитки заменены на современную сине-черную плитку, огрубившую облик здания.) Два ризалита главного фасада училища были отмечены фигурными орнаментальными панно над окнами второго этажа с многоцветными узорами на белом фоне. Еще более эффектно был отделан общий вход в училище и в храм, стилизованный под трехарочное древнерусское крыльцо, покрытое нарядным кокошником, поле которого было облицовано красиво нарисованным керамическим панно с тонким многоцветным растительным орнаментом<sup>353</sup>. Судя по старым фотографиям, первоначально цветной майоликой были отделаны также большой фигурный наличник алтарного окна церкви, обращенного к углу Зацепы и Большого Строченовского переулку, и барабан церковной главы (эти элементы не сохранились). Облик центральной шлемовидной главы дополня-



ли изразцы в полукруглых нишах у ее основания и вертикальные майоликовые орнаментальные панно между окнами, сейчас замененные вертикальными цепочками рельефов между аркатурой барабана в духе декора владимиросудальской архитектуры. Вдоль Б. Строченовского переулку корпус окружает невысокая каменная ограда, завершенная изящной кованой решеткой, в орнаменте которой использован мотив виноградной лозы с плодами, издревле символизирующей учение Христа.

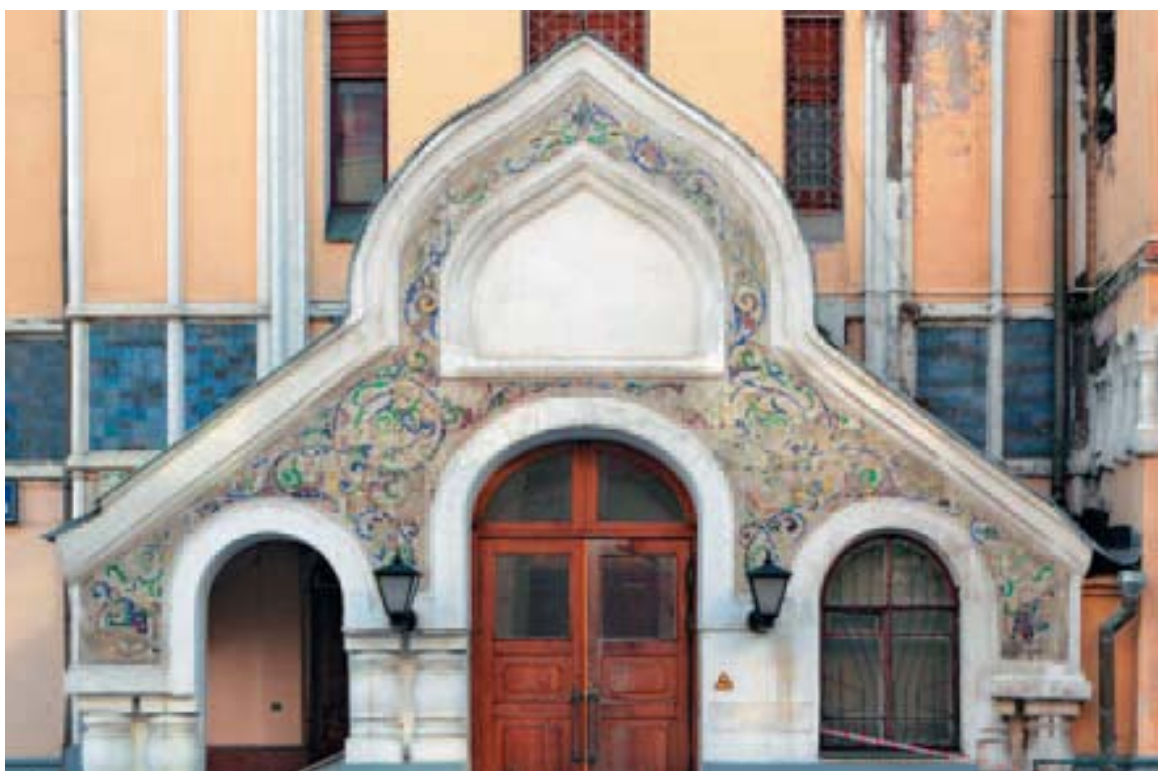
Керамическая отделка сделала облик училища и домового храма очень нарядными. Рисунок керамических панно, безусловно, был сделан кем-то из авторов здания – он очень красив и профессионален. В определенной степени он напоминает переплетения ренессансных гротесков, которые с блеском рисовал С.У. Соловьев, к тому же этот зодчий не раз сотрудничал с Абрамцевским заводом. Однако документальных подтверждений, что майолики выполнены именно там, нет. К сожалению,

Общий вид Женского коммерческого училища и домового храма во имя иконы Божией Матери Взыскание погибших. Открытка 1900-х гг.

Детали керамической отделки фасадов домового храма во имя иконы Божией Матери Взыскание погибших при Женском коммерческом училище. Фото М. Феединой







майолики сильно пострадали от человеческого небрежения и атмосферных осадков, глазурь и облицовочные плитки осыпаются и требуют срочных реставрационных работ. Этот факт косвенно подтверждает изготовление их Бутырским заводом, качество черепка которого, особенно в первые годы после ухода П.К. Ваулина, нередко было не очень высоким и не выдерживало испытания временем. Однако серый цвет черепка и характер отслаивания глазури не типичны для работ завода «Абрамцево», что не позволяет однозначно отнести это произведение к его работам.

Рискнем выдвинуть еще одно предположение, которое пока также не имеет документального обоснования. Возможно, именно на заводе «Абрамцево» был выполнен *цикл сюжетных*

Детали керамической отделки фасадов домово́й церкви во имя иконы Божией Матери Взыскание погибших при Женском коммерческом училище. Фото М. Фединой

*панно для оформления парадного вестибюля здания Глуховского мужского училища в подмосковном Богородске (1905–1908).* Проект здания разрабатывал гражданский инженер А.М. Марков, работавший в Компании Богородско-Глуховской мануфактуры (правда, автор реализованного проекта до сих пор точно неизвестен), строил инженер К.А. Карасев<sup>354</sup>. Здание на 800 человек возводилось с учетом новейших разработок своего времени для учебных зданий. Это было крупное и очень представительное двухэтажное сооружение в стиле модерн с широкими окнами и тремя входами, оборудованное по последнему слову техники. Открытие бесплатного фабричного училища состоялось в 1908 году. В фасадном декоре здания были применены керамические вставки из

Здание Глуховского мужского училища в подмосковном Богородске (Ногинске). Фото М. Фединой

«акварельной» плитки бирюзово-фиолетовых и малиново-красных оттенков с люстрами, оживлявшие его строгие и рациональные формы.

Однако главным украшением постройки были единственные в своем роде интерьерные керамические панно, в сюжетах которых раскрыта история человеческой культуры. Это довольно широкий (высотой пять квадратных керамических плиток) полихромный фриз, расположенный по периметру трех стен обширного вестибюля училища, прерываемый декоративными лепными кронштейнами в шести местах. В основном он имеет прямые очертания, только над входом расположена аллего-







рическая композиция, обрамляющая его и вписанная в плавную криволинейную форму. Это панно – своеобразный ключ ко всему замыслу школы при фабриках Морозовых. Оно изображает двух полулежащих молодых женщин в нарядных одеждах – слева аллегория торговли с жезлом Меркурия в руке, справа – аллегория текстильной промышленности с веретеном и шестеренкой в руке. Обе фигуры нарисованы на фоне большой реки, за которой виднеется панорама русских городов с цветными церковными куполами и фабричными трубами. Аллегория напоминает о семейном деле текстильных фабрикантов Морозовых – строителей школы для детей рабочих своих предприятий.

С левой стороны от аллегорического панно изображены древнеегипетские строители на фоне пустынного пейзажа с силуэтами пирамид вдали – это панно слабовато по рисунку и композиции. Через окно от него в левую

сторону следует драматическая сцена охоты первобытных людей на мамонта, занимающая угол вестибюля. Это повторение части знаменитого панно В.М. Васнецова для круглого зала Исторического музея в Москве с изображением жизни и быта первобытных людей. При переносе сюжета охоты на керамику сохранены только основные персонажи, второстепенные были опущены. Трое мужчин и одна женщина с камнями и стрелами бросаются на попавшее в яму гигантское животное, пятый, видимо, погиб и лежит на земле. У Васнецова на панно кроме этих персонажей есть еще множество участников сцены, но в целом композиция и движения переданы хоть и упрощенно, но довольно точно.

Интерьер вестибюля и керамические панно  
Глуховского мужского училища в подмосковном  
Богородске (Ногинске). Фото М. Фединой







Следующее за ним панно, с этой стороны самое длинное, состоит из трех сцен, объединенных темой просвещения Древней Руси. Крайняя левая сцена изображает печатника у печатного пресса, центральная сцена представляет трех сидящих за столом людей – молодого человека и старца-монаха, обучающего юношу в нарядной боярской одежде. С правой стороны седой монах диктует или слушает читающего

молодого дьяка. Наиболее выразительно изображены фигуры персонажей, в то время как архитектурные элементы нарисованы довольно условно или только намечены фоном.

Завершает левую часть фриза панно с изображением египетского архитектора (или фараона?), к которому пришли с сообщениями пятеро молодых юношей со свитками папируса. Это панно, напротив, очень графично и даже немного стилизовано под ярко раскрашенные плоскостные изображения египетских рельефов.

Серия панно с правой стороны вестибюля начинается среднерусским пейзажем с широкой рекой и мостом, напоминающим Ростовский акведук; на первом плане на травке спиной к зрителю отдыхают молодая женщина с пучком и мужчина с русской бородой в совре-

Керамические панно Глуховского мужского училища в подмосковном Богородске (Ногинске).  
Фото М. Фединой

Панно «Каменный век. Охота на мамонта». 1883–1885 гг.  
Деталь росписи зала Государственного Исторического музея. Худ. В.М. Васнецов



менных одеждах фабричных рабочих. Следующая сцена, занимающая противоположный васнецовской реплике угол вестибюля, изображает первобытных славян. Один делает глиняную посуду, другой пытается вскопать землю самодельным деревянным плугом, чтобы накормить свою семью, сидящую рядом около примитивной хижины. Не исключено, что в этой сцене также использованы отдель-

ные персонажи произведения В.М. Васнецова «Каменный век».

Следующее панно, самое длинное на правой стороне, не очень последовательно раскрывает тему западноевропейского просвещения эпохи Ренессанса (об этом свидетельствуют изображенные архитектурные формы и костюмы персонажей). В ней четыре сцены – справа астроном смотрит в подзорную





трубу, далее поэт (?) со свитком в руке читает свои стихи – его слушают лежащий на первом плане молодой человек и группа из трех мужчин. В левой сцене монах передает письмо мужчине в малиновом плаще. На первом плане юноша поднимает с пола большой фолиант. Это панно красиво по цветовому решению и ритму нарисованных фигур

Закрывает фриз с этой стороны сюжет из истории Древней Греции (об этом свидетельствуют белые одежды персонажей с характерными геометрическими орнаментами по подолу) – изображен правитель, слушающий оратора в открытой колоннаде на берегу морского залива с видом на дворец на другом берегу и мягкие зеленые холмы вдали. В этой сцене обращают на себя внимание очень жестко очерченные контуры лиц героев и яркость цветов.

Описание сюжетов фриза показывает, что он состоит из разрозненных сцен, относящихся к разным историческим периодам, но объединенных темой развития культуры и просвещения, что вполне отвечает назначению училищ-

ного здания. Обращает на себя внимание, что за исключением аллегорических фигур, в сюжетах участвуют почти одни мужчины – таким образом, замысел фриза учитывал, что училище мужское. Рисунки панно выполнены в разной манере, интереснее всего по цвету и композиции прорисованы сцены охоты на мамонта (реплика с панно Васнецова) и длинные панно с ренессансными и древнерусскими сюжетами. Линеарный рисунок наиболее совершенен в панно над входом – свободная и точная линия хорошо передает пластику аллегорических женских фигур.

Отличия в манере изображения разных фрагментов фриза, возможно, свидетельствуют о том, что его части нарисованы разными художниками. Назвать имя конкретного художника затруднительно, поскольку далеко не всех художников завода «Абрамцево» можно идентифицировать по манере исполнения (например, А.П. Сорохтина). Сцены из жизни Древней Руси по манере исполнения напоминают руку художника С.И. Ягужинского (1862–1947),



выпускника и преподавателя Строгановского училища, активного участника московской художественной среды, живописца, графика, иллюстратора книг, с легкостью набрасывавшего любые сюжеты в семейные альбомы, автора росписей на темы быта Древней Руси в особняке А.А. Бахрушина<sup>355</sup> и пособия «Контурное рисование без помощи сетки» (!). Деятельность Ягужинского охватывала очень многие сферы художественной промышленности – он делал рисунки для тканей, обоев, мебели, этикеток, предметов бытового обихода, рисовал наглядные пособия по географии России, открытки, меню торжественных обедов, включая посвященное 300-летию царствования Дома Романовых и т. д. Однако сведений о его работе на Абрамцевском заводе нет.

Аргументов в пользу изготовления панно на Абрамцевском заводе несколько – во-первых, керамика применена не только в интерьерах, но и в наружной отделке здания Глуховского мужского училища, причем использованы характерные «акварельные» плитки; во-вторых,

абрамцевское производство единственное в Москве специализировалось на больших сюжетных панно; в-третьих, черепок изразцов светлый желтовато-розовый, характерный для «Абрамцева»; наконец, в-четвертых, получить, а может быть, и инициировать подобную отделку мог сам С.И. Мамонтов, хорошо знавший среду богатого московского купечества. Впрочем, есть и некоторые другие соображения, которые не позволяют полностью исключить возможность выполнения панно в другой керамической мастерской. Остается надеяться, что со временем этот вопрос прояснится.

Заметным произведением Абрамцевского завода стало керамическое оформление первой старообрядческой церкви в Москве, построенной после выхода закона о веротерпимости. В 1907 году были изготовлены *облицовка фриза и панно для фасада звонницы храма Воскресения Христова и Покрова Пресвятой Богородицы при Второй Московской общине старообрядцев поморского согласия*. В Москве после закрытия в 1837 году Мониной





Общий вид храма Воскресения Христова и Покрова Пресвятой Богородицы. Фото нач. XX в.

Детали отделки храма Воскресения Христова и Покрова Пресвятой Богородицы. Фото М. Фединой

(Покровской) моленной не существовало единого центра Московской поморской общины, только домашние моленные, но духовная жизнь московских поморов продолжалась. К концу XIX века внутри поморского брачного согласия сложились два направления: одно после манифеста 1905 года было зарегистрировано как 1-я Московская община поморского брачного согласия, другое, группировавшееся вокруг моленной в доме Викулы Морозова, а затем его старшего сына Алексея (Введенский пер., 21), было зарегистрировано в начале 1907 года в качестве 2-й Московской общины поморского брачного согласия. Храм именно этой общины в Токмаковом переулке и стал первым в Москве









старообрядческим храмом, построенным после манифеста о веротерпимости 1905 года.

Идея постройки храма исходила от директора правлений «Товарищества мануфактур В. Морозова с сыновьями» и «Товарищества Саввинской мануфактуры В. Морозова сыновей, И. Полякова и Ко» И.К. Полякова и члена правления «Товарищества мануфактур В. Морозова с сыновьями» И.И. Ануфриева<sup>356</sup>. Уже в начале 1907 года, видимо, начался сбор пожертвований на строительство храма, проект которого был заказан выпускнику Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Цюрихского политехникума И.Е. Бондаренко. (Кандидатура была неслучайной – молодой зодчий успел удачно выполнить заказ на переделку в неорусском стиле интерьеров дома Е.И. Полякова (сына И.К. Полякова) на ст. Обираловка Московско-Нижегородской железной дороги.)

20 мая 1907 года состоялась торжественная закладка храма во имя Воскресения Христова, в основание которого была положена медная доска с указанием даты начала строительства и упоминанием имен настоятеля, членов и секретаря Совета и архитектора<sup>357</sup>. В июле была уже окончена кладка стен, с 10 августа начали монтировать железобетонное покрытие над храмом, к 1 ноября храм закончен снаружи и оштукатурен внутри, а весной 1908 года все работы по его отделке были завершены. Все внутреннее убранство и утварь храма (иконостас, паникадила, светильники, киоты, решетки на окнах, дубовые скамьи) были изготовлены по рисункам И.Е. Бондаренко, что обеспечивало храму стилистическое единство.

Облик нового сооружения в неорусском стиле был лаконичен и разительно не похож на большинство московских церквей. Архитектура Токмаковского храма была не «археологической», что, казалось бы, соответствовало традиционным устремлениям старообрядцев, а подчеркнута новаторской, представляя современную трактовку церковных форм, со-

ответствующих эстетике стиля модерн. Храм был выстроен в неорусском стиле, а едва ли не самым модернистским элементом его фасадов как раз и была керамика.

Плоский западный фасад храма венчала небольшая звонница, покрытая двускатной черепичной кровлей, которая и служила главным высотным акцентом новостройки. На фронте звонницы было помещено панно с фигурами двух ангелов, поддерживающих икону Спасителя (ныне утраченную)<sup>358</sup>. Возможно, рисунок для панно был также выполнен архитектором И.Е. Бондаренко, однако в керамическом исполнении он отличается неуверенностью линий и некоторой графической беспомощностью. Это дает основание предполагать, что зодчий наметил только общий абрис изображения, а его детальная разработка была выполнена кем-то из начинающих художников, окружавших Мамонтова на заводе в Бутырках. Тем не менее фигуры ангелов с темными крыльями в переливчатых бело-розовых одеждах, парящих на фоне серо-голубого эфира, изображенного на фронте звонницы с помощью «акварельной» абрамцевской плитки, поражали современников своей оригинальностью. Это первый опыт Абрамцевского завода создания фигурных композиций для храмовой архитектуры, как бы открывающий ряд его последующих выдающихся церковных отделок.

Не только лаконичные формы храма, но и его необычная керамическая облицовка были уникальными. Храм был облицован глазурованным кирпичом и щедро украшен абрамцевской майоликой, переливавшейся разными металлизированными оттенками цвета медно-красного спектра. Особенно богато был отделан перспективный портал входа в храм. В его облицовке были использованы некоторые уже известные типы абрамцевских изразцов, в том числе изразцы М.А. Врубеля. Майолики сделали храм похожим на драгоценный ларец из волшебной сказки. Неудивительно, что газета «Русское сло-

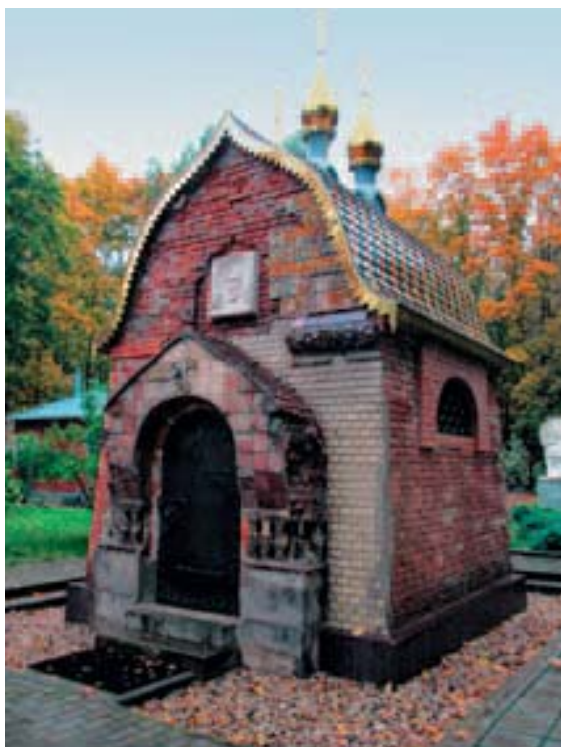
во» откликнулась на это архитектурное событие с восторгом: «Храм этот – в высокой степени художественное, оригинально задуманное, великолепно выполненное сооружение. Храм в общем не велик, но удивительно гармоничен, светел и радостен. Он настолько оригинален, настолько не похож на остальные церкви, что, вероятно, сделается одной из достопримечательностей Москвы»<sup>359</sup>. Так оно и было, пока в советские годы сооружение не пришло в полный упадок. К сожалению, наибольшие утраты понесло именно майоликовое убранство постройки. Сейчас храм находится в процессе реставрации, восстанавливается и утраченная керамическая отделка, но точно воспроизвести цвет и фактуру подлинных абрамцевских изразцов, к сожалению, невозможно.

Незаурядной работой И.Е. Бондаренко, создавшего немало церковных старообрядческих и единоверческих зданий в Москве и ее окрестностях (во многих предполагался керамический или живописный декор, но в большинстве случаев он не был выполнен или не сохранился), стала миниатюрная *часовня-усыпальница А.Я. Полякова в подмосковной усадьбе Знаменское-Губайлово* (около 1910 года). Ее проект сразу предполагал облицовку цветной майоликой, которая и была изготовлена Абрамцевским заводом. Небольшое по размеру сооружение располагалось за усадебной церковью и было выполнено в формах неорусского стиля. Двускатная кровля имеет килевидную форму и покрыта глазурированной кровельной черепицей-лемехом полосками в два цвета, поперек гребня кровли восстановлены три главки. Стены постройки были облицованы керамической белой плиткой-кабанчиком, вход оформлен выступающим порталом, облицованным «акварельной» плиткой с медно-красными люстрами, в который были вмонтированы керамические балясины, выполненные по эскизам М.А. Врубеля<sup>360</sup>. В создании очень выразительной шрифтовой композиции с ритуальной надписью в

тимпане часовни над входом, возможно, принял участие художник В.В. Владимиров – друг владельца усадьбы С.А. Полякова, расписавший реконструированный в 1900-х годах усадебный Знаменский храм. Шрифт надписи – белый с черным контуром по охристому фону – был стилизован под древнерусский и имел отдельные заглавные буквы, выделенные красным цветом. К сожалению, в советские годы майоликовое убранство постройки сильно пострадало, сохранились только его фрагменты. Ныне выдающийся памятник неорусского стиля законсервирован; к реставрации его керамического убранства пока не приступали.

Следует упомянуть и еще одну монументальную церковную постройку И.Е. Бондаренко в Москве. Это *церковь Покрова Пресвятой Богородицы Покровско-Успенской старообрядческой (Рогожской) общины белокрыницкого согласия в Малом Гавриковом переулке* (д. 29) (1906–1911). В ее отделке также была применена керамическая декорация. Закладка храма состоялась в 1909 году, освящение – в 1911 году. И.П. Машков в путеводителе, изданном Московским архитектурным обществом к V Съезду русских зодчих, профессионально и точно описывал: «Храм двухэтажный. Нижний для будничных служб на 300 человек, верхний для парадных служб на 1 тыс. человек. Своды все железобетонные, интересен купол в конструктивном отношении: стенки его из двух железобетонных плит с прослойкой воздуха и опираются не на свод, а на кольцо железной фермы крыши. Глава купола тоже железобетонная, покрытый золоченой майоликовой черепицей, также майоликой покрытый восьмигранный шатер колокольни. Верхний храм богато убран. Очень интересен по орнаментальным мотивам бронзовый иконостас и бронзовая золоченая утварь, и особенно паникадило (работы братьев Вишневецких). Клиросы, киоты, лампы, складни, плащаница – все это очень выдержанного русского стиля. Стоимость храма 140 000 рублей»<sup>361</sup>.





Действительно, архитектурные формы храма, задуманные Бондаренко, очень оригинально интерпретировали мотивы русского стиля, не оставляя у наблюдателей сомнений в том, что храм современный. Поле стен храма и колокольни покрывала белая плитка-кабанчик. Вероятно, в квадратных нишах-кахелях, украшающих верхние части сооружения, первоначально были вставлены абрамцевские изразцы (сейчас их нет), не исключено, что в композиции ворот и колокольни могли быть использованы небольшие керамические иконы, выпускавшиеся Абрамцевским заводом, однако они не сохранились. Большой объем работ был выполнен заводом для покрытия глав и шатра храма небольшой фигурной черепицей-лемехом. Хотя это покрытие недавно было восстановлено<sup>362</sup>, первоначальное впечатление от



глав было ярче, поскольку их покрывала черепица не глухого охристого оттенка, а темная с характерными металлическими люстрами<sup>363</sup>.

Самой крупной работой Абрамцевского гончарного завода в жанре религиозного искусства стали беспрецедентные по замыслу, масштабу и мастерству исполнения *панно на фасадах Воскресенской церкви в С. Тезине* (арх. И.С. Кузнецов, 1908–1910) в Костромской губер-

Общий вид и детали отделки часовни-усыпальницы А.Я. Полякова в подмосковной усадьбе Знаменское-Губайлово. Фото автора. 2013 г.

нии (современная Вичуга Ивановской области). Для облицовки закомар, входных ниш и части фасадов этого храма был изготовлен колоссальный объем сюжетных керамических панно. Не будет преувеличением сказать, что, даже будучи единственным, этот поистине беспрецедентный комплекс керамических панно мог бы навсегда вписать имя завода «Абрамцево» в историю русского монументального искусства.

Замысел этого сельского храма, расположенного в Костромской губернии, как известно давней стране во второй половине XIX века множество крепких купеческих родов, прославивших Россию, был чрезвычайно амбициозен и сразу отмечен в профессиональной периодике<sup>364</sup>. Церковь Воскресения Христова в фабричном селе Тезино строилась по московским кремлевским образцам – Успенского собора и колокольни Ивана Великого<sup>365</sup> – на средства Товарищества мануфактур Кокорева и Разоренова в память о трагически погибшей дочери фабриканта И.А. Кокорева. Московский архитектор Иван Сергеевич Кузнецов (1867–1942) спроектировал крупный бесстолпный пятиглавый храм (пять больших световых барабанов при отсутствии столпов!), соединенный небольшим переходом с очень высокой (более 90 м) колокольней, уникальной чертой которой стали майоликовые панно огромных размеров, украшающие фасады, изготовленные по рисункам зодчего. К сожалению, детально описать сюжеты майоликовых композиций сейчас трудно, поскольку они, как и весь комплекс храма и его интерьер, понесли очень большие утраты<sup>366</sup>.

Вход в храм устроен по оси общей композиции через объем колокольни. Над входом в виде древа с медальонами – изображен Деисус (вверху) и двенадцать апостолов (ниже). На западном портале верх композиции занимает изображение Спаса Нерукотворного с двумя предстоящими по сторонам (возможно, это патрональные святые заказчиков храма). В общем



тоне надвратного панно преобладают зеленые оттенки, хорошо оттеняющие земляные цвета одежды и темный лик Спаса на портале.

Очень необычно решены боковые фасады Воскресенской церкви – прясла стен здесь сильно заглублены по отношению к лопаткам, выполняющим роль контрфорсов. Аркатурно-колончатый пояс, проходящий по верху апсид и в средней части стен храма, хотя образно напоминает древнерусские образцы, в деталях рождает скорее западноевропейские ассоциации. Кроме того в центре боковых фасадов устроены также не имевшие аналогов в русской архитектуре огромные ниши-экседры, в которых расположены плоские килевидные порталы. Возможно, в устройство этих ниш архитектор вкладывал функциональный смысл, стараясь уберечь майолики от атмосферных осадков,

Воскресенская церковь в с. Тезине в Костромской губернии (современная Вичуга Ивановской области). Фото начала 1910-х гг.









поскольку экседры и порталы целиком облицованы майоликовыми панно, изготовленными по рисункам Кузнецова на Абрамцевском гончарном заводе<sup>367</sup>. В экседре южного фасада по сторонам от портала изображены огромные фигуры архангелов – справа Михаила, слева – Гавриила. Центр композиции очень сильно пострадал. Лишь в самом верху видна, расположенная в круге, фигура сидящего Саваофа, с луной и солнцем по сторонам и ангельскими силами у подножия. На портале в верхней части изображен Деисус – в центре Христос, по сторонам – Богородица и св. Иоанн Предтеча. В экседре северного фасада изображен сюжет Рождества Христова, в нижней части угадывается группа волхвов, справа ангельских сил. На портале в центральном круге также помещено изображение Христа Эммануила.

Фрагменты фасадов и детали керамической отделки Воскресенской церкви в с. Тезине. Фото автора, 1995 г.

Оригинально трактован и восточный фасад храма с тремя апсидами – архивольты закомар здесь выдвинуты вперед намного дальше, чем на других фасадах (как и у Успенского собора), так что три традиционные полукруглые апсиды оказываются как бы под навесом, который опирается на группы из четырех тонких колонок<sup>368</sup>. Таким образом, тимпаны закомар, заполненные майоликовыми панно, находятся как бы под навесами «киотов», образуемых архивольтами, колонками и боковыми пилонами. Такое расположение способствовало их гораздо лучшей сохранности. Над центральной апсидой расположено изображение Троицы Новозаветной – Христос, Саваоф, Святой дух в виде голубя в окружении ангельских сил (это панно имеет наибольшие утраты). По сторонам два богородичных сюжета – на обоих изображена Богородица. Слева – на троне с Младенцем на руках и изображением избранных русских святых в круглых медальонах (тондо)





вокруг – Свв Кирилл и Мефодий, Свв. Алексий человек Божий и Андрей Юродивый, преподобные Стефан и Феодосий, св. Филипп и преподобный Савва. Справа Богородица изображена в круге в позе Оранты с Христом на груди по образцу иконы Знамение.

Общие виды и детали керамической отделки Воскресенской церкви в с. Тезине. Фото автора, 1995 г.

















Изображения святых на панно оконтурены, причем абрисы ликов, складки и орнаменты одежд и полотенец в нижнем поясе храма сделаны очень мастерски – уверенной рукой художника. Хотя все композиции прежде всего декоративны, чему способствует очень красивая раскладка цветowych пятен на поверхностях экседр и закомар, некоторым изображениям, например, Спасу Нерукотворному над западным входом, присущ даже некоторый психологизм. Майоликовая облицовка с ее присущей Абрамцеву неравномерностью окраски в данном случае создает эффект подлинного живописного произведения, словно написанного художником на фасадах.

Несомненно, храмовые майолики Тезина открывали новую страницу в русском религиозном искусстве. Живопись вечными красками находила в облике русских храмов богатую почву для реализации эстетических запросов времени и благодатное поле для дальнейшей деятельности завода «Абрамцево». Хотя столь же масштабных заказов со стороны церкви и ктиторов так и

Общие виды и детали керамической отделки Воскресенской церкви в с. Тезине. Фото автора, 1995 г.

не последовало, завод вскоре оформил еще два значительных храмовых комплекса (см. далее).

В начале 1910-х годов в Москве вновь появляется несколько зданий с сюжетными абрамцевскими панно. Удачной работой завода «Абрамцево» совместно с «Кикерино», по свидетельству О. Гельдвейн-Ваулиной<sup>369</sup>, было создание трех (двух малых и одного большого) монументальных панно, изображающих св. Георгия – патрона Москвы, поражающего змия, на *Доме Городских начальных училищ* на Б. Пироговской улице (арх. А.А. Остроградский, 1909–1911). Выбор сюжета связан не только с общественным назначением здания, принадлежащего Московскому городскому управлению, – это интерпретация герба города, – но и с 10-летним юбилеем Бородинской битвы. Тогда в Москве проходил смотр проектов памятника Святому Георгию, который олицетворял собой победу 1812 года<sup>370</sup>, ведь отступление французов началось именно из первопрестольной столицы. Крупное майоликовое произведение имеет сложную форму, поскольку находится над тремя арочными окнами четвертого эта-

Дом Городских начальных училищ. Фото 1910-х гг.

жа и в центре фасада (между двумя боковыми ризалитами). Несмотря на сложный абрис цветового пятна, фигура Георгия Победоносца на белом коне, представляющая смысловой центр изображения, размещена на редкость органично. Конь, устремленный в прыжке на змея, повторяет дугу наличника среднего окна, так же как и обводящее его по контуру чешуйчатое тело змея. Колорит панно очень насыщенный и даже драматичный, крупные пятна темных цветов чередуются с более светлыми, кульминацией которых является круп белого коня. Неравномерность цветового решения панно привносит в достаточно рациональный симметричный фасад черты подлинной живописности и художественности. Эти панно были исполнены П.К. Ваулиным по рисункам художника-прикладника и графика С.В. Чехонина и начинающего живописца С.В. Герасимова<sup>371</sup>.

Чехонин начал работать на Абрамцевском заводе еще в 1900 году, создавая керамический вариант гигантского полотна М.А. Вру-







беля «Принцесса Грёза» для северного фасада гостиницы «Метрополь», затем принимал участие в переводе в керамику и эскизов А.Я. Головина. Первой самостоятельной работой художника в сфере художественной керамики стали керамические балконы «Метрополя», фриз со словами Ф. Ницше и небольшие майоликовые панно для аттиков гостиницы, видимо выполненные по его собственным рисункам на Абрамцевском заводе под руководством П.К. Ваулина в 1902–1904 годах<sup>372</sup>. В 1911–1912 годах он совместно с начинающим художником С.В. Герасимовым выполнил майоликовое панно по эскизу архитектора А.А. Остроградского для дома Городских начальных училищ в Москве. Сергей Васильевич Герасимов (1885–1964)<sup>373</sup> – живописец, график, в 1901–1907 годах учившийся в Строгановском

Общие виды и детали отделки дома Городских начальных училищ. Фото М. Феединой

училище, затем в МУЖВЗ (окончил в 1912 году со званием художника), – в ту пору был еще студентом и, видимо, помогал С.В. Чехонину перевести в майолику эскиз зодчего.

Кроме центрального панно над двумя входами в Училищный дом со стороны улицы были помещены небольшие панно также с изображением святого Георгия на лошади, острием копья ведущего змея. Любопытно, что этот сюжет имел среди изделий «Абрамцева» и другой вариант – по рисунку почти точно совпадающий с рисунком центральной части большого панно, но меньшего размера. Он запечатлен на фотографии готовых изделий завода «Абрамцево» 1911 года<sup>374</sup>. Однако был ли этот вариант сюжета использован для какого-то здания – неизвестно.

Еще одной заметной московской постройкой в русском стиле, оформленной совместными усилиями «Абрамцева» и «Кикерина»<sup>375</sup>, стал **доходный дом М.Н. Миансаровой** с магазинами на первом этаже (арх. С.К. Родионов, 1908–1912), расположенный на Большой Сухаревской площади рядом со знаменитой Сухаревой башней (XVII век). Возможно, именно благодаря этому знаменитому соседству для оформления фасадов был выбран русский стиль, а отдельные керамические элементы – наличники, розетки, изразцы – были специально созданы в 1912 году по образцам XVII века. Причем часть из них стилизации, а часть почти точные копии средневековых изделий. Наиболее живописен силуэт дома с шатровой башенкой, кокошниками-аттиками и двумя четырехскатными разновысотными шатровыми кровлями с декоративными металлическими гребнями. В композиции этого дома явно прочитывается образная ориентация на Теремной дворец Кремля, в котором последний этаж с гульбищем, нарядными палатами и башенкой был трактован как самостоятельная часть здания.

Три кокошника-аттика, напоминающих церковные закомары, украшают торец дома,

выходящий на Садовое кольцо. На центральном из них изображены две сказочные белые павы с коронами, длинными хвостами и перевитыми шеями. Такой мотив достаточно редок для древнерусской орнаментики, и специалисты справедливо приписывают ему восточное происхождение. Однако подобные парные птицы с перевитыми шеями есть среди рельефных украшений Дмитриевского собора во Владимире, который в начале XX века оценивали как лучший и самый совершенный памятник владими́ро-суздальского зодчества<sup>376</sup>. Первым зодчим, обратившимся к его рельефному убранству, был С.И. Вашков, по проекту которого в 1908–1909 годах был создан фасад доходного дома церкви Св. Троицы, «что на Грязех» на Чистопрудном бульваре (о нем см. в главе, посвященной работам «Муравы»<sup>377</sup>). В наружном декоре этой постройки были впервые использованы птицы с перевитыми шеями, но они явно копировали рельефы средневекового образца. Птицы с аттика дома М.Н. Миансаровой, напротив, не были копиями, а являлись свободной авторской вариацией редкого средневекового мотива.

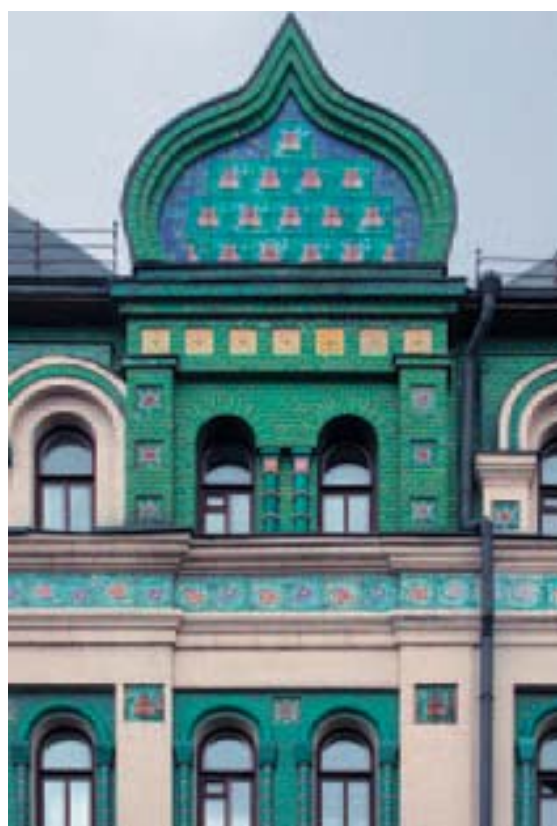
Кроме выразительных майоликовых вставок на аттиках, в декоре объема башенки и на фасадных пилястрах, керамических колонок башенки, а также фриза постройки между 4-м и 5-м этажами из красивых рельефных изразцов с цветочным узором, «тело» доходного дома М.Н. Миансаровой было полностью покрыто керамикой – белым и темно-зеленым кабанчиком. Причем зеленой плиткой были покрыты стены последнего, пятого этажа с полуциркулярными светлыми наличниками и сложными шатровыми кровлями, и, как и в Теремном дворце, имеющего самостоятельное композиционное значение. Зеленым кабанчиком были облицованы и простенки между пилястрами 3-го и 4-го этажей, оконные наличники которых были отделаны особенно роскошно. В обрамления окон 4-го этажа были вмонтированы неболь-





шие, но очень выразительные скульптурные керамические изображения львов, поддерживавших майоликовые орнаментальные колонки по сторонам окна. Эти рельефные фигурки также находят аналогии в декоре владимиро-суздальской архитектуры. Ярко-зеленые наличники третьего этажа украшены кокошниками, в поле которых вмонтированы керамические пальметты на золотом фоне. Применение этих редких «золотых» изразцов, производство которых было налажено в Кикерине, явилось новшеством, так и не получившим в Москве ни продолжения, ни аналогов.

Не исключено, что в Кикерине была выполнена и часть облицовочной плитки, покрывающей стены этого дома. Стоит обратить внимание, что в облицовке использованы маломерные глазурованные плитки нескольких от-



Общий вид и детали отделки доходного дома  
М.Н. Миансаровой. Фото М. Фединой



тенков – открытого зеленого цвета, серо-голубого и цвета темной бирюзы. То есть фасадное решение было построено на нюансах, которые заметны только при внимательном разглядывании дома. Возможно, виной тому оказался слишком открытый изумрудно-зеленый цвет части облицовочной плитки, близкий по тону цвету темной бирюзы, который в сочетании с яркими золочеными вставками сразу бросается в глаза и не позволяет оценить тонкость колористического замысла. В целом изразцовое убранство этого здания было чрезвычайно разнообразным и полностью определило его облик и художественные достоинства.

К этому же периоду относится и *керамический декор доходного дома В.И. Донкова* в Староконюшенном переулке (д. 41) в Москве архитектора С.М. Гончарова (1911). Он чрезвычайно разнообразен: здесь и горизонтальная вставка из вертикальных прямоугольных изразцов с золотистыми люстрами под окнами

первого этажа с изображением виноградной лозы, орнаментальные вставки под окнами второго этажа, рельефное дугообразное панно золотистого цвета над окном лестничной клетки на уровне четвертого этажа. Вставку с изображением виноградной лозы находим в эскизе печи из архива П.К. Ваулина<sup>378</sup>. В центре фасада был помещен крупный изразец с рельефным изображением Медузы-горгоны. Это вольная и несколько огрубленная копия головы «Медузы Ронданини» – знаменитой римской копии греческого оригинала VI–V веков до н. э., хранящейся в Глиптотеке в Мюнхене. Над окнами второго этажа в центре фасада помещены небольшие горизонтальные вставки, набранные из прямоугольных изразцов с крупным рельефным рисунком. Этот декор ранее в абрамцевских произведениях не встречался и, возможно, был выполнен по рисунку архитектора С.М. Гончарова – автора здания. В целом керамический декор этого дома очень





выразителен. Такие детали, как и рельеф головы Медузы – единственный в своем роде, – наводят на мысль, что некоторые были выполнены специально для этого здания.

Уникальный, единственный в своем роде пример использования абрамцевской керамики в фасадном декоре Москвы представлен московским *доходным домом Е.К. Калиновской* на 4-й Тверской-Ямской (д. 5), возведенным по проекту Э.К. Нирнзее (1911–1912). В этой постройке майоликовый декор Абрамцева вновь обрел значение ведущей фасадной темы. Верхняя часть фасада доходного дома Е.М. Калиновской (1911) была украшена им майоликовым наличником по рисунку художника А.Я. Головина, а фигурный – аттик – орнаментальными вкраплениями керамических элементов в штукатурку по принципу мозаики. Кроме того фасад этого доходного дома украсили еще несколько разновидностей абрамцевской плитки, небольшое панно из нескольких орнаментальных изразцов и из рельефной плитки.

Именно это здание сохранило нам уникальное произведение абрамцевской мастерской – одно из окон верхнего этажа этого дома обрамляет чудесный керамический наличник с Жар-птицами, выполненный по ри-



сунку А.Я. Головина для Всемирной выставки 1900 года в Париже. Композиция наличников со сказочными птицами была создана на основе задней стенки умывальника, созданного А.Я. Головиным еще в 1899–1900 годах<sup>379</sup>, то есть завод, как и во многих других случаях, возвратился к повторению своих ранних художественных достижений. Об этом свидетельствует и эскиз камин с использованием тех же головинских Жар-птиц, сохранившийся в архиве П.К. Ваулина<sup>380</sup>. Сандриком для этого наличника послужил нарядный керамический ряд изразцов с изображением классического, спирально завивающегося аканта – такой

Медуза Ронданини. Копия с оригинала Фидия (?). V или VI в. до н.э. Глиптотека, Мюнхен

Центральная часть фасада и детали отделки доходного дома В.И. Донскова в Староконюшенном переулке. Фото М. Фединой







Общий вид и детали отделки доходного дома  
Е.К. Калиновской на 4-й Тверской-Ямской.  
Фото М. Феединой

западной стены главного дома усадьбы Я.Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой» в Крыму, выполненные по рисункам художника П.В. Кузнецова, а изготовленные П.К. Ваулиным в Кикерине (1907–1914) – и еще некоторые постройки других мастерских<sup>381</sup>.

К поздним работам завода относится и панно «Купание наяд» по рисунку А.Я. Головина на аттике *дома дешевых квартир архитектора Э.К. Нирнзее* в Б. Гнездиновском переулке (1912). Это панно является уменьшенной копией панно А.Я. Головина с гостиницы «Метрополь»<sup>382</sup>, но имеет более простую прямоугольную форму. (Такого рода опыты завода,

же, как использованный в отделке камина С.У. Соловьева и в отделке надгробной часовни А.Я. Полякова в Знаменском-Губайлове.

Кроме того, на поверхности фигурного щипца здания и в верхней части его фасадной стены куски разноцветной абрамцевской керамики образуют растительный узор по принципу мозаики – их полем служит обычная оштукатуренная поверхность, в которой керамические кусочки смотрятся как драгоценные самоцветы. Подобный прием декорирования в русской архитектуре рубежа веков чрезвычайно редок. Фактически он превращает поверхность фасада в поле художественного изображения, что требует не только художественной одаренности от зодчего, но и сравнительно трудоемко в исполнении. Видимо, поэтому такой вид фасадного декора так и остался в Москве единственным. В том же ряду, пожалуй, можно назвать только аналогичные украшения









видимо, были не единичными – в Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранится небольшой прямоугольный керамический пласт, повторяющий рисунок А.Я. Головина к панно «Поклонение старине», также находящегося на фасаде «Метрополия»<sup>383</sup>). Небольшое по размерам, оно, конечно, не соответствовало масштабу дома – признанного московского небоскреба 1910-х годов. Его трудно было разглядеть пешеходам, но его присутствие фиксировало в их сознании главное – внимание к художественной проработке всех деталей сооружения. Таким образом, архитектор дважды использовал абрамцевскую керамику в отделке своих построек 1910-х годов (что, кстати, свидетельствует о ее широкой популярности в то время), причем оба раза это были произведения А.Я. Головина.

В конце 1900–1910-х годах деятельность «Абрамцева» перестает восприниматься как художественный авангард. Завод редко уча-

ствует в выставках, и это после российского и международного триумфа первых лет нового века, когда его керамические произведения буквально переезжали с одной выставки на другую – пять первых выставок «Мира искусства» (1899–1903), Международная выставка керамических изделий в С.-Петербурге (1900–1901), выставка Архитектуры и художественной промышленности нового стиля в Москве (1902–1903)<sup>384</sup>, выставка Венского Сецессиона 1902 г.<sup>385</sup>, Выставка архитектурной керамики в Московском обществе гражданских инженеров в 1904 г.<sup>386</sup>, наконец, еще одна выставка Венского Сецессиона в 1907 году – вот неполный перечень экспозиций с участием изделий Абрамцева того периода. Интересно, что отбор абрамцевской керамики на выставку в Вене в 1907 году произвел сам знаменитый австрий-

Дом дешевых квартир архитектора Э.К. Нирнзее  
в Б. Гнезниковском переулке. 1912 г.

ский зодчий Отто Вагнер: «Посетивший Москву в поисках за индивидуальными проявлениями русской промышленности, проф. Вагнер заинтересовался мамонтовской школой и взял ее майолику на выставку Сецессион, где все почти экспонаты разошлись по хорошей цене»<sup>387</sup>.

Хотя со второй половины 1900-х годов художественные интересы С.И. Мамонтова целиком сосредоточились на производстве архитектурной керамики, в деятельности завода того периода обнаруживается некоторый спад в сфере художественного экспериментаторства «Абрамцева», где реже появлялись новые талантливые художники и рождались новые виды изделий. Однако утверждение, что в этот период завод занимался исключительно «производством декоративно-майоликовых посудных форм и мелкой скульптурной пла-

Великокняжеский храм Святых князей Михаила Тверского и Александра Невского в Ельце.  
Открытка 1912 г.

стикой»<sup>388</sup> совершенно неверно. Напротив, за несколько лет перед Первой мировой войной и в первые ее годы завод обрел как бы второе дыхание. Созданные тогда произведения очень масштабны и содержат немало новых видов керамического декора.

В 1911–1912 годах керамикой Абрамцевского завода был полностью отделан еще один крупный храмовый комплекс – ансамбль *Великокняжеского храма Святых князей Михаила Тверского и Александра Невского в Ельце*. Эта работа была выполнена по заказу богатейшего елецкого купца 2-й гильдии (затем 1-й гильдии) потомственного почетного гражданина Алек-

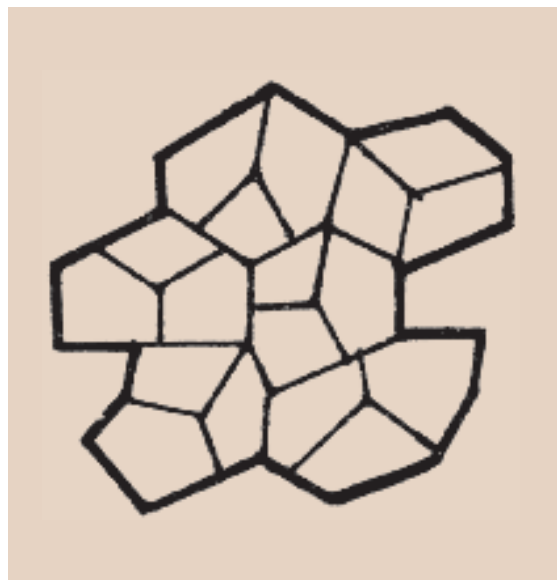




сандра Николаевича Заусайлова (1860–1915), незаурядного человека, оставившего заметный след в облике Ельца постройкой нескольких выдающихся зданий<sup>389</sup>. Потомственный купец<sup>390</sup>, старший сын в семье, А.Н. Заусайлов в 1887 году наследовал табачную фабрику своего деда<sup>391</sup> и превратил ее в самое современное производство. Как и его родственники, он активно участвовал в общественной жизни города и вкладывал большие суммы в благотворительность<sup>392</sup>. Однако его самым заметным вкладом в застройку Ельца стал храмовый комплекс, в который вошла возведенная еще в 1883 году Царская часовня<sup>393</sup>, в память императора Александра I. Оба новых сооружения комплекса, выстроенные по заказу А.Н. Заусайлова, были мемориальными – храм был освящен к 50-летию отмены крепостного права, а дом Призрения – к 300-летию династии Романовых. Инициатива строительства храма принадлежала Елецкому обществу хоругвеносцев<sup>394</sup>.

Храм был заложен 15 ноября 1909 году по проекту епархиального архитектора Орловской губернии Э.Э. Вильфарта<sup>395</sup> в память посещения Ельца великим князем Михаилом Александровичем – братом императора Николая II, почетным гражданином города Ельца<sup>396</sup>. Однако проект претерпел корректировки первоначального замысла<sup>397</sup>, причем не исключено, что к окончательному и реализованному решению прямое отношение имел московский архитектор О.О. Шишковский. Весной 1910 года уже начались работы по отделке фасадов и

интерьера майоликовыми плитками. Именно Шишковский заведовал отделкой храма и его имя упомянуто в документах, связанных с майоликовым убранством сооружения<sup>398</sup>. К 50-летию юбилею царского манифеста об освобождении от крепостной зависимости 11 февраля 1911 года храм, возведенный, как и часовня, в византийском стиле, был освящен<sup>399</sup>. Любопытной особенностью общей композиции стало необычное размещение невысокой ярусной

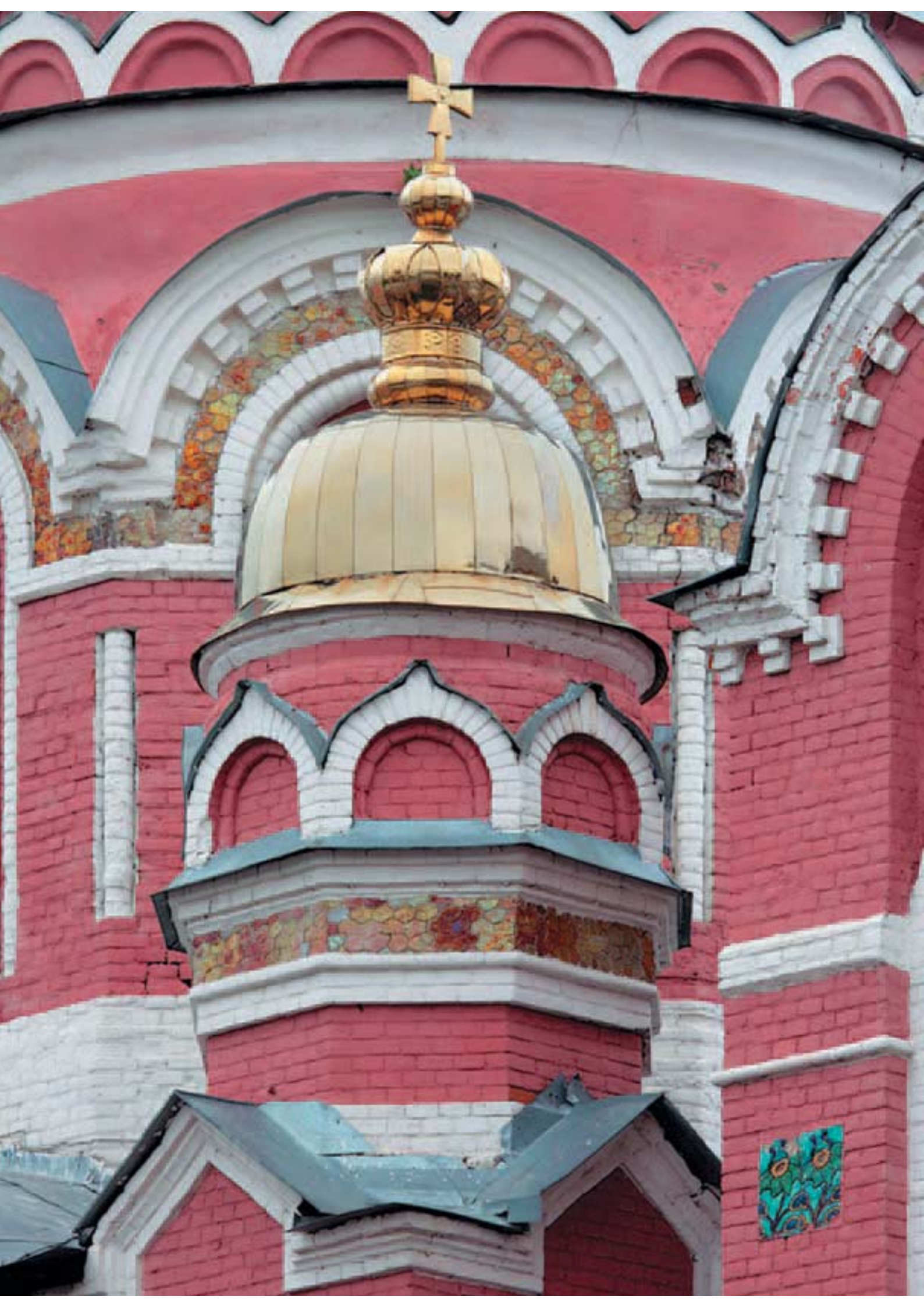


Эскиз изразца с геометрическим орнаментом и стилизованными бутонами. Худ. М.А. Врубель. Начало 1890-х гг. (Из книги: Трошинская А.В. Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013. С. 52)

Форма полигонального изразца. 1910-е гг. Реконструкция автора. 1991 г.

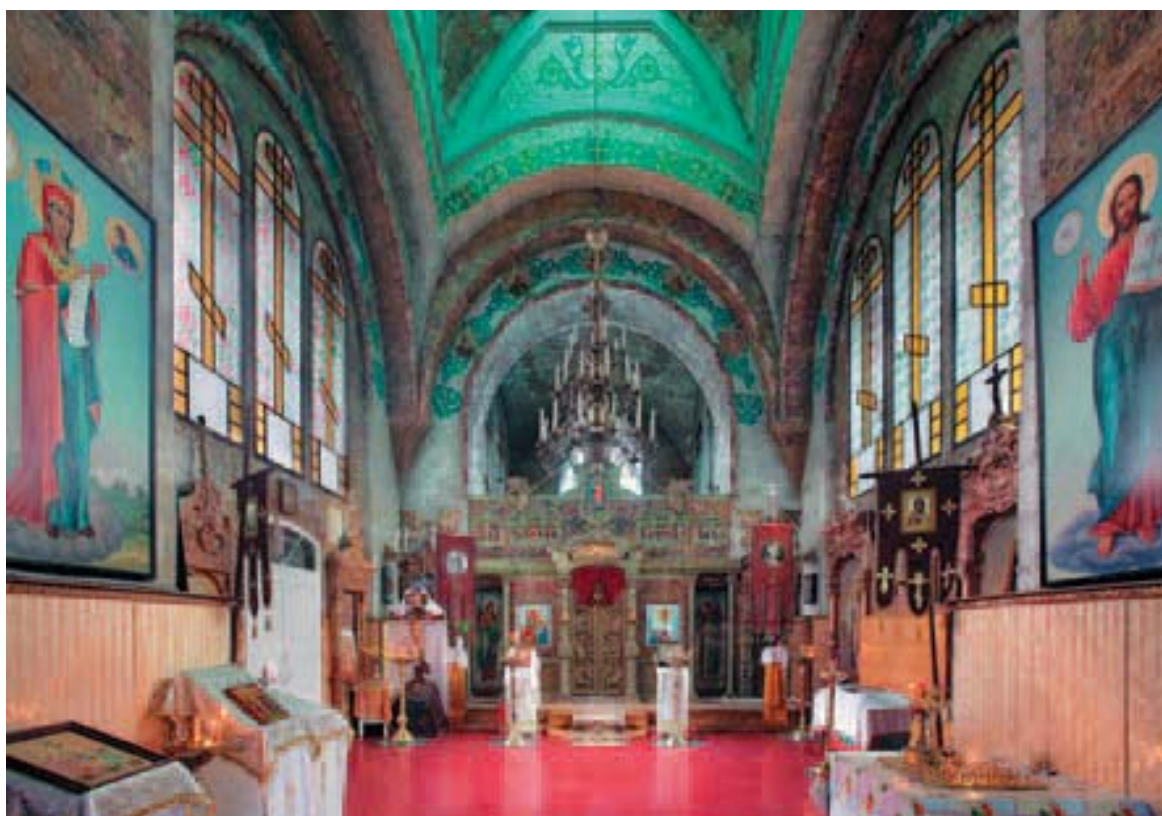
Фрагменты керамической отделки Великокняжеского храма. Фото М. Феединой











колокольни-звонницы, которую архитектор поставил на углу храма, что сделало комплекс несимметричным и более динамичным.

Просвещенный заказчик хотел украсить возводимый храм всем самым лучшим и подарить городу подлинное произведение современного искусства. Новейшие технологии продемонстрировали конструкции – своды постройки были выполнены из бетона, внутри были проведены все инженерные сети – электричество, водяное отопление, водопровод, были устроены и другие технические новшества. Для главного позолоченного купола заказчик выбрал необычный большой крест из зеркального стекла, который подсвечивался ночью

Детали керамической отделки фасадов  
Великокняжеского храма. Фото М. Фединой

Виды интерьера Великокняжеского храма и детали  
майоликового иконостаса. Фото М. Фединой







электрическим светом, что, пожалуй, не имело аналогов среди современных ему построек.

Престижная работа по отделке храма, тесно связанного с августейшей семьей, была заказана московскому заводу «Абрамцево», использовавшему в ней не только свои уже не раз опробованные изразцы, но и новые панно<sup>400</sup>. Скорее всего, к изготовлению большого елецкого заказа непосредственное отношение имел руководитель завода Савва Иванович Мамонтов. К сожалению, нам известно очень мало керамических работ, которые однозначно связаны с его именем, но, судя по некоторым воспоминаниям, он достаточно авторитарно руководил процессом, стараясь брать только действительно значительные в художественном отношении работы. Стоит напомнить, что он последовательно привлекал к работам сво-

Детали майоликового иконостаса  
Великокняжеского храма. Фото М. Фединой







Детали майоликового иконостаса Великокняжеского храма. Фото М. Феединой

его керамического предприятия молодых художников, направляя их творческие искания, а поскольку он жил на территории завода, все работы выполнялись у него на глазах.

Для создания майоликового убранства комплекса Абрамцевский завод командировал в качестве заведующего художественными работами молодого художника-монументалиста А.Ф. Середу (1890–?)<sup>401</sup>. Для наружного убранства Великокняжеского храма были применены уже не раз использованные в архитектурных сооружениях абрамцевские плитки, которые в некоторых случаях образовывали весьма необычные композиции. Например, изразцы М.А. Врубеля «с изображением в углах четырех круглых цветочных бутонов»<sup>402</sup>, выполненные в сдержанной серо-белой гамме, составляют изображение креста в надоконном полукру-



глом кокошнике храма. Закомары храма были обрамлены лентами абрамцевской многоугольной «мозаичной» плитки, на которые были нанесены крупные обобщенные цветы и листья, напоминающие по характеру изображения орнамент спинки майоликовой скамьи в усадьбе Абрамцево. (К сожалению, этот декор плохо сохранился и сейчас сильно подновлен масляными красками, что не позволяет оценить его более адекватно.)

Не менее впечатляющим было внутреннее убранство нового храма: церковные своды, подпружные арки и стены были полностью облицованы многоугольной «мозаичной» плиткой с металлическими люстрами разных оттенков – голубого, красновато-медного и серебристо-золотистого. Самым поразительным и уникальным элементом интерьера был керамический иконостас и киоты больших икон, выполненные также в технике металлических люстр, отливающие золотом и медью. Эстетика его иконных обрамлений и их цветовая гамма существенно отличались от иконостасов Товарищества М.С. Кузнецова – их рельефная орнаментика и скульптурные элементы имели мягкие, нередко сливающиеся с плоскостью основной формы очертания, несколько напоминая манеру скульпторов-импрессионистов. Полива была однотонной, цвета светлой позолоты с металлическими люстрами красновато-зеленоватых оттенков. 15 мая 1910 года О.О. Шишковский выдал удостоверение Антонию Фомичу Середе в том, «что им были выполнены детальные рисунки внутренней отделки церкви во имя Св. Михаила Тверского в г. Ельце, работы по которым производила фирма Немирова-Колодкина. Исполнением рисунков весьма доволен, так как скомпонованные самостоятельно рисунки весьма отвечали все тщательности моего эскиза»<sup>403</sup>. Таким образом, для этих предметов детальные рисунки выполнил Антон Середя, а изготовила их фабрика «Фабрично-торговое товарищество преемников

Н.В. Немирова-Колодкина»<sup>404</sup>, в основном специализировавшаяся на золотых и серебряных изделиях и на церковной утвари<sup>405</sup>. Теплый золотой оттенок майоликовых окладов гармонировал с Царскими вратами филигранной работы и престолом, выполненным из серебра и контрастировал с цветными витражами с простыми геометрическими рисунками в виде креста. Неудивительно, что П.К. Ваулин упомянул уникальный керамический декор этого храма в докладе Всероссийскому съезду художников в С.-Петербурге в 1911–1912 годах, содержащем небольшой обзор архитектурной керамики.

В подклете Великокняжеского храма в 1913 году разместилась «пещерная» церковь<sup>406</sup>, посвященная свв. Николаю Чудотворцу и Алексию митрополиту Московскому – то есть небесным покровителям императора и наследника престола (это посвящение идентично посвящению храма в поселке Клязьма, о котором пойдет речь далее!). Она была не просто стилизована под древние храмы, а задумана по образцу храма Гроба Господня в Иерусалиме. Специально для ее интерьера Заусайлов приобрел старинные люстры и подсвечники в одной из старинных церквей Москвы.

В 1912–1913 годах рядом с Великокняжеской церковью в Ельце был выстроен **Дом призрения в память 300-летия царствования дома Романовых** для стариков, потерявших трудоспособность, в отделке которого также была широко использована абрамцевская керамика. Фасад этого дома отчасти копировал палаты бояр Романовых в бывшем Ипатьевском монастыре в Костроме, чтобы визуально подчеркнуть посвящение юбилею царствующего дома. К улице сооружение было обращено фигурным килевидным щипцом с названием учреждения. Три верхних окна были обведены наличниками из «мозаичной» абрамцевской плитки. Боковые лопатки фасада в верхней части были украшены абрамцевскими изразцами, преимущественно





Детали отделки дома призрения в память  
300-летия царствования дома Романовых.  
Фото М. Фединой. 2013 г.

М.А. Врубеля («подсолнухи», «бессмертники», васильки, шишечки с пятью цветиками и т. д.), а над тремя окнами первого этажа было помещено полукруглое панно с изображением сказочных цветов в сиренево-голубых тонах. Этот цветочный мотив и стал заглавным в оформлении этого здания.

Очень богато был украшен боковой фасад, обращенный к храму в узкий проходной дворик. Над двумя маленькими мансардными окнами на аттике второго этажа было развернуто панно с изображением древнерусского города-крепости с большим пятиглавым собором в центре. Возможно, это аллегорическое изображение средневекового Ельца. Стилизованные эффектно нарисованные наличники второго









этажа были облицованы голубыми плитками с изображением цветов (вероятно, первоначальные размеры наличников были меньше, поскольку на существующих видны следы их увеличения в ширину. Очень выразительно был оформлен вход в приют – он был покрыт двускатной кровлей, а в его лицевом тимпане на неоднородном живописном бирюзово-голубом фоне был помещен императорский двуглавый орел. На небольшом переходе к башне

Детали отделки Дома призрения в память 300-летия царствования дома Романовых. Фото М. Феединой. 2013 г.

над окном первого этажа помещены оригинальные треугольные наличники, в поле которых помещены керамические изображения горшков с необычными цветами. Завершавшая общую Г-образную композицию постройки шатровая башенка, крытая керамической черепицей, также была отделана майоликовыми вставками: верхняя – с изображением крупных цветов, нижняя набрана из традиционной абрамцевской рельефной плитки с цветком и листьями (использована многократно).

Майоликовая отделка сделала заусайловские постройки единым ансамблем, который





стал ярким и заметным украшением Ельца 1910-х годов. В 1915 году автор идеи создания этого комплекса и его заказчик А.Н. Заусайлов умер<sup>407</sup>. Его похоронили в склепе под главным алтарем пещерного храма, причем его надгробие было также выполнено из майолики тем же Абрамцевским заводом. К сожалению, судьба ансамбля после революции была типичной – храм был лишен примет культа, приют превратился в коммунальное жилье<sup>408</sup>. Восстановительные работы в храме начались только в 1991 году, когда его передали Православной церкви<sup>409</sup>, в 2003 году близ храма был установлен бюст А.Н. Заусайлова<sup>410</sup>.

В целом комплекс Великокняжеской церкви с приютом стал яркой страницей в архитектурной истории Ельца и до сих пор является одной из основных городских достопримечательностей. Рассказ о нем будет неполон, если не упомянуть еще одно здание, в отделке которого использована абрамцевская керамика.

Тогда же неподалеку от храмового комплекса<sup>411</sup> было возведено *здание яслей для работниц табачной фабрики А.Н. Заусайлова в Ельце*, автором проекта которого, возможно, был тот же епархиальный архитектор Э.Э. Вильфарт. Основательницей и организатором яслей для работниц была молодая (третья) жена А.Н. Заусайлова Варвара Васильевна, ставшая энергичной помощницей своего мужа. Именно поэтому ее имя было запечатлено на фронте этого здания<sup>412</sup>. В здании бесплатно на средства А.Н. Заусайлова содержались до 50 детей<sup>413</sup>. Богато украшенный керамическим декором фасад этого здания, выстроенного в оригинально стилизованных формах неорусского стиля, был изготовлен Абрамцевским гончарным заводом тогда же в начале 1910-х годов.

Общий вид и наличник окна яслей для работниц табачной фабрики А.Н. Заусайлова в Ельце.  
Фото М. Феединой











В отделке яслей использованы в основном уже известные абрамцевские плитки 1890-х годов, предположительно созданные по эскизам Врубеля. В наличниках двухэтажной части были применены печные изразцы, которые можно увидеть в печах главного дома в Абрамцеве. На килевидном аттике этой части здания сделаны небольшие прямоугольные вставки с изображением стилизованных подснежников, а также фрагменты изразцов М.А. Врубеля, известных по выставке в галерее Лемерсье в 1915 году<sup>414</sup>. Особенно эффектно были оформлены наличники окон одноэтажной части, над которыми было на керамическом фоне помещено название учреждения и небольшое изображение пеликана, который кормит своей

кровью своих птенцов. В синее поле этих наличников были введены очень красивые абстрактные растительные формы «с завитками», такие же, как в доме Шаронова в Таганроге, доходном доме П.Г. Солодовникова в Москве, в особняке Рейнеке в Саратове<sup>415</sup>. Были в постройке и совершенно не использовавшиеся ранее изразцы – это уже упомянутые «вставки с подснежниками», вертикальные вставки между окнами одноэтажной части с волнообразным орнаментом и изразцы в колончатом пояске в верхней части забавной сужающейся кверху башенки.

Детали керамической отделки яслей для работниц табачной фабрики А.Н. Заусайлова в Ельце.  
Фото М. Феединой





В целом именно абрамцевский декор сделал это здание по-настоящему интересным.

К тому же периоду относится богатейшая керамическая отделка *особняка Е.И. Шаронова в Таганроге*. Этот дом был построен в 1910–1912 годах строителями Н.Т. Синяковым и Н.А. Красниковым, хотя молва упорно связывает его с творчеством Ф.О. Шехтеля. Действительно, здание имеет что-то общее с композицией и силуэтом Ярославского вокзала в Москве, однако это, скорее, архитектурный шарж на московское здание. Были ли эти формы использованы другим автором или созданы по эскизу самого мастера кем-то из его помощников, выяснить пока не удастся, хотя в пользу того, что особняк возведен по проекту московского архитектора,

Общий вид и детали отделки щипца яслей для работниц табачной фабрики А.Н. Заусайлова в Ельце. Фото М. Феединой



свидетельствует щедрое использование в его облицовке абрамцевской керамики. Так или иначе, но нарядная цветная постройка обошлась хозяину в баснословную сумму в 25 тысяч рублей и стала подлинным украшением города.

Дом был предназначен в приданое дочери местного купца М. Шароновой. Ее отец – Евгений Иванович Шаронов, адвокат, сын таганрогского купца – был состоятельным владельцем усадьбы и больших земельных угодий, раскинувшихся по одну и другую стороны Миуса, недалеко от Таганрога (с. Ряжное). В 1912 году к нему отошло 340 десятин земли, что расширило возможности его успешно работавшей фермы. Дочь Шаронова Мария окончила Мариинскую женскую гимназию, а когда повзрослела, отец построил для нее необыкновенный дом в центре Таганрога, на Николаевской улице (ныне ул. Фрунзе, 80).

Это небольшое одноэтажное здание с полуподвалом действительно отчасти напоминает асимметричный объем Ярославского вокзала, и не только по общей композиции, которая имеет те же три высотных акцента, что и вокзал, но и по примененному керамическому декору. Находит аналогию с вокзалом широкая полоса сине-голубого майоликового фриза, проходя-



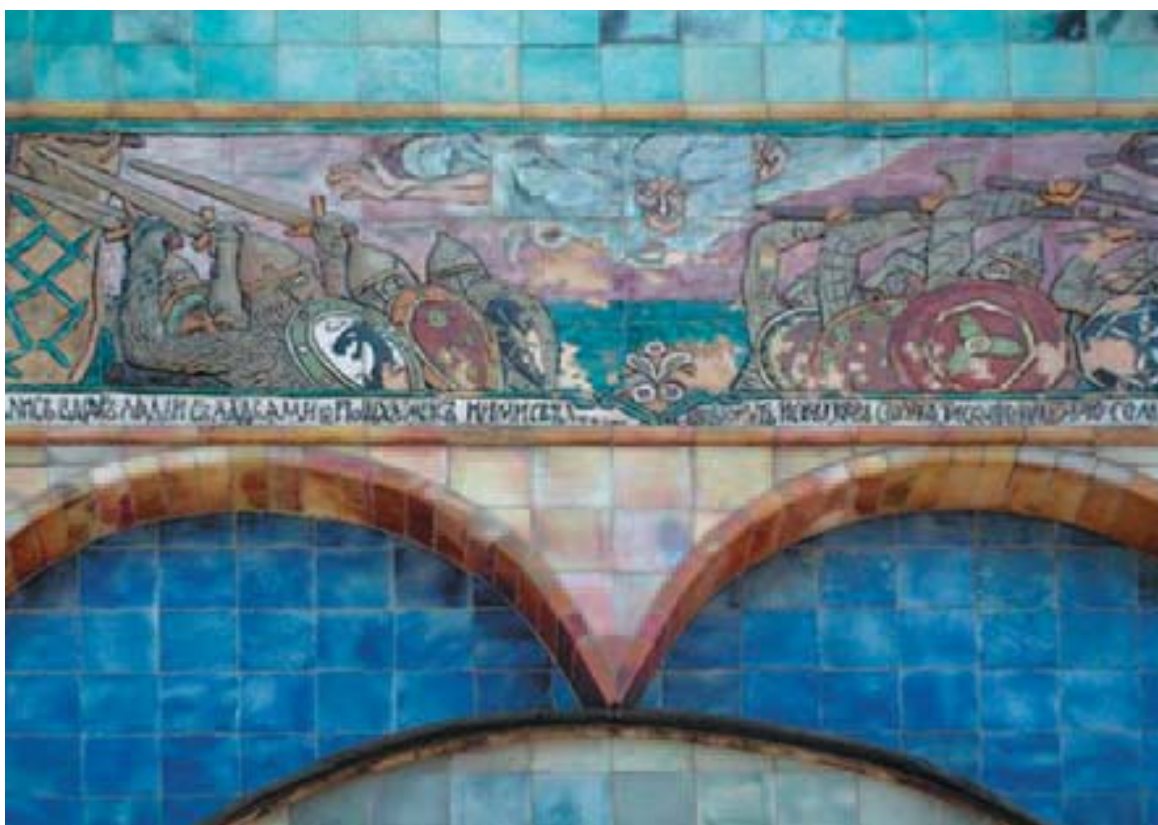
щая под карнизом и обобщающая центральную часть сооружения, и трапециевидная форма кровли с гребешком в центральной части.

В особняке Шаронова островерхая восьмигранная шатровая башенка с прапором<sup>416</sup>

Особняк Е.И. Шаронова в Таганроге. Фото 1970-х гг.

Детали отделки особняка Е.И. Шаронова в Таганроге. Фото 1980-х гг. Музей-заповедник «Абрамцево»





венчает облицованный керамическими плитками четверик, на стене которого, как воспоминание о московской вокзальной башне, укреплен килевидный козырек-кокошник над главным входом, поле которого покрывают абрамцевские изразцы. Стены четверика покрывают рельефные изразцы с цветком в круге. Под кокошником помещен пласт с поясным изображением девушки с распущенными волосами среди цветов – подходящий образ для дома, предназначенного в подарок юной дочери. Это панно намечено в одном из эскизов печей, находящихся в архиве П.К. Ваулина<sup>417</sup>. На этом эскизе вокруг панно видим рисунок раскрытого цветка, а в нижней части – ромбовидные изразцы с лебедями. Поскольку на крупном воспроизведении этих изразцов есть

Фрагменты фасада особняка Е.И. Шаронова в Таганроге. Фото 2000-х, 1970-х гг.



и рапорт из двух изразцов с изображением ветки с цветами и острыми листочками, принадлежащий М.А. Врубелю, можно с достаточной определенностью отнести к его творчеству весь эскиз, а следом за ним и упомянутый эскиз печи. Из этого следует, что пласт с изображением девушки принадлежит Врубелю.

Поле вокруг этого пласта покрыто «акварельной» плиткой с люстрами<sup>418</sup>, а под пластом – оригинальной плиткой с крупными цветами, с которой мы уже знакомы по панно доходного дома Ф.Н. Плевако. Фриз фасада облицован «акварельной» сине-голубой керамической плиткой, переходящей под центральным гребнем в сюжетное изображение парусных лодок-ладей. Композицию издавна называют «Отплытие ладей» и связывают с похожими по сюжету картинами Н.К. Рериха. Однако Рерих никогда не сотрудничал с Абрамцевом (во всяком случае, никаких сведений о его сотруд-

ничестве с Мамонтовым нет), к тому же этой композиции можно найти совершенно другое объяснение и иную атрибуцию. В 1901 году В.М. Васнецов создал проект терема-перехода из Оружейной палаты в Большой Кремлевский дворец<sup>419</sup>, фасад которого предполагалось полностью покрыть изразцами. Для этого по рисунку художника на заводе «Абрамцево» был выполнен (!) керамический фриз «Ладьи»<sup>420</sup>. Постройка не была осуществлена, но, возможно, часть этого фриза (или весь?) была использована в таганрогском особняке, что весьма характерно для метода работы завода.

В правой части здания, над которой ранее было остроконечное навершие, под полукруглым козырьком помещено панно с батальной сценой и поясняющим текстом из баллады А.К. Толстого «Боривой»: «Сшиблись вдруг ладьи с ладьями, и пошла меж ними сеча. Брызжут искры, кровь струится, треск и вопль в бою сомкну-



том». Несмотря на текст, изображение на панно повторяет сюжет концевой виньетки из известной книги «Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина, в 1899 году проиллюстрированной В.М. Васнецовым<sup>421</sup>. Таким образом, это панно создано по эскизу Васнецова (затем еще дважды было использовано для доходного дома Солодовникова в Москве). Под ним расположено еще одно панно с изображением девы-русалки в камышах на берегу озера. Оно известно по фотографии стенда с готовыми изделиями во дворе Бутырского завода, так же как и горшочки с цветами, украшающие боковые части майоликового фриза центральной части особняка<sup>422</sup>.

С левой стороны здания к нему примыкают пилоны ворот с декоративными тимпанами под двускатными кровлями. Их поле покрыто керамическими плитками бирюзового цвета, на которых ярко выделяются маски ливийских львиц работы М.А. Врубеля. В целом здание неплохо сохранилось до наших дней<sup>423</sup> и даже было отреставрировано в 1981 году.

Собственно, подробное описание керамического декора здания, составляющего его главную ценность (который теперь можно довольно точно атрибутировать), помогает понять принципы работы Абрамцевского завода – архитекторам или заказчикам обычно предлагался определенный ассортимент облицовок, пластов и панно, из которых в конце концов собиралось целое. Об отсутствии единого замысла керамической облицовки говорит несвязанность сюжетов отдельных композиций между собой и их использование в других постройках.

К монументальным работам Абрамцевского завода в области архитектурной керамики относится и наружная *отделка здания Хлебной биржи в Рыбинске* (теперь – Художественного музея<sup>424</sup>), созданного в 1912 году видным московским архитектором А.В. Ивановым (1845 – после 1917), с 1911 по 1915 год занимавшего должность архитектора Московского Дворцового управления. На проект биржи Ры-

бинская городская дума объявила конкурс, выдвинув целый ряд практических и эстетических требований. Здание должно было уместиться на самой кромке высокого волжского берега на относительно небольшом участке. Будучи опытным зодчим, А.В. Иванов успешно решил задачу использования отведенного прибрежного участка и одновременно создания мощного архитектурного акцента городского центра, играющего ключевую роль для восприятия с волжского фарватера. Он увеличил площадь застройки, создав на низкой части берега высокую каменную платформу, облицованную гранитом, на которой и встало новое монументальное сооружение в русском стиле, своими формами напоминающее известные постройки центра Москвы – и прежде всего здания Верхних и Средних торговых рядов. Правда, Рыбинская биржа была асимметрична, но ее формы, также заимствованные из архитектуры царских теремов и храмов Москвы XVII столетия, были вполне узнаваемы. Облицованное светлым кирпичом, биржевое здание (в технике тычковой кладки – самой распространенной в московской архитектуре конца XIX – начала XX века) имело богатую фасадную пластику, образующую кокошники, цепочки орнаментов, небольшие ниши (кахели) и горизонтальные тяги.

В отличие от Верхних торговых рядов в Москве, в убранство фасадов Рыбинской биржи было включено множество полихромных изразцов и небольших майоликовых панно. Хотя краеведческие источники утверждают, что изразцы были изготовлены на местном изразцово-гончарном заводе купца Василия Аксенова, думается, это относится только к панно с изображением герба Рыбинска. (Он представляет собой красный щит, поделенный на две половины. В верхней части герба – медведь с секирой, выходящий из-за реки (как символ Ярославской губернии), в нижней части – две лестницы, ведущие к воде, – символ многочисленных рыбинских торговых пристаней; и еще



ниже на синем фоне – две стерляди, которыми некогда славилась Рыбная Слобода). Яркое панно с гербом было обращено к городской площади, фиксируя ее главную ось.

Однако современную эстетику фасадам биржи придавали другие изразцы – «акварельная» плитка с золотисто-малиновыми люстрами, небольшие панно с грифонами и павлинами, а также изразцы с изображениями разнообразных цветов. Большинство их украшает волжский и боковой фасады биржи. Все они представляют характерную продукцию московского завода «Абрамцево». Стоит заметить, что архитектор А.В. Иванов уже имел опыт работы с за-

Здание Хлебной биржи в Рыбинске. Вид с Волжской набережной. Фото автора. 2013 г.

Детали майоликовой отделки фасадов Хлебной биржи в Рыбинске







водом, использовав керамическую облицовку на фасадах московской гостиницы «Националь», созданную по его проекту. Таким образом, постройка московского архитектора в Рыбинске, образно связанная с историческими и современными памятниками центра Москвы, оказалась связана с Первопрестольной столицей и своим декоративным оформлением.

С помощью керамики созданы основные цветové акценты фасада. Треугольные навершия наличников главных входных проемов со стороны площади и полуциркульных оконных проемов центрального ризалита со стороны Волги облицованы «акварельной» абрамцевской плиткой золотисто-малиновой гаммы с металлическими люстрами. Среди орна-

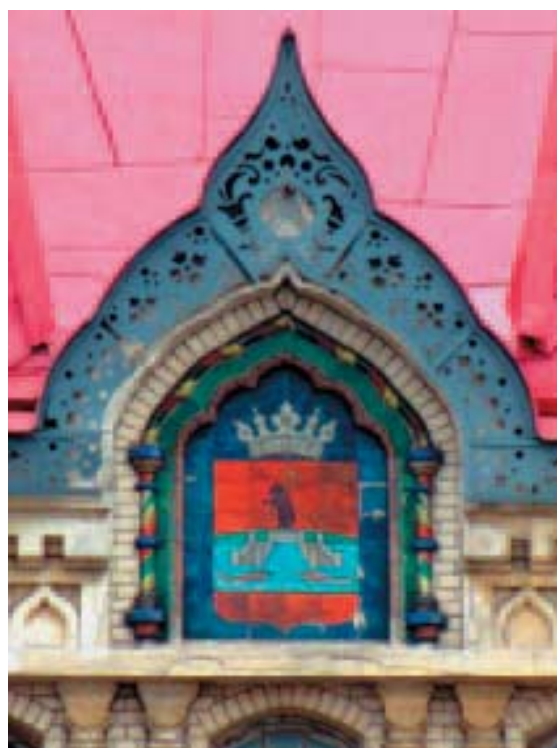
Детали майоликовой отделки фасадов Хлебной биржи в Рыбинске. Фото автора. 2013 г.







ментальных изразцов, как всегда, выделяются изразцы по рисункам Врубеля, традиционно использовавшиеся заводом в большинстве архитектурных облицовок. Это плитки с энергичным рельефом раскрытого пятилепесткового цветка<sup>425</sup>, образующие здесь горизонтальные тяги, опоясывающие здание, изразцы с крупным цветком подсолнуха (возможно созданные художником вместе с А.С. Мамонтовым<sup>426</sup>) и изразцы с изображением стилизованного василька<sup>427</sup>. В сооружении использованы также еще несколько изразцов и небольших панно, которые также можно связать с именем Врубеля. Прежде всего это оригинальные квадратные люстрированные панно из 9 плиток с изображением павлина с раскрытым хвостом (в таком исполнении более нигде не встречаются). Хотя их нельзя связать ни с одним из конкретных сохранившихся эскизов Врубеля





(причем не только керамических изделий, но и гребней), они напоминают их в деталях<sup>428</sup>. Ассоциативно связаны с рисунками художника и изразцовые панно с изображением подсолнухов в кокошниках угловых башенок<sup>429</sup>, и изразцы с изображением желтых одуванчиков<sup>430</sup>, и изразцы с крестообразными орнаментами, напоминающие его эскизы к декоративным печным карнизам<sup>431</sup>, и некоторые другие керамические изделия, украшающие Хлебную биржу.

На фасадах здания также есть немало других абрамцевских изразцов, которые не раз встречаются в отделке московских зданий – изразцы с тремя бессмертниками, изразцы с шишечкой и пятью цветочками вокруг, изразцы с абстрактным цветком из рельефных полосок. Рисунок небольших квадратных панно на башнях в строгой бело-серо-синей гамме с крупным четырехлепестковым серым цветком в центре находит аналогии в эскизах к абрамцевской керамике, сохранившейся в архиве П.К. Ваулина<sup>432</sup>. Таким образом, ассортимент абрамцевских изразцов представлен достаточно полно. Небольшие панно в кокошниках над окнами второго этажа основного объема с изображением синих горшков с красными цветами имеют аналогии в отделке особняка Шаронова в Таганроге, а рапорт из 4-х изразцов с изображением стилизованных подснежников, из которых набраны фризы, встречается в отделке яслей в Ельце. К уникальной, то есть более нигде не встречающейся керамической декорации относятся лишь нескольких типов отдельных изразцов с довольно небрежно нарисованными геометрическими и растительными формами.

Детали майоликовой отделки фасадов  
Хлебной биржи в Рыбинске. Фото автора. 2013 г.

Отделка тимпана фронтона над входом в Хлебную биржу и панно с гербом города. Фото автора. 2013 г.

Изразцы в отделке фасадов Хлебной биржи  
в Рыбинске. Фото автора. 2013 г.





Нельзя не заметить, что в целом рисунки изразцов, фризov и сборных панно в кокошниках Хлебной биржи достаточно разнородны, их объединяет, пожалуй, только обращение к преимущественно цветочным мотивам и техника исполнения. Лишь благодаря их небольшому размеру это качество не бросается в глаза. Еще более выбиваются из общего ряда эффектные люстрированные панно с изображением двух грифонов из 16 изразцов, которые более в работах Абрамцевского завода не встречаются и, видимо, созданы специально для Рыбинской биржи. Они заключены в рамки из «акварельной» плитки с люстрами. Однако у этого хорошо, уверенно скомпонованного рисунка есть автор. Еще в 1872 году, то есть на заре новой керамической эры в России, в петербургском дворце великого князя Вла-

димира Александровича появилась облицованная цветными изразцами печь в русском стиле, созданная по проекту архитектора Высочайшего двора А. И. Резанова (1817–1887), с восторгом встреченная в профессиональных кругах<sup>433</sup>. Поскольку в журнале были опубликованы цветные литографии с ее проектом и крупными деталями<sup>434</sup>, ей суждено было сыграть роль образца для внедрения подобных предметов в русский интерьер конца XIX века. Так оно и произошло. Однако вряд ли можно

Фрагмент проекта печи в русском стиле.  
Арх. А. И. Резанов. 1872 г.

Майоликовое панно с грифонами на фасаде  
Хлебной биржи в Рыбинске. Фото автора. 2013 г.

было предположить, что рисунок с лицевой стороны угловой колонки этой печи будет использован через 40 лет в ином масштабе для украшения рыбинской биржи. Возможно, этот рисунок был предложен архитектором А.В.Ивановым, первую часть своей жизни работавшим в столице, но нельзя исключать и того, что заказ на изготовление керамики, переданный на завод, содержал только размеры фризов и ниш, которые нужно было заполнить. В любом случае «лоскутность» примененной в здании керамической декорации в очередной раз подчеркнула отсутствие на Абрамцевском заводе мощного художественного руководителя, способного создавать новые стильные керамические панно и изразцы, соответствующие облику здания и меняющейся эстетике времени.

К уникальным по разнообразию и качеству хорошо сохранившегося керамического декора сооружениям относится *особняк купца К.К. Рейнеке в Саратове* (1910–1912), соз-

Особняк К.К. Рейнеке в Саратове.  
Открытка начала XX в.

дание которого также связывают с именем Ф.О. Шехтеля, как известно уроженца этого волжского города. В здании действительно немало элементов, копирующих части построек мастера, хотя именно копийность деталей говорит, казалось бы, об обратном: Шехтель обычно не компилировал свои работы из частей уже возведенных зданий. Так или иначе, проект сделан, по-видимому, московским архитектором, входившим в круг Шехтеля или бывшим одним из его помощников, а потому легко оперировавшим чертежами законченных произведений мэтра. Кстати, в силу общности примененной методологии, нельзя исключить возможность принадлежности особняка Шаронова и особняка Рейнеке к творчеству одного и того же зодчего.

Усадьба Константина Кондратьевича Рейнеке расположена в центре города на Собор-







ной улице, возле популярного в начале XX века городского сада «Липки». Владелец ее происходил из семьи потомственных мельников, основателями которой были наследники немецкого колониста Иоганна Рейнеке, прибывшего в Саратовский край еще при Екатерине Великой в 1760-е годы. Иван и Кондратий (отец Константина) создали в Саратове у Никольского взвоза Большую паровую мельницу.

Оригинальная лепнина, изящные кронштейны карниза, необычный водосток со скульптурным завершением, светлые глазурованные лицевые кирпичи, поливные изразцы, полихромная керамика с металлическими люстрами и керамическая черепица придают особняку весьма импозантный и, пожалуй, московский вид, ведь именно в московской застройке эпохи модерна наиболее широко была распространена майоликовая отделка.

Одной из главных достопримечательностей этой нетривиальной постройки и стало

использование в декоре фасадов многочисленных характерных абрамцевских майоликовых украшений<sup>435</sup>. Самым крупным было яркосинее панно на двухэтажном объеме дома над тремя окнами, расположенными над главным входом. Оно набрано из неровно окрашенной «акварельной» плитки преимущественно синих, голубых и зеленоватых оттенков. В его центре расположена керамическая рельефная реплика с картины австрийского художника Франца Штука «Танцовщицы» (1898) с изображением двух танцующих девушек в голубых платьях. Хотя у этой картины был авторский вариант, выполненный в керамике (танцовщицы изображены на красном фоне), А. Мушта убедительно показал, что прототипом изображения было именно живописное полотно<sup>436</sup>. (Качество майоликовых «Танцовщиц» с фасада особняка Рейнеке, конечно, не сопоставимо с оригиналом Штука.) Картина была вмонтирована Штуком в декор Музыкального салона



его виллы в Мюнхене, а еще одно ее авторское повторение в бронзовом рельефе большого масштаба было использовано в саду виллы. Вилла Штука – знаменитое сооружение немецкого художника, построенное по его проекту и полностью им декорированное, заставило в те годы о себе говорить всю художественную Европу<sup>437</sup>. Стоит заметить, что именно оригинальная отделка музыкального салона Штука, выполненная в духе стилизованных помпейских росписей, была использована Ф.О. Шехтелем в проекте интерьера одного из парадных помещений его последнего особняка на Большой Садовой улице в Москве (не осуществлен). Таким образом, майоликовые «Танцовщицы»

вновь умозрительно связывают особняк с именем Шехтеля.

По сторонам от реплики «Танцовщиц» Штука, словно водоросли с морского дна, на фасадном панно прорастают фантастические ростки с узкими листьями, завивающиеся в спиральные колечки. Этот абстрактный растительный мотив неоднократно использован в работах Абрамцевского завода, впервые появившись на малых панно аттика гостиницы «Метрополь». Подобные «ростки» фланкируют малые панно по бокам от больших панно А.Я. Головина «Поклонение божеству» (с совой – слева, со змеями – справа), «Купание наяд» (панно с пеликанами – слева и головкой в венке – справа), «Клеопатра» и т. д. Правда, если на головинских панно эти «толстые ростки» выделены вдавленным контуром, на поверхности изображения, со временем был создан их более проработанный рельефный вариант, использованный во многих поздних работах завода.

Фрагмент и деталь отделки особняка К.К. Рейнеке в Саратове. Фото А. Мушта и А. Кашанина

Майоликовое панно «Танцовщицы» на фасаде особняка К.К. Рейнеке в Саратове. Фото А. Кашанина











Ниже, на уровне трех окон второго этажа, «акварельную» плитку сменяет плитка с семилепестковым цветком. Она может быть отнесена к работам Врубеля, поскольку на эскизах из архива Ваулина есть в двух вариантах и оба раза рядом с документально подтвержденными работами художника<sup>438</sup>. Этот изразец первоначально был использован в облицовке печи-камина из особняка Сабашниковых на Арбате, который в настоящее время находится в собрании Государственного исторического музея<sup>439</sup>. На фасаде Рейнеке эти изразцы применены в нескольких цветовых вариантах, что дополняет общую живописность целого.

Справа от панно с танцовщицами, под замковым камнем с рельефным изображением летучей мыши находится тройное окно с широкими импостами, заключенное в полукруглую раму из «акварельной» плитки другой цветовой гаммы – желтовато-розовой. Над средней частью этого окна в поле вставлено малое панно с изображением трех богатырей в кольчугах и шлемах. Хотя есть соблазн отнести его к работам Н.К. Рериха, создавшего похожие сюжеты для дома страхового общества «Россия» (арх. А.А. Гимпель, В.В. Ильешев, 1905–1907)<sup>440</sup>, все-таки очевидная неумелость изображения, отсутствие внятного силуэта, за четкостью которого особенно ревностно следил Рерих, заставляет, скорее, предположить авторство какого-нибудь юного дарования, подвизавшегося на Бутырском заводе. Не исключено и соучастие ваулинского предприятия – возможно, керамическое убранство этого особняка «Абрамцево» выполняло вместе с Кикеринским заводом, использовавшим неудачный (бракованный?) вариант сандрика для дома страхового общества «Россия».

Однако важно отметить, что майоликовый декор двухэтажной части фасада поразительно точно копирует пятна майоликовых украшений на проекте перестройки особняка Е.В. Глушкова в Царском Селе архитекторов

Н.Е. Лансере и А.И. Таманова, опубликованном в 1908 году в Ежегоднике императорского общества архитекторов-художников<sup>441</sup>. Объем реконструированного особняка в проекте гораздо более крепко скомпонован, чем особняк Рейнеке, отдельные части которого почти немотивированно примыкают друг к другу, но в любом случае это дает еще одно направление в размышлениях об авторстве этой незаурядной постройки.

Керамическим декором украшен фасад и одноэтажной части особняка – это три надоконные прямоугольные вставки из «акварельной» абрамцевской плитки желтовато-коричневых и зеленоватых тонов, в центр которых помещен квадратный изразец сине-зеленого цвета с рельефным изображением павлина. Нельзя не заметить, что поза птицы во многом совпадает с изображениями павлина на блюде работы А.Я. Головина<sup>442</sup> и на поверхности тумбы и напольной вазы, которые предположительно тоже относятся к его произведениям<sup>443</sup>. Естественно предположить, что и этот изразец относится к его творчеству. В особняке он применен дважды.

Майоликовые изделия украсили и интерьеры особняка. Однако великолепное качество металлизированных изразцов двух каминов и простота их композиции наводят на мысль, что они изготовлены на Кикеринском заводе с использованием, как это не раз бывало, абрамцевских, точнее врубелевских, изразцов. Выполненный в сиренево-фиолетовых тонах изразец с павлином помещен в центр ниши над топкой великолепного по форме и цвету сине-голубого камина в столовой К.К. Рейнеке. Хотя орнаментальные изразцы не играют в его лаконичном облике ведущей роли, они есть в облицовке верхней панели. Рядом с павлином помещены изразцы

Камин в особняке К.К. Рейнеке в Саратове.  
Фото М. Феединой







с небольшим раскрытым цветком, а на боковинах – плывущие лебеди, которые выполнены в золотисто-сиреневых тонах с люстрами в пандан изразцу с павлином. Лебеди известны по печи, созданной М.А. Врубелем для флигеля городской усадьбы Мамонтова, а изразец с белым цветком есть на уже не раз упомянутом эскизе с другими изразцами художника<sup>444</sup>, который мы с большой вероятностью отнесли к его авторским работам.

Нарядное керамическое убранство особняка Рейнеке в Саратове наглядно обнаруживает сильные и слабые стороны абрамцевской керамики. Глубокие цвета и облицовки «акварельной» плиткой, безусловно, делали здания, в которых она была использована, априори более живописными и художественными. В то же время сюжетные вставки-панно зачастую были случайными по темам и не связанными с общим строем построек и друг с другом. А. Мушта назвал этот привычный компилятивизм метода Абрамцевского завода «неоэклектизмом»<sup>445</sup>, однако вряд ли это был сознательный выбор – скорее всего, при отсутствии яркого художественного лидера производство было вынуждено опираться на уже опробованные изделия, а потому оперировало не очень большим ассортиментом. Собственно, это вполне укладывается в метод работы средневековых мастеров. Ассортимент их продукции также был не очень велик, но в различных сочетаниях они получали разный художественный эффект и общее впечатление. Положение менялось только тогда, когда заказ на керамику поступал от настоящего художника, бравшего на себя изготовление шаблонов, как, например, архитектор И.С. Кузнецов в Тезине или художник С.И. Вашков (затем В. Мотылев) в подмосковной Клязьме. Тогда появлялись совершенно оригинальные

произведения архитектурной майолики, которые выполнялись заводом в единственном числе.

В 1915 году Москва украсилась еще одним домом с шестью абрамцевскими полихромными майоликовыми панно на разные сюжеты. Они разместились в верхней части **доходного дома П.Г. Солодовникова** в Лебяжьем переулке (1914–1915) – довольно заурядной и не имеющей других декоративных элементов постройки архитектора С.М. Гончарова, возможно не получившей полноценной отделки из-за начавшейся войны. Стоит заметить, что владелец этого городского участка – старший сын московского миллионера Г.Г. Солодовникова, скорее всего, был коротко знаком с Мамонтовым – ведь в 1896 году театр, выстроенный его отцом на Большой Дмитровке, сменила «Частная русская опера», финансируемая С.И. Мамонтовым. Архивные данные о здании очень скупы, а окончательный проект отсутствует. Вряд ли оно стало бы предметом исследования историков архитектуры, если бы не пять любопытных сюжетных панно на его венчающих аттиках. Два из них – парные, остальные – самостоятельные композиции, как по сюжету, так и по цветовой гамме и примененным сортам плитки. Вряд ли они выполнялись специально для этого дома, скорее, они были куплены на заводе из имеющегося ассортимента с соблюдением размерной пригодности. Как и во многих других случаях, эти керамические панно играли в композиции рядового доходного дома роль ярких цветовых пятен, обогащающих образ целого, поскольку их сюжеты в подробностях разглядеть с земли невозможно.

Самым большим было центральное панно, занимающее аттик в форме ступенчатого треугольного фронтона. В центре, словно в окошке, на голубом фоне моря изображена девушка с темными распущенными волосами и желтыми цветами в руках. Пласт сильно ис-

Камины в особняке К.К. Рейнеке в Саратове и детали их отделки. Фото М. Феединой





порчен временем и атмосферными осадками, но хорошо виден наклон головы и мастерски нарисованная левая рука, поддерживающая лилии. Мы уже не раз упоминали этот пласт – первоначально он украшал зеркало большой печи с камином, находившейся в интерьере дома С.И. Мамонтова на Большой Садовой – известная фотография самого Саввы Ивановича сделана как раз на ее фоне, затем был использован в особняке Шаронова в Таган-

роге и т. д. Поскольку в опубликованной части архива П.К. Ваулина этот пласт изображен на эскизе печи 1890-х годов, есть основания предполагать, что это работа Врубеля<sup>446</sup>, так же как и рельефные детали панно в окружении морского царства.

Общий вид и центральное керамическое панно доходного дома П.Г. Солодовникова в Лебяжьем переулке. Фото М. Феединой



Панно с девушкой как бы опирается на полочку небольшого выноса, покоящуюся на четырех керамических колонках. Между ними в центре помещен прямоугольный пласт «Розы» (худ. С.И. Мамонтов?). Таким образом, это повторное использование камерных пластов 1890-х годов в монументальном произведении – прием, очень характерный для архитектурной керамики Абрамцевского завода. По сторонам от пласта «Розы» две разные горизон-

тальные вставки с металлическими люстрами с мастерским рельефом, изображающим рыб (худ. А.Л. Обер)<sup>447</sup>.

Фоном композиции центрального щипца являются «мозаичные» изразцы сложной полигональной формы с люстрами, характерные для многих монументальных работ абрамцевской мастерской 1910-х годов. В связи с этим нельзя не вспомнить указание А.Б. Салтыкова на особую технику исполнения абрамцевского





панно «Рыцари» (арх. В. Валькот), исполненного не на типовых квадратных плитках, а нарезанного на куски по типу восточной керамики<sup>448</sup>. Однако такой способ был явно нетехнологичен, поэтому на заводе «Абрамцево» были изобретены унифицированные полигональные плитки, фактура которых воспроизводила эффект мозаики, но облицовка при этом состояла из одинаковых изразцов. Такие многоугольные по форме «мозаичные» плитки использованы не только на доходном доме в Лебяжьем переулке, но и для облицовки фасадов и интерье-

ров Великокняжеской церкви в Ельце, храма в Клязьме и т. д.

По обеим сторонам от центрального панно на соседних аттиках расположены две одинаковые по композиции, но исполненные в разной цветовой гамме картины с изображени-

Керамические панно доходного дома  
П.Г. Солодовникова в Лебяжьем переулке.  
Фото М. Фединой

Концевая виньетка из иллюстраций к книге  
«Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина



ем батальной сцены и стихотворной подписью из баллады А.К. Толстого «Боривой». Как установил К.Ю. Нарвойт, изображение очень точно воспроизводит рисунок концевой виньетки В.М. Васнецова из известной книги «Песнь о вещем Олеге» А.С. Пушкина (1899 г.)<sup>449</sup>. Батальная сцена изображает бой двух групп витязей в доспехах с мечами и топорами на фоне парусов. Между воинами над морем в центре панно изображена злобная и страшная седовласая старуха – метафорическая война. Думается, в данном случае эти панно – своеобразный от-



клик на начавшуюся в августе 1914-го Первую мировую войну.

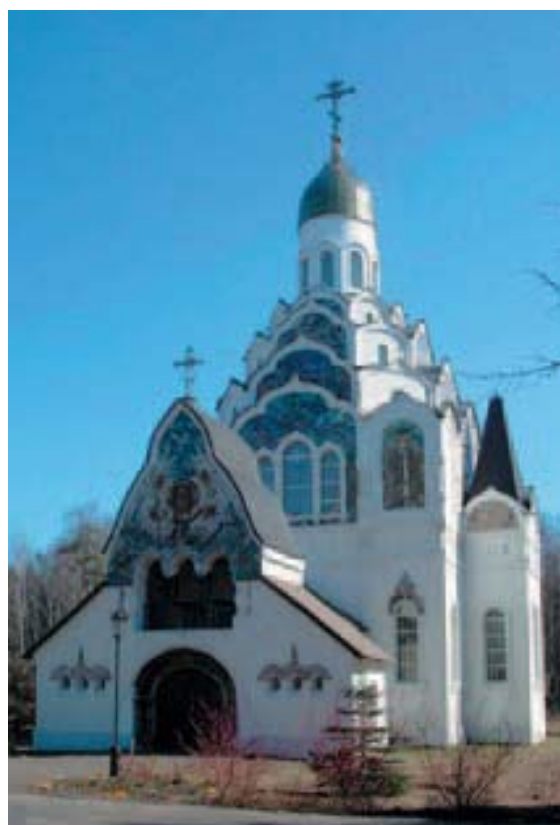
Два крайних панно сюжетно не связаны с предыдущими. На левом изображена сцена борьбы вооруженного копьем обнаженного героя в легкой тунике с двумя огромными отвратительными драконами (есть предположение, что панно «Битва с драконами» выполнено по эскизу А.М. Васнецова 1898 года, созданного в качестве иллюстрации к стихотворению «Дракон» А.К. Толстого<sup>450</sup>, правда, там дракон был один); на правом – два ярко-желтых крылатых грифона на синем фоне спинами друг к другу. Общая цветовая гамма изображений очень нарядна и близка красочным колоритам иллюстраций к русским сказкам.

К значительным церковным работам Абрамцевского завода несомненно относится *Никольский храм в подмосковном поселке Клязьме*, возведенный в 1915–1916 годах (проект утвержден в 1915 году) архитектором В.И. Мотылевым по проекту талантливого художника С.И. Вашкова (1879–1914)<sup>451</sup> – выпускника Строгановского училища технического рисования и последователя В.М. Васнецова. После завершения основных строительных работ в 1915–1916 годах фасады храма, притвора и звонницы украсили большие сюжетные и орнаментальные панно, а также майоликовые наличники и шрифтовые ленты. Вероятно, это последнее монументальное произведение Абрамцевского завода.

Задуманный Сергеем Вашковым образ храма не имел прямых исторических прототипов, но воплощал увлекавшую его идею художественной самобытности Древней Руси. Архитектура храма образно тяготеет к памятникам московского централизованного государства XV–XVI веков, и в особенности «годуновского» зодчества. Однако некоторые детали, например «ктиторские» башни у южного и северного фасадов, заставляют вспомнить храмы Киева и Новгорода X–XI веков. Тракто-

ва форм отражает и влияние эстетики модерна. Отталкиваясь от образности русского Средневековья, эта ветвь отечественного искусства отчасти использовала эстетику нового стиля модерн, но акцентировала формы и мотивы, имевшие национальную подоснову. По существу, храм стал еще одной оригинальной вариацией мощного национально-романтического направления в России начала XX века.

В 1910 году по просьбе текстильного фабриканта И.А. Александренко, специализировавшегося на производстве драгоценных тканей для церковных облачений, Вашков проектирует для Клязьмы церковно-приходскую школу, построенную в следующем 1911 году (в ее отделке также была использована керамика, но ее исполнила артель «Мурава»), а в 1914 году создает эскизы храма-памятника в честь 300-летия Дома Романовых, посвященного Николаю Мирликийскому и митрополиту Алексию и законченного уже после его смерти в 1916 году. Разработку окончательного проекта храма-памятника выполнил архитектор В.И. Мотылев, по-видимому, очень бережно отнесшийся к сохранению общего замысла Вашкова. Это последнее сооружение рано ушедшего художника раскрывает все грани его синтетического дарования. Вашковым были созданы и эскизы для великолепных майоликовых панно, имеющие самостоятельное художественное значение. Хотя художнику не пришлось воплощать их в натуре, можно с уверенностью сказать, что замысел сделать сюжетные и декоративные майолики главным мотивом внешнего убранства церкви принадлежал именно ему. Переливающиеся всеми цветами радуги, майолики над входом на звоннице, в обрамлениях окон и пряслах кокошников, на барабане центральной главы в сочетании с разноцветной поливной черепицей покрытия придают всему сооружению характер драгоценной реликвии, образно напоминающей древние Сионы или Иерусалимы Московского



Успенского собора или церковные дарохранительницы, выполненные по эскизам самого художника.

Образным и содержательным акцентом главного западного фасада храма стало большое майоликовое панно под шатром звонницы – Спас Нерукотворный, окруженный головками серафимов и фантастическими птицами. Наиболее близким к нему по замыслу является аналогичное майоликовое панно над западным входом в Воскресенский храм в костромском Тезине (арх. И.С. Кузнецов), однако характер изображений сильно отличается. У Кузнецова композиция более статична, а панно Ваш-

кова поражает динамикой, декоративностью и совершенством композиции. Общий фон панно глубокого звонкого синего цвета, переходящего от темного кобальта к небесно-голубой лазури. Гамма дополнительных цветов в основном состоит из земляных красок – охры, сиены, вандика. Композиция панно звонницы нарисована поистине мастерски – крылья шестикрылых серафимов образуют своеобразное кольцо вокруг лика Спаса, повторяющее контур плавного изгиба кровли. Переплетения сложного орнамента типа византийской плетенки обрамляют арки звонницы. Близость линейной эстетики этих панно и отдельных декоративных мотивов графических работ Вашкова заставляет предположить, что этот фрагмент сооружения мог быть достаточно детально проработан им в эскизах. Скорее всего, ему принадлежит и общий замысел оформления всех ярусов кокошников фантастическими

Проект фасада Никольского храма в подмосковном поселке Клязьме. Арх. В.И. Мотылев. 1914 г. (по эскизу С.И. Вашкова)

Никольский храм в подмосковном поселке Клязьма. Фото 2000 гг.





Западный фасад Никольского храма в подмосковном поселке Клязьма и его фрагмент. Фото 2000-х гг.

райскими птицами и звездами. Более слабые по рисунку майоликовые панно с фигурами святых и декоративное покрытие стен звонницы, видимо, были созданы архитектором В.И. Мотылевым самостоятельно.

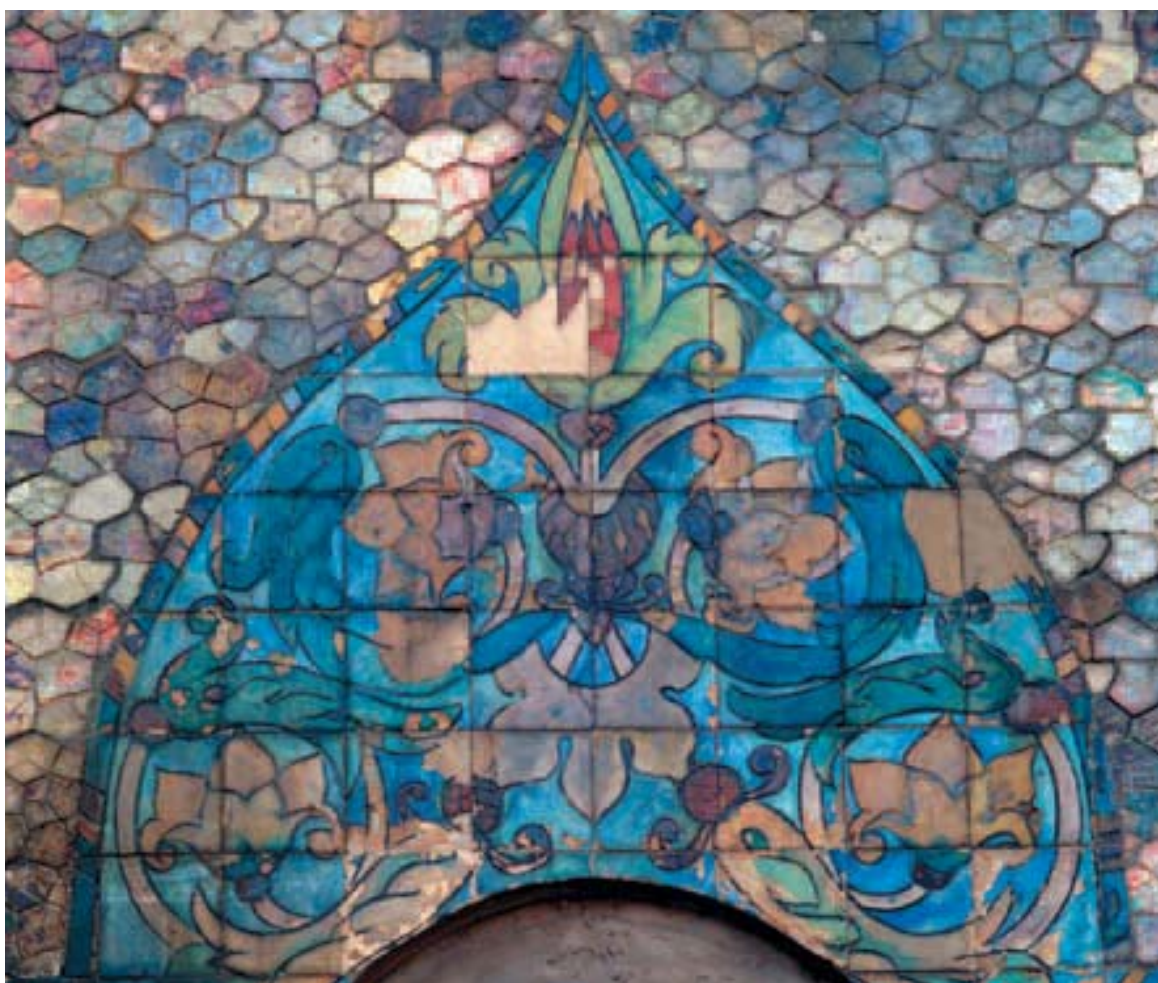
Насколько индивидуальна художественная манера Сергея Вашкова наглядно показывает сравнение его Спаса с двумя другими знаменитыми Спасами, исполненными в технике мозаики – Спасом Н.К. Рериха над входом в храм-усыпальницу во Фленове близ Талашкина и Спасом М.В. Нестерова над входом в московскую церковь Марфо-Мариинской общины. Все три эти произведения воспринимаются совершенно по-разному: рериховский Спас

как бы сошел с древнерусской шитой золотом и алым шелком хоругви, нестеровский – привлекает тонким психологизмом и изысканной лепкой прекрасного одухотворенного лица, вашковский среди них – наиболее декоративен и современен по стилистике, акцентирующей контур, и материалу, из которого он создан, – поливной керамике. Вместе с нарядными орнаментальными панно кокошников притвора вашковская майолика Спаса, несомненно, представляет собой значительное произведение русского монументального искусства 1910-х годов, стоящее в одном ряду с майоликовыми панно Врубеля и Головина.

В настоящее время храм в Клязьме является действующим, повреждения майолик загрунтованы красками, что, конечно, не может обеспечить полноценного впечатления от этой







превосходной работы Абрамцевского завода.

Перечислив фактически все крупные работы Абрамцевского завода, даже с включением работ, созданных для других местностей и городов, нетрудно заметить, что их было все же не так много. Причиной этого были не только ограниченные возможности предприятия, но и отмеченное П.К. Ваулиным и другими современниками нежелание С.И. Мамонтова выполнять заказы, в которых он не находил художественного интереса. Однако, не имея возможностей для широкого осуществления своих художественных замыслов, Мамонтов, по-видимому, прислушался к совету своего бывшего мастера. Действительно, наибольшую популярность из ассортимента Абрамцевской керамики во

второй половине 1900-х годов приобретает облицовочная «акварельная» плитка с переходами от одного оттенка к другому и плитка с металлическими люстрами (или их гибрид). В отделке зданий московского модерна конца 1900-х–1910-х годов часто употреблялись цветные горизонтальные тяги или фризы из «акварельных» абрамцевских плиток. Это название как нельзя лучше отвечает их художественным особенностям – их полихромная поверхность напоминала акварели, написанные по мокрому фону, когда краски, смешиваясь, создают

Фрагменты и детали отделки Никольского храма в подмосковном поселке Клязьме.  
Фото И.А. Пальмина. 1900-е гг.

неуловимые цветовые переходы. Каждая из плиток в отдельности была вроде бы одно-тонной, хотя полива ее выполнялась таким образом, чтобы в ней присутствовал переход тона либо от светлого к более темному, либо – от одного цвета к другому. Когда же плитки выстраивали в ряд во фризах, то эти утеннения, или цветовые переходы, соединяли друг с другом, создавая плавные переходы цвета или тона уже в пределах всей облицуемой поверхности. В конечном итоге на зданиях появлялись очень выразительные цветовые акценты, зрительно напоминавшие монументальную живопись. Этот прием, родственник живописной технике импрессионизма, не имеет прямых аналогий в Западной Европе, является уникальным вкладом Абрамцева в архитектуру московского модерна и не раз использовался для создания фризов или облицовки фигурных аттиков.

К сожалению, до настоящего времени сохранилось немного подобных облицовок. Весьма живописны боковые аттики доходного дома Н.Г. Давыдова (арх. С. Сурков, 1905)<sup>452</sup>, по-

крытые керамической плиткой с переходом от желто-зеленого к изумрудному и темно-синему цветам. Аналогичный прием был предусмотрен в проекте доходного дома Н.П. Алексеева на 1-й Мещанской улице (арх. М. Пиотрович, 1910), а также использован в 1910-х годах в доходном доме в Просвирном пер. (д. 15). Фризы из абрамцевских плиток распространились еще шире. Назовем темно-синий люстровый фриз на доме во владении Е.А. Семенова (арх. А. Пименов, 1909)<sup>453</sup> и яркий двухцветный фриз, венчающий доходный дом В.А. Улих (арх. В. Рудановский)<sup>454</sup>. Этот последний, состоящий из ярко-красных и зеленых плиток, цвет которых переходит друг в друга, чем-то напоминает колорит знаменитых картин Ф. Малявина 1910-х годов – «Вихрь» и «Смех».

Интересно, что криволинейно изогнутый аттик с керамическим панно, впервые примененный в фасадной композиции «Метрополя», в этот период приобретает в рядовой застройке иную, упрощенную трактовку. Например, в доходном доме П.К. Такке (арх. С.З. Воскресенский,







1905)<sup>455</sup> подобный аттик над центром фасада был облицован именно «акварельной» плиткой, создававшей даже с далеких точек восприятия эффект импрессионистской живописи – цветное мерцание красок и отдельных пятен.

Работы Абрамцевского завода 1900–1910-х годов показывают, что со временем художественная направленность производства становится более четкой и самостоятельной. Хотя пиетет перед создателями М.А. Врубеля продолжает проявляться в использовании его изразцов и панно в новых композициях этих лет, все же это, скорее, превращается в фирменный

знак Абрамцева, по которому его произведения узнать особенно легко. В поздних работах завода появляется немало новых декоративных отделок, которые выполняются по эскизам художников или архитекторов в единственном экземпляре, придавая украшенным ими зданиям дополнительную уникальность и художественность. Постепенно формируется и относительно новая сфера применения архитектурной керамики – отделка церковных зданий. Хотя украшение церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцеве стало первой работой в этом ключе, со временем произведения религиозного искусства, выполненные на Абрамцевском заводе, приобрели новый монументальный масштаб, заняв место фресковой живописи, щедро

Фрагменты и детали отделки Никольского храма в подмосковном поселке Клязьме.  
Фото автора. 1980-е гг.

украшавшей стены храмов снаружи и внутри. Завод с успехом попробовал свои силы и в оформлении церковных интерьеров, включая создание майоликового иконостаса (Великокняжеская церковь в Ельце). Таким образом, к середине 1910-х годов в деятельности завода явно обозначилась линия храмовых отделок, которая даже отодвинула на второй план традиционные облицовки особняков и доходных домов.

В 1910-х годах отношения С.И. Мамонтова – единственного непреерекаемого авторитета на заводе – с сотрудниками по-прежнему складывались непросто. Так, в 1913 году он уволил П.М. Бромирского – «Барина», как он его называл. (Как тут не вспомнить, что, уходя с завода, Ваулин тоже с упреком назвал Мамонтова баринном.) Этому предшествовал, видимо, долгий период взаимной напряженности, завершившийся уходом художника. Эти обстоятельства наглядно иллюстрирует выборка из писем С.И. Мамонтова к Е.Н. Решетиловой: «Барин старается работать на заводе, но что-то не очень клеится <...>. Он, по правде сказать, надоел мне...» (1 мая 1913 г.); «Барин продолжает свою неудачную политику, и, вероятно, придется с ним расстаться» (7 мая 1913 г.); «Барин уразумел наконец, что я не желаю иметь его у себя, и отбыл» (9 сентября 1913 г.); «Бромирский, слава Богу, исчез – меньше грязи» (22 сентября 1913 г.)<sup>456</sup>. Из-за авторитарных замашек Мамонтова состав художников, подвизавшихся на заводе, и так непостоянный, менялся от случая к случаю. И все же, хотя в стенах предприятия так и не появился художественный руководитель, равный Врубелю (что неудивительно), завод удерживал свое особое место в художественной промышленности Москвы и достигал новых значительных художественных результатов.

Своеобразным итогом деятельности Абрамцевского завода стала последняя крупная экспозиция его майолики, к тому же – его

единственная «персональная» выставка, прошедшая в декабре 1915 – январе 1916 года в галерее Лемерсье и увенчанная изданием скромного каталога. Этот небольшой вытянутый выставочный зал с верхним светом, располагавшийся в самом центре Москвы в Салтыковском переулке (почти на углу Петровки), был очень удобен для размещения относительно камерных выставок, какой и была представленная С.И. Мамонтовым. Она состояла из 120 предметов, в основном ваз, блюд, изразцов и мелкой скульптурной пластики. Важно подчеркнуть, что в рамках выставки были представлены персональные стенды керамики Михаила Врубеля, Николая Пашкова, Саввы Мамонтова, а все представленные образцы были подписаны именами их авторов – Петра Бромирского, Аполлинария Васнецова, Александра Головина, Александра Киселева, Константина Коровина, Александра Матвеева, Марии Морозовой, Владимира Покровского, Василия Поленова, Николая Сапунова, Валентина Серова, Паоло Трубецкого, Марии Якунчиковой и других. Среди выставленных вещей были и предметы неизвестных авторов, что напоминает нам о горячей и суматошной атмосфере гончарного творчества, в которую оказывались вовлечены не только художники, но и случайные гости мастерской и завода. Один из очевидцев вспоминал об обстановке на Бутырском заводе: «Там при мастерской, в большой студии С.И. Мамонтова, я перевидал много талантливой молодежи, как говорил Мамонтов, «нового поколения». <...> Пели, играли, рисовали, лепили, декламировали, сочиняли, работали и отдыхали. Много разного люда здесь перебывало»<sup>457</sup>.

Годы войны, а затем произошедшая революция, больно отозвавшиеся на строительной сфере, практически свернули деятельность Абрамцевского завода. 6 апреля 1918 года ушел из жизни ее главный вдохновитель и организатор – Савва Иванович Мамонтов. Уже







в июне 1918 года Александра Саввишна Мамонтова продала завод владелице студии художественной бронзы Е.К. Метнер<sup>458</sup>, которая первое время пыталась продолжать выпуск художественной керамики. В 1919 году при деятельной помощи А.В. Филиппова завод выполнил заказ на изготовление черепицы для кремлевских башен, поврежденных во время обстрела Кремля, а также реставрационных изразцов для церкви Ризположения и Верхнеспасского собора. В это же время, вероятно, была восстановлена поврежденная облицовка гостиницы «Метрополь», также оказавшейся в ноябре 1917 года центром ожесточенных боев между юнкерами, верными Временному правительству, и отрядами революционной Красной гвардии. (Снаряды серьезно повредили стены гостиницы, ее стекла были выбиты.) В 1918 году, сразу же после переезда советского правительства в Москву, «Метрополь» превратился в одну из главных резиденций новой власти – «Второй Дом Советов» («Первым Домом Советов» стала гостиница «Националь»). Тогда, по-видимому, и была заменена часть опоясывающей ее стены керамической надписи со словами Ф. Ницше со стороны Театральной

Страница журнала «Искры» (1916. № 1)

Бланк завода «Абрамцево», студии Е.М. Метнер.  
Худ. Н.П. Пашков (?). 1920-е гг.  
Музей-заповедник «Абрамцево»

площади на новую, но выполненную в той же манере и тем же шрифтом: «Только диктатура пролетариата в состоянии освободить человечество от гнета капитала. В. Ленин».

В 1922–1924 годах завод переходил из рук в руки, и хотя его деятельность продолжалась, художественный элемент в ней почти исчез. В 1925 году завод со всеми имеющимися у него производственными мощностями и собранием форм<sup>459</sup> был наконец передан ВХУТЕМАСу для развертывания собственного производства. Это было тем более естественно, что с 1921 года (до 1926 г.) в ВХУТЕМАСе работал Г.М. Лузан. Однако ВХУТЕМАС этим производством и не успел воспользоваться – в конце 1920-х годов завод (назывался тогда Опытно-керамическим) был передан в качестве учебно-лабораторной базы студентам силикатного отделения Первого московского промышленно-экономического техникума<sup>460</sup>. Так закончилась история знаменитого производства художественной керамики Абрамцева<sup>461</sup>.

Даже краткий очерк основных произведений архитектурной керамики завода «Абрамцево» показывает, как значителен был ее вклад в московскую и русскую архитектуру начала XX века. Особая живописность абрамцевской керамики сообщила многим московским сооружениям сказочную полихромную, драгоценный блеск люстр, изысканную монументальную орнаментику. Эти качества как нельзя более были созвучны московской традиции с ее любовью ко всему яркому и нарядному, привлекающему взор своей необычностью. Именно абрамцевский завод оказался важнейшим керамическим производством архитектурной керамики в стране в начале XX века. Стоит еще раз подчеркнуть, что абрамцевская керамика сыграла важнейшую роль в формировании московского варианта стиля модерн, придав ему черты подлинного своеобразия, оказавшего влияние на особенности архитектуры модерна во всей стране.



## ***Завод П.К. Ваулина в Кикерине – наследник и продолжатель абрамцевского керамического производства***

Уйдя от С.И. Мамонтова, Петр Ваулин сразу возглавил Художественно-промышленную школу им. Н.В. Гоголя в Миргороде. Вплоть до 1904 года он о себе сообщал: «Миргород. Школа Гоголя»<sup>462</sup>. Однако пробыл там недолго, и после конфликта с администрацией переехал в Петербург. Это событие с пафосом описывал впоследствии его компаньон О.О. Гельдвейн: «По уходе из Абрамцевских мастерских П.К. Ваулин получил приглашение заведовать керамической школой в Миргороде Полтавской губернии. Богатство красок южнорусского орнамента всецело захватило П.К. Ваулина, и он с пылом стал насаждать в руководимой им школе мотивы и краски юга. Однако ему не удалось искоренить в этой школе создавшуюся там рутину, и он бросил это дело, дававшее ему больше горечи, чем радости. П.К. Ваулин решил, что только в культурном центре, где сосредоточены лучшие художественные силы, можно успешно проводить свои художественные принципы, можно создать дело, поставленное не на ремесленных, а на художественных началах»<sup>463</sup>. По словам самого Ваулина, его снова звал к себе Мамонтов, но он «вследствие идеологического с ним разногласия»<sup>464</sup> к нему не вернулся. О причинах ухода от С.И. Мамонтова мы уже писали в предыдущей главе. Может быть, стоит добавить только одно: амбициозный и уже очень опытный мастер-керамист видел себя во главе успешно работающего доходного (!) современного керамического производства, способного выполнить любые по сложности заказы. Такое высококласное предприятие по производству майолики он и попытался создать в Кикерине в окрестностях столицы<sup>465</sup>.

Напомним, Петр Кузьмич Ваулин был связан с Абрамцевской мастерской около 10 лет, работая в ней с первых лет до 1903 года, там он сформировался как мастер (им раскрашено большинство майолик М.А. Врубеля) и там же в 1899 году открыл секрет восстановительных глазурей с металлическим и перламутровым блеском. Другими словами, в столицу переехал не просто ищущий самореализации мастер-керамист, а наследник абрамцевских традиций. Сам керамист писал: «Работа в Кикерине была продолжением и углублением моей «абрамцевской» работы. Изделия изготавливались из местного сырья так же, как в «Абрамцево», и того же характера»<sup>466</sup>. Именно поэтому деятельность завода П.К. Ваулина в Кикерине, ставшую самой яркой страницей петербургской архитектурной керамики начала XX века, мы рассматриваем в рамках Абрамцевского керамического производства, а Ваулина как продолжателя его художественного дела в сфере архитектурной керамики.

Первое сообщение о будущем керамическом производстве в Кикерине под Петербургом появилось в русской прессе в январе 1904 года. Оно гласило: «Дворяне Ф. и П. фон Лилиенфельд-Тоаль, инженер А.П. Софронов и швейцарский гражданин Э.А. Ланге учреждают товарищество Балтийского завода гончарно-изразцовых изделий с целью эксплуатации завода гончарно-изразцовых изделий в С.-Петербургской губернии, при станции Кикерино Балтийской железной дороги, а также для торговли всякого рода изделиями из глины. Основной капитал товарищества 175 тысяч рублей»<sup>467</sup>. Недалеко от Гатчины в Кикерине находились залежи кембрийской глины, которые с 1878 года разрабатывал небольшой кирпичный завод, преобразованный в начале XX века в Балтийский гончарно-изразцовый завод, в свою очередь превращенный в товарищество на паях. В 1900 году Ф. фон Лилиенфельд-Тоаль на принадлежащих ему землях в



Кикерине (Губаницкая волость Петергофского уезда Санкт-Петербургской губернии) построил Балтийский гончарно-изразцовый завод. Финансовые затруднения заставили товарищество сначала сдать часть территории Ваулину, а в следующем году вообще ликвидироваться. Как выяснил В.А. Фролов, еще находясь на Украине, в 1905 году Ваулин уже начал переговоры с владельцами Кикеринского завода<sup>468</sup>. А в июле 1906 года П.К. Ваулин сначала взял часть завода Лиленфельд-Тоаля в аренду, а впоследствии вместе со своим компаньоном, почетным гражданином Осипом Осиповичем Гельдвейном, обеспечивавшим финансы для нового дела, и выкупил его<sup>469</sup>. Уже в 1906 году в рекламном отделе «Всего Петербурга» появилось объявление: «Южнорусское Керамическое производство под руководством П.К. Ваулина. <...> Принимаются заказы на художественно-керамические облицовки зданий». Опытный мастер-керамист сразу взялся за приспособление существующих построек под свое керамическое производство.

Спустя год, 20 мая 1907 года, члены Общества архитекторов-художников уже побывали на новом предприятии, получившем название «Художественно-керамическое производство

«Гельдвейн – Ваулин», и опубликовали в «Зодчем» отчет об этом визите: «Во время осмотра завод работал, что дало возможность проследить все операции в действии. Добыча глины производится тут же, возле завода. Глина вымачивается летом на открытом воздухе, а зимой в особом бараке, где установлен нефтяной двигатель, приводящий в действие фильтр-пресс в 5 атмосфер, дробилку, глиномятку и ленточный пресс, на котором вальцуется кровельная плоская черепица. В другом бараке имеется ручной пресс для формовки стеновых плиток и формуются вручную печные изразцы. Там же ведутся прирезка, раскраска, поливка и обжиг. Глазурь и все сорта красок (за исключением золотой эмали, приобретаемой на Мейсенском заводе в Германии) изготавливаются заводом. Гамма тонов подбирается в особой камере; элементы, входящие в состав каждой краски, плавятся в особой печи и затем обращаются в порошок. Над раскраской работают мастера, окончившие Миргородскую школу»<sup>470</sup>. Таким образом, краткая работа Ваулина в Миргородской художественно-промышленной школе не прошла даром для его нового предприятия: для работы в кикеринских мастерских он пригласил оттуда своих учеников – Ивана и Сергея Акимовичей Спотко, Зиновия Федоровича Сиваша, Григория Байдолу, Прокопия Яковлевича Доброреца и М. Шовкопляса<sup>471</sup>.

В столичном Петербурге Петр Кузьмич сразу столкнулся с необходимостью вести дела иначе, чем это было на Бутырском заводе. С.И. Мамонтов, хорошо известный всей Москве и ее архитектурно-художественным кругам, особенно не нуждался в рекламе. Возможно, именно поэтому он в основном выполнял работы для заказчиков и архитекторов, с которыми был давно и хорошо знаком. Ваулину же нужно было завоевывать авторитет в совершенно новой, незнакомой ему среде, где большое место занимала импортная художественная керамика<sup>472</sup> или керамика, привозимая с заводов Ве-

Рекламное объявление Художественно-керамического производства «Гельдвейн–Ваулин»





ликого княжества Финляндского, входившего в Российскую империю. В этих условиях ему нужна была самая широкая реклама. Иначе нужно было и представлять свою продукцию. Выставкой изразцов и готовых панно, как на Бутырском заводе, здесь было уже не обойтись. Нужны были каталоги проектов, из которых заказчики могли выбирать понравившиеся образцы. Другими словами, предстояла очень серьезная подготовительная, в том числе художественная, работа. Нельзя было не заметить и того, что столица уже была во власти других стилистических тенденций. Русский стиль, органичный для Москвы и мамонтовских изразцов, здесь был востребован очень ограниченно.

Хотя П.К. Ваулин не был художником, о чем писал и его сын В.П. Ваулин: «Папа не был художником, но был очень талантливым и непревзойденным керамистом, который очень хо-

рошо понимал замыслы художников и прекрасно знал свое дело – керамиста-технолога»<sup>473</sup>, в столичном Петербурге он сразу стал выступать не только как мастер, но и как художник<sup>474</sup> и теоретик керамического дела<sup>475</sup>. Этим новым этапом в своей жизни он, безусловно, был обязан «мамонтовской академии». Позднее керамист писал о себе: «Я воспринял от них (художников Абрамцевского кружка. – М.Н.) художественное воспитание и впоследствии стал признанным художником-керамистом; участвовал на художественных выставках с произведениями своей композиции»<sup>476</sup>. Действительно, уже в 1907 году, то есть в начале своей работы в С.-Петербурге, Ваулин публикует в профессиональной печати собственные художественные работы – проект и готовые образцы камина и панно с яркой орнаментикой и печь в стиле московского ампира<sup>477</sup>. Своеобразие собственной ваулинской орнаментики того времени состояло в очевидном влиянии народных украинских цветочных орнаментов, освоенных им в краткий «миргородский» период. В аннотированном каталоге работ его предприятия опубликовано немало его керамических вставок, печей, каминов, киот и даже один восточный портал. Большинство их ярко, нарядно, и декоративно, в них преобладали очень своеобразно нарисованные рас-

Керамические вставки. Худ. П.К. Ваулин.  
1900-е гг.

тительные орнаменты – другими словами, его работы уже отличал индивидуальный творческий почерк.

В небольшой рекламной брошюре, написанной его кикеринским компаньоном, был изложен, по-видимому, их общий взгляд на архитектурную керамику: «Майолика – искусство традиционалистское по существу, и каковы бы ни были новые влияния, – они не воспринимаются пассивно. Богатое наследие оставили нам прежние века, и наша задача заключается в том, чтобы, воспринимая новую эстетику, прислушиваясь к новым лозунгам, не прерывать в то же время и с традициями, не потерять своей самобытности. <...> Наша задача – сохранить в майолике тот подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах. Отсюда, однако, не следует делать вывода, чтобы мы, во имя патриотизма, стали пренебрегать богатым опытом западноевропейской культуры. Нет – мы возьмем у последней ее богатые средства для воспроизведения русской национальной красоты»<sup>478</sup>. И далее: «Долго боролись мастерские Абрамцева с массовым непониманием нового направления, и даже специалисты относились к нему скептически. Имя гениального Врубеля нашло должную оценку только в наши дни»<sup>479</sup>.

Опора на традиции и пиетет перед творениями Врубеля, по существу, обозначили творческое кредо Кикеринской мастерской. Об этом красноречиво говорит и привезенный им с собой архив абрамцевской мастерской. После публикации части личного архива П.К. Ваулина<sup>480</sup> стало ясно, что мастер забрал с собой в столицу большинство эскизов работавших с ним художников, и прежде всего М.А. Врубеля. Неслучайно в 1910 году после смерти Врубеля П.К. Ваулин, едва ли не первый, предложил воздвигнуть ему надгробный монумент, широко применив майолику, в чем его поддержали художники «Муравы»<sup>481</sup>. К сожалению, этому замыслу не суждено было сбыться.

Первоначально Ваулин, видимо, рассчитывал продолжить выпуск печей и каминов в русском стиле, в которых использовать уже не раз опробованные абрамцевские изразцы и вставки. В них гораздо меньше орнаментальных элементов, хотя на некоторых мастер еще пытался применить знакомые врубелевские изразцы. Вероятно, Ваулин привез с собой в столицу наиболее качественные прориси и формы, чтобы сразу начать выпуск аналогичных изделий. К примеру, среди эскизов в его архиве есть набросок камина, в отделке которого использована необычайно эффектная и стильная композиция художника А.Я. Головина для керамической стенки умывальника с изображением двух павлинов (или Жарптиц?), экспонированного на Всемирной выставке 1900 года в Париже<sup>482</sup>. Обращают на себя внимание и другие эскизы из личного архива мастера – в одном полочка камина с вмонтированным в него зеркалом украшена характерным цветочным рапортом Врубеля из трех изразцов<sup>483</sup>, в другом зеркало камина облицовано изразцами, напоминающими аналогичные абрамцевские с листьями<sup>484</sup>.

Однако петербургская практика существенно отличалась от московской, неслучайно опубликованное Ваулиным в печати панновставка с изображением сказочных цветов в конце концов нашло свое место не в столице, а в Москве на стене доходного дома Мелетиных, возведенного в 1911 году по проекту архитектора В.Е. Дубовского в Померанцевом переулке. Петербургский модерн оказался в целом строже, ближе к западноевропейским образцам и, если так можно выразиться, классичнее. Здесь своеобразные, капризные линии модерна как бы строились, чтобы выглядеть солиднее и изысканнее. В Москве такое просто не приходило в голову – здесь борьба амбиций и простодушная любовь к броским и ярким украшениям сразу отделяла стиль от собственно рафинированной стильности. Строго гово-





ря, в Москве почти все произведения модерна оказывались «не стильными», в смысле строгой стилиевой последовательности, но яркими и нарядными, в том числе за счет новых керамических облицовок, обновлявших старые здания или украшавших новые. Познакомившись со столичной конъюнктурой поближе, мастер сам берется сделать несколько проектов лаконичных печей и каминов, состоящих из простых геометрических объемов.

Этот перелом прекрасно иллюстрирует его личный архив<sup>485</sup>: после мягких лиричных акварелей 1890-х годов с разнообразной орнаментикой (часть которых, несомненно, принадлежит М.А. Врубелю) появляются не очень умело нарисованные камины (именно камины, а не уходящие в прошлое печи, еще активно востребованные в более архаичной в инженерном отношении Москве) на типовых листах бумаги и помеченные номерами – своего рода каталог новой продукции. Некоторые листы подписаны аббревиатурой Ваулина «ПКВ» и, следовательно, принадлежат его руке. В этих проектах орнаментальным изразцам отведена очень скромная роль, лишь дополняющая целое, что органично отвечало неоклассической направленности петербургской архитектуры конца 1900-х – 1910-х годов. Среди его графического архива немалое место занимают и

эскизы печей-каминов, помеченные инициалами МШ. По предположению А.И. Роденкова, эти проекты принадлежат М. Шовкоплясу, то есть одному из учеников Ваулина, переехавшему из Миргорода в столицу для работы на Кикеринском заводе<sup>486</sup>. Косвенно об этом свидетельствует и характер этих эскизов, в которых большую роль играет цветочная орнаментика в украинском стиле. Были ли реализованы хотя бы некоторые из этих эскизов – неизвестно.

Ориентируясь на запросы строительного рынка, Ваулин выпускал не только оригинальные изделия, но и вариации (копии?) ампирных печей. Часть графических листов его архива представляет собой профессионально вычерченные изразцовые печи, повторяющие образцы эпохи классицизма – почти без орнаментов (иногда с небольшими декоративными обломами в завершении, с фестонами или венками), строгих форм и пропорций<sup>487</sup>. Скорее всего, в оригинале все образцы выполнялись из белых глазурованных изразцов. Хотя вероятность

Майоликовый камин. Худ. П.К. Ваулин. 1900-е гг.

Эскиз камина. Худ. А.Я. Головин. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 65)

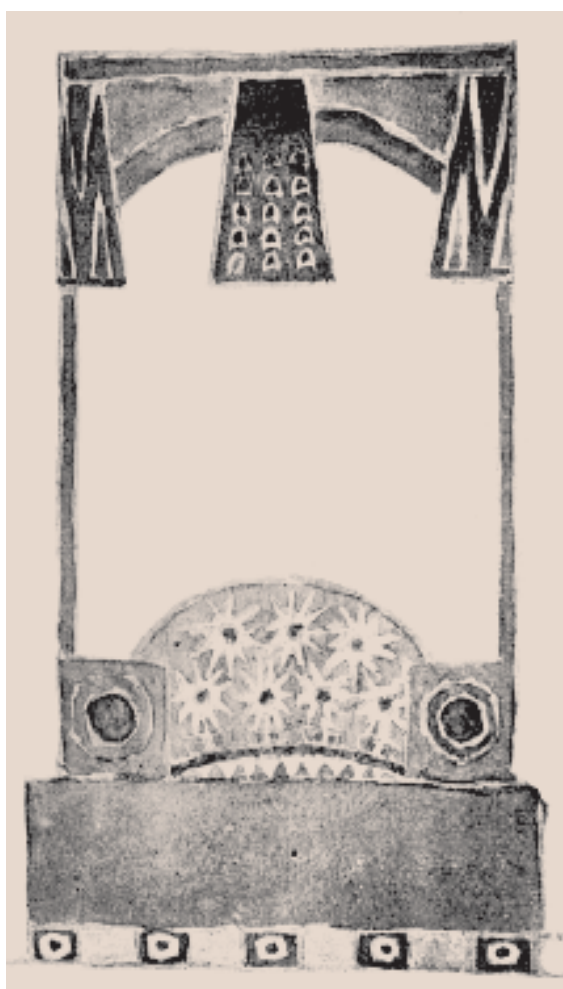
Эскизы печей для керамического производства «Гельдвейн–Ваулин». Худ. А.Я. Головин. 1900-е гг.

реализации таких печей в застройке столицы была гораздо выше, их конкретные воплощения также пока неизвестны.

Знакомый по Абрамцеву с широким кругом известных художников и скульпторов, развернув в Кикерине современное производство майолики, П.К. Ваулин старался привлечь к работе членов Абрамцевского художественного кружка и молодых московских и петербургских художников: П.В. Кузнецова, С.В. Чехонина, А.Т. Матвеева, А.Я. Головина, Д. Стеллецкого<sup>488</sup>, Н.В. Васильева, Р.Ф. Мельцера<sup>489</sup>, Г.А. и В.А. Косякова, Н.Е. Лансере, Н.К. Рериха, П. Подбереского и других. За их именами могли стоять престижные заказы, не укладывавшиеся в рядовую продукцию, предназначенную для продажи. Такой

расчет оказался верен, и некоторые из перечисленных художников создали эскизы для произведений архитектурной керамики Кикеринского завода, украсивших северную столицу. О.О. Гельдвейн писал об этом так: «С первых же шагов мастерские (в Кикерине. – М.Н.) были весьма сочувственно встречены художественным миром в Петербурге, и до сих пор все лучшие художники направляют свои картоны Ваулину, зная, что он поймет мысль художника и верно передаст его настроения в глине и глазури. Как было в Абрамцеве, так и теперь в Кикерине мастерские стараются привлечь талантливейших представителей искусства»<sup>490</sup>.

К ярким работам только что образованного в Кикерине предприятия относились









Эскизы каминных печей. Худ. П.К. Ваулин (ПКВ). 1900-е гг. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 75, 85)

Эскиз каминной печи. Худ. М. Шовкопляс (МШ). 1900-е гг. (Из книги: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 93)

Панно для оформления наличника окна Главного зала Московского управления трамваев. Худ. В.Э. Борисов-Мусатов. 1904 г.

пробные образцы четырех майоликовых панно для наличников Главного зала Московского управления трамваев<sup>491</sup>, созданные по эскизам В.Э. Борисова-Мусатова в 1904 году. К сожалению, эскизы этого выдающегося художника были отклонены конкурсным жюри, и Москва лишилась этого нерядового произведения архитектурной керамики.

Знакомый с Ваулиным еще по работе над керамикой «Метрополя» продолжил работу в столице в керамической мастерской в Кикерине Сергей Чехонин. Это был не только московский заказ, выполненный совместно с Абрамцевским заводом, – майоликовые панно для Городского дома начальных училищ в Москве, но и керамические панно для петербургских храмов – церкви Лейб-гвардии Московского полка на Б. Сампсониевском проспекте и собора Божией Матери Феодоровской в память 300-летия Дома Романовых, фриз для актового

зала Городского училищного дома им. Петра Великого (1909–1911). Кроме того Чехонин участвовал в декорировании дворца Юсуповых на Мойке (1913–1915)<sup>492</sup>. Немало работ выполнил для Кикеринского завода А.Т. Матвеев, который в 1910–1913 годах жил в Кикерине.

Благодаря энергии и практическому опыту П.К. Ваулина в Кикерине возникла творческая экспериментальная лаборатория, в которой разрабатывались новые химико-технологические методы получения керамических красок, обогащавших палитру художников, шел поиск новых возможностей применения майолики. Хотя в Кикерине, как и в «Абрамцеве», выпускали майоликовые панно и облицовки, в том числе для зданий религиозного назначения, печи и ками-







ны, садовую керамику и фонтаны, ассортимент «Художественно-керамического производства «Гельдвейн-Ваулин», типологически сходный с абрамцевским, был шире. К числу новаторских произведений Кикеринского завода относились керамические имитации под бронзу, которые в «Абрамцеве» никогда не делали. Их сложность и высокое качество изготовленных рельефов, безусловно, были достижением Ваулина.

В Петербурге ими было украшено два ключевых для своего времени здания – дом Гвардейского экономического общества (арх. Э.Ф. Виррих, С.С. Кричинский, Н.В. Васильев, И.В. Падлевский, 1907–1909)<sup>493</sup> и здание Петроградского губернского кредитного обще-

Общий вид и детали керамической отделки дома Гвардейского экономического общества в С.-Петербурге. Фото Феединой. 2013 г.



ства (арх. К.С. Бобровский, Б.Я. Боткин, 1914–1916)<sup>494</sup>. Оба здания имели солидный и монументальный облик и качественную каменную облицовку. В доме Гвардейского общества стены были отделаны радомским песчаником, порталы – из келецкого мрамора, в доме Петроградского кредитного общества фасад облицован серым гранитом, колонны – каменной

штукатуркой. Строгость и суровая мощь архитектуры, особенно в доме Кредитного общества, выстроенного по образцу итальянских палаццо XVI века, были дополнены сочными и очень качественно выполненными декоративными рельефами из бронзированной керамики (глазурированной керамики с золочением), созданными под руководством П.К. Ваулина.







Керамические рельефы дома Гвардейского общества расположены над входом, на венчающем аттике, между окнами четвертого и пятого этажей и в завершении фасадных пилястр верхнего яруса (девичьи маски на месте капителей), а также в капителях колонн угловой беседки-бельведера (мужские маски). Керамический декор фасада дома Петроградского кредитного общества представлен капителями полуколонн коринфского ордера, модульонами венчающего карниза, балясинами и полубалясинами, которые расположены на балконе и парапете, а также венчающей пятиметровой композицией с гирляндами из фруктов, скульптурной композицией с картушем по центральной оси и статуями крылатых львов по

сторонам, выполненной мастером-керамистом П.К. Ваулиным по модели скульптора А.Е. Громова. Сочетание серого камня с цветом темной позолоты, переданной с помощью керамики, придало постройкам необыкновенно нарядный и богатый вид, что и входило в задачи заказчиков и авторов этих сооружений.

Дело Петр Кузьмич Ваулин сумел развернуть с размахом. Согласно статистическим данным за 1912 год, предприятие, на котором было занято 30 рабочих, в год выпускало изразцов, черепицы и фаянсовых изделий на сумму 26 880 руб.<sup>495</sup> Первоначально находившаяся на Гороховой ул. (д. 4), контора Кикеринской мастерской позднее разместилась на набережной Адмиралтейского канала (д. 29), а в 1913 году переехала в центр города, на Благовещенскую площадь (ныне площадь Труда, д. 3). Там Ваулиным была заново оборудована контора «Художественно-керамического производства «Гельдвейн-Ваулин»». Фасадная облицовка этого помещения, вернее, обрамление входа и витрины магазина предприятия, выполненные по эскизу В.Е. Святского<sup>496</sup>, имела яркий рекламный характер (ныне находится в Музее истории

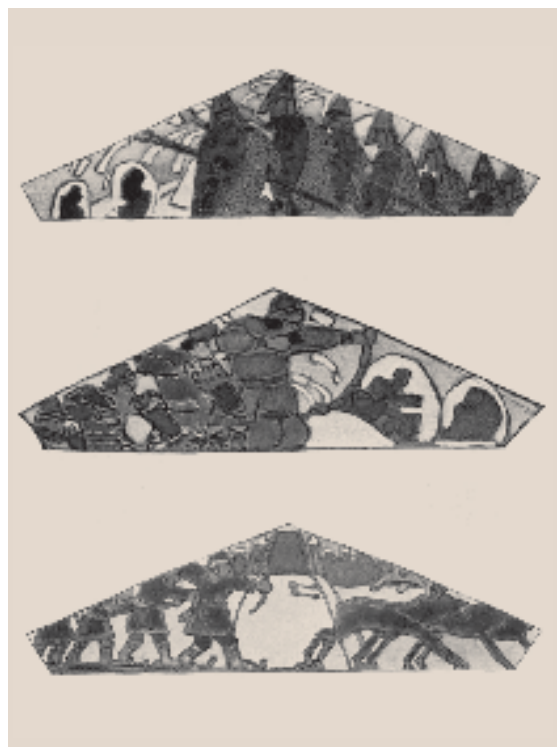
Общий вид и детали керамической отделки дома Петроградского губернского кредитного общества. Фото М. Фединой

Керамическая вывеска конторы «Художественно-керамического производства «Гельдвейн-Ваулин» на Благовещенской площади. Худ. В.Е. Святский. Государственный музей истории С.-Петербурга (собрана неверно, в центре должна быть восточная панель. – М.Н.). Из альбома ГМИСПб «Образы Петербурга» («Image of Peterburg») (СПб.: Артдеко, 2002)





города С.-Петербурга). Она была намеренно разнообразна по изобразительным мотивам, видимо, потому, что мастер и владелец хотел максимально представить потенциальным заказчикам диапазон художественно-стилистических возможностей предприятия. Композиция обрамления состояла из трех вертикальных панно и объединяющего их сверху – горизонтального. Две боковые вертикальные панели представляли собой чрезмерно ярко окрашенные вариации гротесков, подражавшие ренессансным. Третья панель в центре представляла восточные мотивы (они действительно заняли большое место среди петербургских заказов), а сверху находилось современное панно, стилизовавшее массивную цветочную гирлянду, соединявшую две вазы. Все части представляли собой керамические элементы неправильной формы, стыкованные по принципу мозаики. В сдержанной цветовой среде С.-Петербурга вывеска должна была сразу приковывать к себе взгляд, хотя ее несколько дисгармоничная яр-



кость и не слишком изящные гротески могли иметь двоякий результат.

Итак, можно утверждать, что большинство художественных изделий архитектурной керамики в Петербурге в конце 1900–1910-х годов связано именно с ваулинским заводом. (О совместных работах этого времени с Абрамцевским заводом см. выше.) В них оказался учтен опыт, приобретенный П.К. Ваулиным в мамонтовской усадьбе и на Бутырском заводе, и дополнен современными технологическими новшествами и постановкой производственного процесса на заводе в Кикерине. Далее мы прежде всего коснемся тех произведений, которые в том или ином аспекте продолжают тра-

Дом страхового общества «Россия» в С.-Петербурге. Фото 1900-х гг.

Проекты керамических панно в сандриках Дома страхового общества «Россия». Худ. Н.К. Рерих

Фрагменты керамического убранства Дома страхового общества «Россия». Худ. Н.К. Рерих. Фото автора. 2007 г.



диции абрамцевской архитектурной керамики или непосредственно с нею связаны.

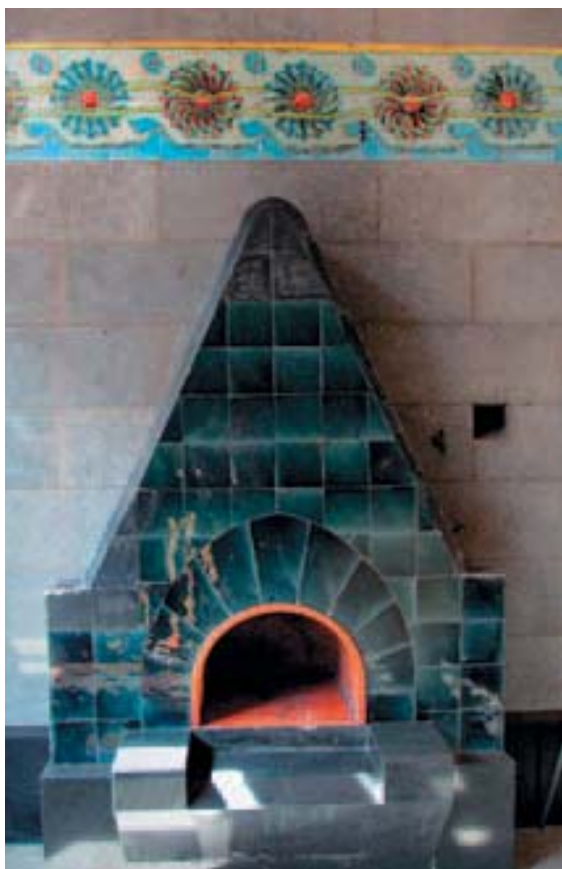
Первой яркой работой ваулинского завода в С.-Петербурге, обратившей на себя внимание общественности, стала отделка кера-

микой *Дома страхового общества «Россия»* (арх. А.А. Гимпель, В.В. Ильешев, 1905–1907)<sup>497</sup>.

В 1905 году Н.К. Рерих создал эскизы майоликовых панно для этого здания. Стены этого внушительного здания были покрыты светлым







Фрагменты керамического фриза Дома страхового общества «Россия». Худ. Н.К. Рерих. Фото автора, 2007 г.

Камин и майоликовый фриз в вестибюле Дома страхового общества «Россия». Худ. П.К. Ваулин (?) Фото автора, 2007 г.



розовато-серым гранитом, цоколь – черным габбро, стены первого этажа – блоками красного гангутского гранита, обработанными в фактуре «скалы». Однако заглавную роль в композиции фасада здания играют майоликовые композиции на тему походов древнерусского войска, выполненные по рисункам Н.К. Рериха. Они были размещены во фризе дома под карнизом пятого этажа, а также в поле трех треугольных сандриков окон второго этажа. Майолика была очень декоративна, фигуры людей и животных были обведены глубоким вдавленным контуром. Колорит фриза и треугольных панно был выдержан в земляной гамме с вкраплениями белого (этот цвет обобщает всю композицию фриза) и голубого. Фриз состоял из восьми частей, соединенных над окнами. Б.М. Кириков описал его так: «...на нем изображен поход былинно-

го войска: всадники с копьями или трубами, группы ратников с луками и щитами на фоне снежных холмов, крепостных стен и башен. <...> Уплощенные силуэты, локальные цветные пятна, отчетливые контуры, тональные контрасты, ритм вертикалей и диагоналей, неразрывность ближних и дальних планов – все это архитектурно, спаяно с поверхностью стены»<sup>498</sup>. Еще одно крупное панно было установлено на стене висячего перехода между корпусами во дворе дома<sup>499</sup>. Изображенный на нем сюжет был весьма необычен. В нижней части панно был изображен огромный извивающийся змей, выше справа видны русские ладьи. Возможно, в центре, где часть плиток была выломана, первоначально находилось изображение св. Георгия–Змееборца. К сожалению, это панно не сохранилось. (Трактовка змея и пейзажа напоминает панно С.В. Чехонина с изображением Георгия Победоносца на московском Городском доме начальных училищ.)

Благодаря участию Рериха и майоликовым фризам, выполненным на Кикеринском заводе, дом прочно вошел в анналы петербургской архитектуры начала XX века. Незаурядную отделку получили и интерьеры дома,





в которых сохранилось большое количество керамических печей, а также разнообразных по рисунку и цвету полов. В доме сохранилось множество печей и каминов разных, в основном финских, фабрик, и только один камин, созданный на предприятии П.К. Ваулина. Скорее всего, майоликовый фриз в вестибюле с изображением абстрактных кругов-звезд, напоминающих морские звезды, на фоне морских волн, был создан в Кикерине, и возможно, по проекту Ваулина, во всяком случае, по стилю он напоминает фризы керамиста, которые публиковались в печати.

Первоначальный фасадный майоликовый фриз был варварски сбит в 1960-х годах (существующий сейчас является воссозданием<sup>500</sup>). От первоначального керамического декора сохранились только три небольшие вставки в сандрики над окнами второго этажа.

Одной из самых ранних работ (если не первой) предприятия П.К. Ваулина в С.-Петербурге

стала *майоликовая отделка доходного дома П.Т. Бадаева* (арх. Вас.А. и Г.А. Косяковы, 1906)<sup>501</sup>. Керамические полихромные дополнения в этой постройке использованы, по существу, также, как и в московских новостройках. Цветные керамические под- и надоконные вставки нескольких видов оживляют фасад этого дома, а керамические панно на каминах и в вестибюлях парадных лестниц вносят элемент художественности в интерьер. В этом здании Ваулин впервые (!) применил в столице металлизированную майолику. Его компаньон писал об этом так: «Все плитки, покрывающие выступающие балконы, отливают металлическим блеском и, несмотря на всю яркость игры, вполне гармонируют с общим серым тоном гладких фасадных плоскостей»<sup>502</sup>. Растительные мотивы над-

Фрагменты майоликового убранства  
доходного дома П.Т. Бадаева в С.-Петербурге.  
Фото М. Феединой. 2013 г.







и подоконных вставок с цветами и головками мака, с желтыми одуванчиками, красными колокольчиками, цветами наперстянки, душистым горошком, листьями и плодами каштана и т. д. нарисованы очень стильно в манере западноевропейских флоральных орнаментов модерна. В ассортименте Абрамцева таких мотивов не было. Они были созданы специально для этого здания Георгием Косяковым и Н.Л. Подбереским<sup>503</sup> – талантливыми столичными графиками, ярче всего проявившими себя в стиле модерн.

Одновременно на ваулинском заводе было выполнено *панно для деревянного особ-*

Фрагменты майоликового убранства  
доходного дома П.Т. Бадаева в С.-Петербурге.  
Фото М. Фединой

Рисунки для майоликовых панно фасадов и интерьера  
доходного дома П.Т. Бадаева в С.-Петербурге.  
Худ. Г.А. Косяков

*няка Э.Э. Бремме* на Васильевском острове (арх. В.С. Карпович, 1906). Сами кикеринские компаньоны считали, это было «довольно удачное применение красочной майолики <...>. Дом построен в стиле старого ампира, и под карнизами сделаны цветистые майоликовые фризы. Несмотря на классические формы дома, колоритная майолика дает весьма выгодное впечатление»<sup>504</sup>. Подчеркивание О.О. Гельдвейном классических форм дома неслучайно, поскольку керамические фризы и картуш отличались от них по стилю. Они демонстрировали растительные мотивы модерна, слегка преобразованного в соответствии с эстетикой «Мира искусства»<sup>505</sup>.

Позднее, в 1910 году, в Кикерине было создано *панно на аттике над входом в столичный особняк В.С. Кочубея* (арх. Р.Ф. Мельцер, 1908–1910). Оно представляло собой рельефную композицию из венка и гирлянд в духе



графики миriskусников, перекликающуюся с чудесными плоскими майоликовыми композициями на доходном доме Строгановского училища в Москве (арх. Ф.О. Шехтель, 1904–1906). Оно было выполнено из эмалированного фаянса и стало не только художественным фокусом постройки, но и новым словом в технологических возможностях завода. Эту же технологию Ваулин применил и для изготовления фаянсового барельефа «Рождение Венеры» для фасада петербургского особняка В.Э. Брандта (арх. Р.Ф. Мельцер, 1909).

Уникальным примером разнообразно отделанного керамикой петербургского особняка, соединенного с административными и

Деревянный особняк Э.Э. Бремме  
на Васильевском острове.  
Фото 1910-х гг.

Центральная часть особняка В.С. Кочубея  
на Фурштадской улице. Фото автора. 2007 г.







жилыми помещениями, служит **дом Ф.Г. Бажанова** – директора-распорядителя «Торгово-Промышленного товарищества Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдиной» (арх. П.Ф. Алешин, 1907–1909)<sup>506</sup>. (Лицевое строение с боковыми флигелями занимал особняк Филадельфа Геннадьевича Бажанова и контора Товарищества, а здания по периметру двора вмещали зал заседаний, квартиры, общежитие и столовую для членов товарищества, а также кухни, кладовые, прачечные и конюшню.)

Внутренний лицевой фасад был по-петербургски облицован блоками красного гангутского гранита, майоликовых вставок на нем не было, дополнительный цвет в ансамбле улицы постройке придавала только высокая крыша, покрытая металлизированной черепицей, изготовленной «Художественно-керамическим производством «Гельдвейн–Ваулин»<sup>507</sup>. Однако керамикой были, уже по-московски,

облицованы все фасады, обращенные во внутренний двор и проездная арка – в нижней части светлым кабанчиком, в верхней – мерцающей сине-зеленой «акварельной» плиткой.

До нашего времени сохранилось убранство парадных помещений квартиры Бажанова: лестницы, приемной, кабинета, холла, гостиной, фойе, малой и большой столовых<sup>508</sup>. Каждое из помещений имеет оригинальную отделку дубовыми резными панелями, майоликой, изразцами, барельефными фризами на стенах и лепным орнаментом на потолках. В интерьерах сохранилось несколько майоликовых каминов. В приемной стоит самый знаменитый из них – реплика московского майоликового камин «Микула Селянинович и Вольга», выполненный по эскизам Михаила Врубеля и

Облицовка дворовых фасадов дома Ф.Г. Бажанова.  
Фото М. Фединой

Эскиз изразца с цветком василька на голубом фоне.  
Худ. М.А. Врубель. (Из книги: *Трощинская А.В.*  
Произведения М.А. Врубеля из собрания музея  
декоративно-прикладного и промышленного  
искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013. С. 46)

Камин М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Вольга»  
в доме Ф.Г. Бажанова. Фото М. Фединой. 2013 г.

отмеченного еще на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. В сравнении с московскими вариантами этого произведения бажановский камин имеет отличия – у него несколько иная, более холодная, цветовая гамма, цельнее смотрятся фигуры Вольги и Микулы, менее раздро-







блены цветовыми пятнами фон и декоративные рамки, что позволяет сразу прочесть сюжет. К примеру, в камине из Музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве это сделать сложнее. Есть отличия и в прорисов-

ке верхней фигурной панели с изображением птиц Сиринов. В деревянную отделку этого помещения вставлены также врубелевские изразцы с павлином и васильком. Поскольку документально известно, что камин, как и все майо-



ликовое убранство приемной, выполнен<sup>509</sup> на Кикеринском заводе в 1909 году, это, видимо, означает, что кроме эскизов П.К. Ваулин забрал на Бутырском заводе и перевез в столицу и некоторые формы майоликовых изделий и изразцов, которые позволяли ему их тиражировать.

Всего в квартире Бажанова было шесть угловых и четыре срединных камина – в холле, приемной, кабинете, в фойе перед гостиной, большой столовой и других комнатах, – но поскольку здание отапливалось более современной системой центрального водяного отопления, то они в основном выполняли декоративные функции. По свидетельству петербургских реставраторов, все камины дома были изготовлены в мастерской Ваулина и Гельдвейна<sup>510</sup>. Поскольку все они совершенно разные, можно сказать, что в этом здании Ваулин создал что-то вроде выставки своих изделий, призванной представить широкие

Фрагменты камина М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Волга» в доме Ф.Г. Бажанова. Фото М. Фединой

Керамические декоративные детали в интерьере дома Ф.Г. Бажанова. Фото М. Фединой



возможности «Художественно-керамического производства “Гельдвейн–Ваулин”». В центре холла появился эффектный камин, облицованный синей акварельной плиткой, оттеняющей медную чеканную панель над топкой с изображением парусника в морских волнах; другой камин облицован майоликовыми плитками с розочками в стиле модерн, еще один большой камин украшен синей «акварельной» плиткой и деревянными инкрустациями цветов ириса и т. д. Во многом благодаря своему майоликовому декору и оборудованию дом Бажанова сразу стал достопримечательностью Петербурга.

**Отделка доходного дома М.М. Кудрявцева** (арх. М.Ф. Еремеев, 1910–1911)<sup>511</sup>. Фасад постройки полностью покрыт керамической плиткой. Он сочетает облицовку кабанчиком (использованы плитки трех цветов – светло-серого, зеленого и темно-коричневого), с яркими майоликовыми вставками квадратной





майоликовой плитки бирюзового (между 3-м и 4-м этажами), темно-синего цветов (между 5-м и 6-м этажами) и красно-фиолетовой «акварельной» (под карнизом) и панно с изображениями едва ли не самых популярных цветов модерна – подсолнухов и маков (между 2-м и 3-м, 4-м и 5-м этажами). Другими словами, композиция керамического фасада целиком построена на сочетании различных цветных пятен геометрической формы. Вероятно, рельефная керамическая композиция обрамляла и слуховое окно в центре треугольного аттика сооружения, но она практически не сохранилась. В любом случае, роль керамики здесь так велика, что позволяет предположить, что

Общий вид и детали отделки доходного дома  
М.М. Кудрявцева в С.-Петербурге

Русский павильон на Гигиенической выставке в Дрездене. Открытка нач. XX в.

«Художественно-керамическое производство «Гельдвейн–Ваулин» принимало участие уже на стадии разработки фасада этого сооружения. Наибольший интерес представляют керамические панно с цветами. Они выполнены из обычных квадратных плиток (90 шт.) в энергичной манере, напоминающей нарочитую эскизность некоторых абрамцевских изразцов, но в гипертрофированном масштабе. Хотя панно изображают всего два вида цветов, они не идентичны – верхний ряд панно чуть меньше нижнего, кроме того, и панно одного размера иногда отличаются некоторыми деталями. Яркая облицовка дома создавала своего рода цветовой сюрприз в застройке столицы, приятный в ее дождливом климате на фоне хмурого неба.

В 1911 году П.К. Ваулин создал великолепную *керамическую декорацию для русского павильона на Гигиенической выставке в Дрездене* (арх. В.А. Покровский, 1911). К сожалению, полихромные панно наличников и фриз, другие его керамические элементы не сохранились. После закрытия экспозиции павильон был разобран, в С.-Петербург вернули только его майоликовый портал и несколько орнаментальных изразцовых вставок – они украсили вход в библиотеку Института экспериментальной медицины (арх. Г.И. Люцдарский, 1911–1913). Сохранившийся до наших дней портал представляет собой очень сложное многоцветное архитектурное произведение со множеством скульптурных деталей, выполненных как в низком, так и в высоком рельефе. Рассматривая его, нельзя не отметить очень изобретательные рельефные узоры, нарисованные В.А. По-









кровским с глубоким знанием древнерусской орнаментики. Однако, несмотря на это, портал не оставляет яркого общего впечатления, как, к примеру, портал московской церкви в Токмаковом переулке. Слишком пестрая окраска мелких орнаментальных элементов сливается при взгляде издали в единое голубовато-зеленое пятно, не подчеркивая его эффектно задуманную пластическую композицию. Впрочем, нельзя не отметить безусловное мастерство керамиста – все рельефные элементы выполнены очень качественно, а цветные пигменты нигде не выходят за границы предназначенных для них форм. В этой точности исполнения про-

Фрагменты керамической отделки русского павильона на Гигиенической выставке в Дрездене на здании Института экспериментальной медицины в С.-Петербурге. Фото автора. 2007 г.

читывается присущий архитектуре столицы суховатый педантизм – влияние близкой Европы. Воспринятый П.К. Ваулиным, он придал его столичным работам в русском стиле характер, далекий от захватывающей живописности и некоторой художественной небрежности Абрамцевских произведений.

Декор петербургского *доходного дома Захаровых* (арх. А.А. Захаров, 1912–1913)<sup>512</sup> представляет еще один вид керамических фасадных украшений, изготавливавшихся в Кикерине – майоликовых композиций, вставленных в поверхность треугольных щипцов здания (двух больших и двух малых под угловой башней) по принципу аппликации. Яркие цветочные композиции, близкие по рисунку к украинским народным росписям, словно нарядные букеты, обрамляют овальные слуховые окна больших фасадных щипцов. Их фоном служит оштукатуренная плоскость щипцов. Рельефные цветы на малых щипцах имеют керамическую подложку из белой плитки, нарезанной по принципу мозаики. Вероятно, заказывая керамику, автор немного ошибся в размерах этих малых панно, поэтому, чтобы они смотрелись в поле малых треугольных щипцов более органично, их абрис пришлось несколько изменить по месту, доложив фон имеющимся в наличии белыми плитками.

Кроме того в вестибюле этого дома сохранился камин, приписываемый петербуржцами А.Я. Головину<sup>513</sup>. Однако этот рисунок восходит к росписям Владимирского собора в Киеве М.А. Врубеля (1888–1889), где есть подобный сюжет. Фриз с двумя павлинами, копирующий сюжет во врубелевской росписи, украшает проект угловой печи, хранящийся среди бумаг П.К. Ваулина в ЦГАЛИ СПб<sup>514</sup>. На этом листке, кстати, есть ремарка, раскрывающая цветовой замысел фриза: «...фон золотистый, растительный орнамент густо зеленый». Таким образом, петербургский камин в доме Захаровых близок к первоначальному замыслу, который, возможно также, принадлежит М.А. Врубелю.





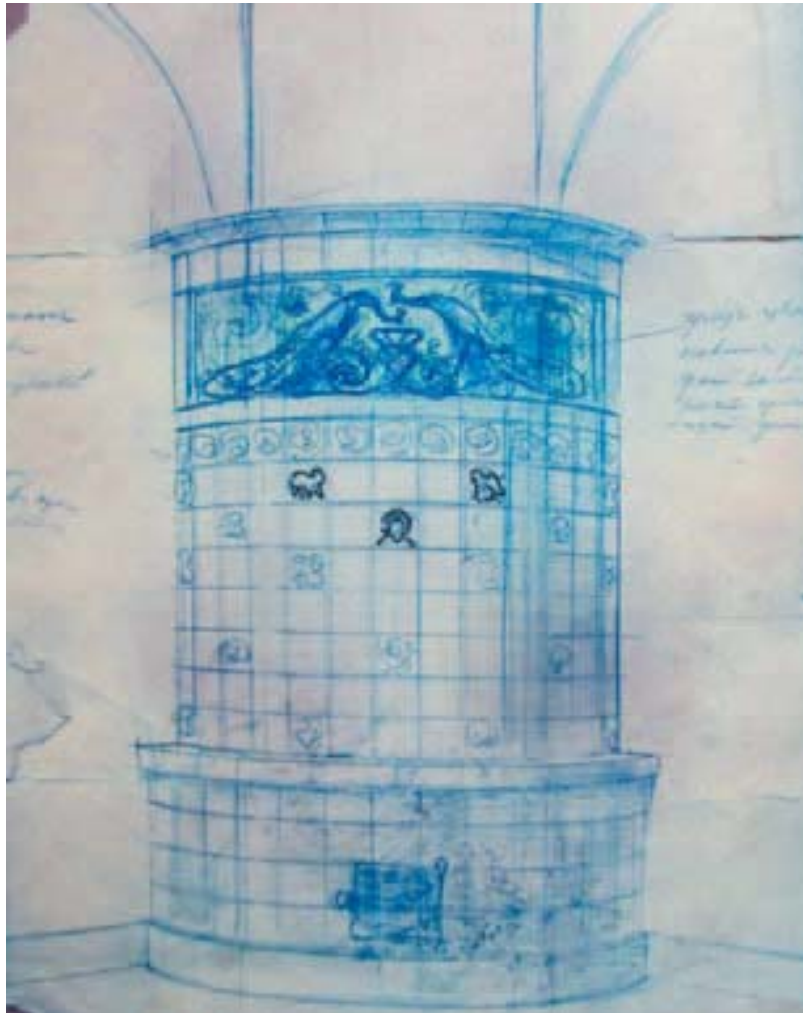
Ответственные и многодельные заказы были выполнены П.К. Ваулиным для культовых зданий С.-Петербурга и его окрестностей. В основном они относятся к началу 1910-х годов. По словам О.О. Гельдвейна, «церковная майолика доминировала среди других заказов в начале деятельности мастерской»<sup>515</sup>. Действительно, ваулинское предприятие выполнило несколько весьма заметных наружных и внутренних

церковных отделок. Среди них важное место по государственной значимости заказа заняли орнаментальные майоликовые *фризы и декор глав Военно-морского собора в Кронштадте* (арх. В.А. Косяков, 1903–1913). В Кикерине были изготовлены керамические надписи с северной и южной сторон, четыре символа апостолов и четыре архангела. Наиболее значительны были изображения архангелов, эскизы которых сделал художник и иконописец Фома Родионович Райлян (1870–1930), а рельефную модель создал А.Т. Матвеев. Хотя в общем облике здания они не очень заметны, они удачно дополняют архитектурные формы и придают со-

Элементы керамического декора доходного дома Захаровых. Фото автора. 2012 г.

Фрагмент росписей Владимирского собора в Киеве. Худ. М.А. Врубель, 1888–1889 гг.

Эскиз печи. Худ. М.А. Врубель (?).  
(Из книги: Лихолат К.В., Роденков А.И. В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 32)







оружению дополнительное художественное качество при подробном разглядывании фасадов. Как считали руководители Кикеринского производства, «в исполнении майолик для Кронштадтского собора представляла большое затруднение правильная передача тонов на расстоянии, так как все майолики были установлены очень высоко»<sup>516</sup>. Важно отметить, что, приняв участие в этой стройке общегосударственного значения, Кикеринский завод вошел в круг лучших предприятий российской художественной промышленности.

Очень ярким и оригинальным был *декор церковного барабана петербургской церкви Св. Анны Кашинской* на подворье Кашинского Сретенского монастыря в С.-Петербурге (арх. А. Аплаксин, 1906–1908). Шейку церковной главы опоясывал огромный керамический полихромный горельеф с ликом шестикрылого серафима, созданный по эскизу А.Т. Матвеева. Скульптурная работа такого масштаба, к тому же расположенная на выпуклой криволинейной поверхности, представляла особую сложность для ее выполнения в достаточно хрупком материале керамики. Однако Ваулин с

успехом справился с этим необычным заказом, сделав достаточно толстый черепок и разрезав его на сравнительно небольшие фрагменты неправильных форм. Этот уникальный, но, к сожалению, поврежденный рельеф был снят с храма и находится в настоящее время в Государственном музее истории С.-Петербурга.

Едва ли не самой привлекательной в облике новой *Казанской церкви Воскресенского Новодевичьего женского монастыря* в С.-Петербурге (арх. В.А. Косяков, 1908–1912)<sup>517</sup> стала ее нарядная наружная отделка, изготовленная на Кикеринском заводе. Каменная церковь-усыпальница была устроена взамен деревянной церкви во имя Казанской Божией Матери. Приземистый объем этого сооружения в византийском стиле, как бы выросший в землю и тем подчеркивающий ее назначение, был отделан яркими майоликовыми панно, выполненными в неорусском стиле.

К числу самых ярких работ Кикеринского завода для церковных построек относится и огромное рельефное полихромное *панно-икона «Вышний Покров Богоматери над Царствующим домом»* (высота 7,4 м), которое было выполнено по рисунку художника Сергея Чехонина для центрального прясла северного фасада собора Божией Матери Феодоровской

Общий вид и фриз печи в подъезде доходного дома Захаровых. Фото М. Феединой



Общий вид и фрагмент фасада Военно-Морского собора в Кронштадте

учащихся Виленского учебного округа, она представляла собой символическое дерево, вершину которого венчало изображение самой иконы Федоровской Богородицы, в ветвях располагались многие почитаемые русские святые, а у корней стояли основатели династии – патриарх Филарет и его сын – царь Михаил Федорович Романов. Работа такого масштаба была, несомненно, очень сложна. Изображение было рельефным и требовало для



(1911–1913, арх. С.С. Кричинский), возведенного в Санкт-Петербурге в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых (т. н. Романовская церковь)<sup>518</sup>. Это была великолепная многофигурная композиция, стилистически восходящая к средневековой иконописи. Выполненная на пожертвования служащих и

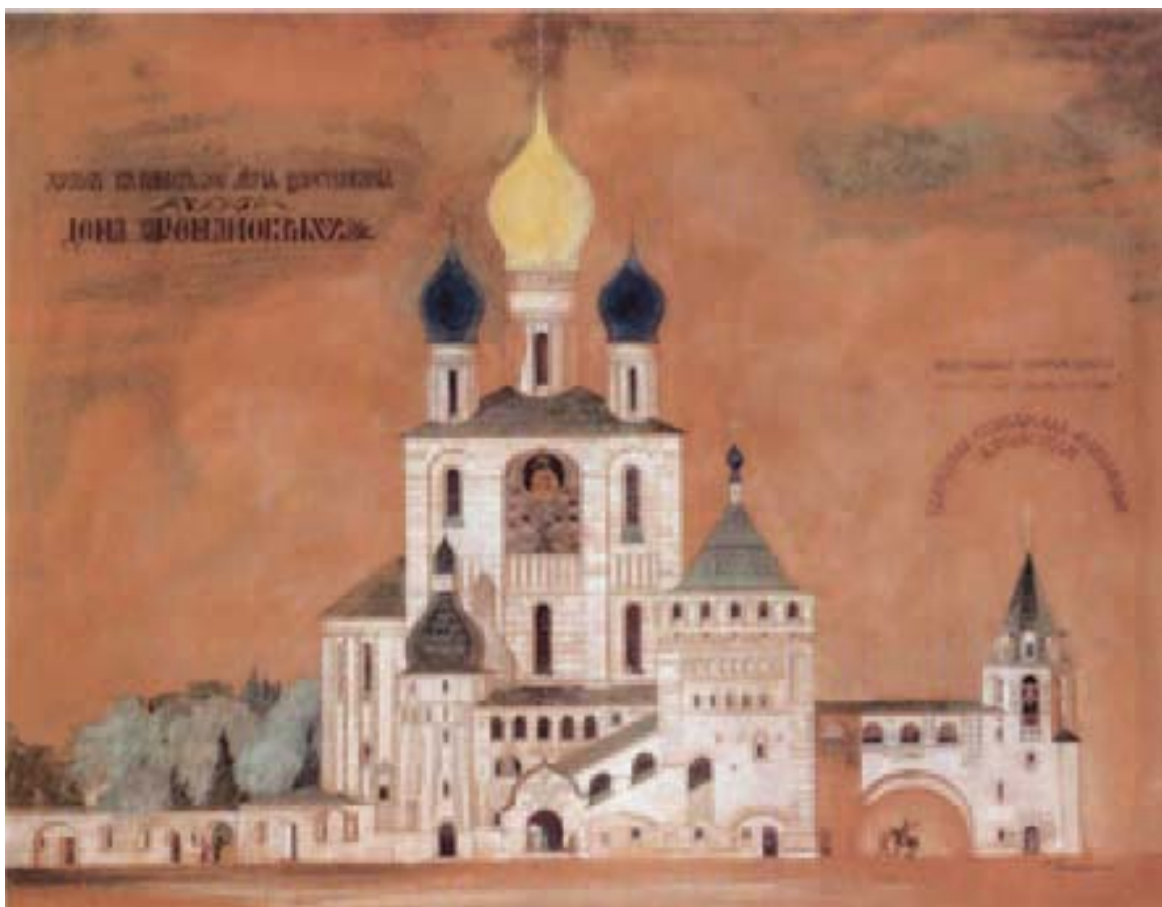
начала тщательной пластической проработки. Не менее сложен был и процесс его обжига и последующей сборки из обожженных фрагментов. Художественно-керамическое производство П.К. Ваулина и О.О. Гельдвейна справилось с задачей, и укрепленное на стене храма панно стало его главным акцентом и украшением.





Проект Казанской церкви-усыпальницы  
 в Воскресенском Новодевичьем женском монастыре  
 в С.-Петербурге (арх. В.А. Косяков, 1908 г.)

Общий вид и детали керамической отделки  
 Казанской церкви-усыпальницы в Воскресенском  
 Новодевичьем женском монастыре в С.-Петербурге



Ваулинский завод также выполнил по рисунку С.В. Чехонина панно с изображением архангела Михаила над входом в петербургскую церковь Лейб-гвардии Московского полка на Б. Сампсониевском проспекте, две иконы для Сергиевой пустыни по заказу архитектора К.Н. Андреева<sup>519</sup>, отдала майоликой по рисункам архитектора В.А. Покровского церковь на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга, изготовил образа для церкви старообрядцев Поморского согласия (арх. Д.А. Крыжановский,

Проект собора Божией Матери Феодоровской в С.-Петербурге в ознаменование 300-летия царствования Дома Романовых (арх. С.С. Кричинский, 1911 г.)

Церковь Лейб-гвардии Московского полка на Б. Сампсониевском проспекте в С.-Петербурге. Фото начала XX в.







1906–1907) (все три не сохранились), создал уникальный, единственный в своем роде иконостас для церкви Св. Пантелеймона и в память Царя-Освободителя Александра II и его небесного покровителя Александра Невского в Ессентуках<sup>520</sup> (арх. И.И. Байков, Н.А. Дорошенко, 1888–1896) (снесен в 1935 г.), три большие наружные иконы Тверского собора по рисункам А.Т. Матвеева (не сохранился).

Среди религиозных заказов особое место и значимость в петербургской биографии П.К. Ваулина имела *облицовка Соборной мечети в С.-Петербурге* (арх. Н.В. Васильев, при участии С.С. Кричинского и А.М. фон Гогена, 1908–1913; отделка интерьера велась еще в течение нескольких лет). Здание чрезвычайно монументально и своим мощным силуэтом

Общий вид и детали керамической отделки соборной мечети в С.-Петербурге. Фото М. Феединой



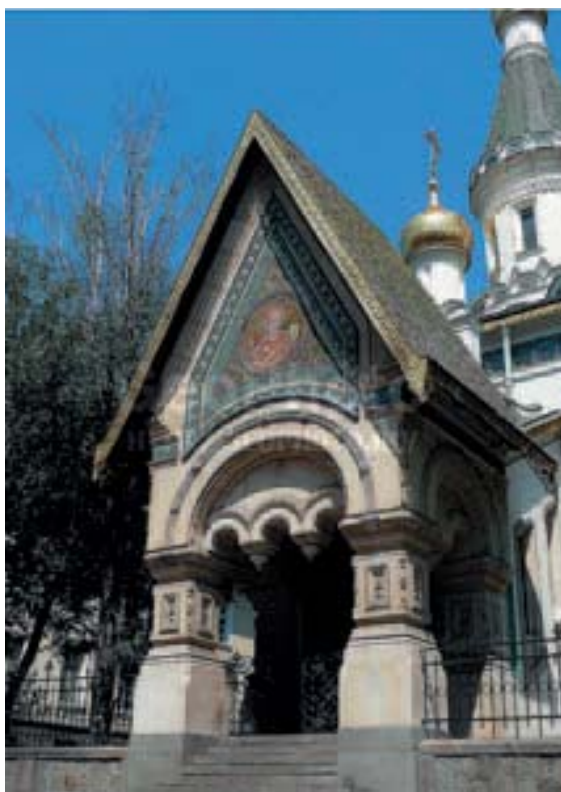
отмечает в панораме Петроградской стороны начало Каменноостровского проспекта. Несмотря на подчеркнутую геометричность форм и нордическую облицовку стен серым гранитом, явно нетипичную для татарских мечетей, восточный характер зданию придает богатейшая майоликовая отблицовка, изготовленная «Художественно-керамическим производством "Гельдвейн-Ваулин" по эскизам архитекторов. Для изучения подлинных среднеазиатских майолик и орнаментов Ваулин командировал в Туркестан архитектора-художника П.М. Максимова. Мелкая орнаментальная керамика, созданная для мечети П.К. Ваулиным, была для него совершенно но-



Крестьянский поземельный банк в Пензе.  
Открытие начала XX в.

Фрагмент отделки Крестьянского поземельного  
банка в Пензе





вой сферой творчества, никогда в Абрамцево им не опробованной. Вершушки минаретов, высокий купол и портал покрыли орнаментальной керамической плиткой со сложнейшими орнаментами, выполненными в сине-голубой цветовой гамме, характерной для среднеазиатских или персидских мечетей. В кикеринских мастерских был воссоздан прием изготовления средневековой резной майоликовой мозаики, что позволило точно воспроизвести характерный колорит и дух восточного искусства<sup>521</sup>. Б.М. Кириков справедливо заметил, что ребристый характер купола копировал купол мавзолея Гур-Эмир в Самарканде – знаменитого памятника XV века<sup>522</sup>. До наших дней, к сожалению, первоначальная керамическая облицовка купола не дошла, высокая степень ее разрушения заставила в начале XXI века заменить ее на фарфоровую идентичного рисунка<sup>523</sup>. Самым эффектным, благодаря керамической облицовке, был южный портал

мечети, в котором применено множество разных орнаментальных майоликовых элементов, создающих чарующие геометрические композиции и завораживающие цветовые переходы.

Кроме облицовок и монументально-декоративных произведений для городских фасадов под руководством П.К. Ваулина выполнялись разнообразные работы по отделке интерьеров. Заглавное место в них занимало изготовление печей и каминов – этого необходимого элемента оборудования жилых помещений того времени, давно превращенного в одно из главных их украшений. В Кикерине было изготовлено несколько повторений уже

Входная паперть посольской церкви  
Св. Николая Чудотворца в Софии в Болгарии

Русская посольская церковь в Бухаресте

Керамические фасадные панно-иконы  
Казанской церкви Успенского монастыря в Перми



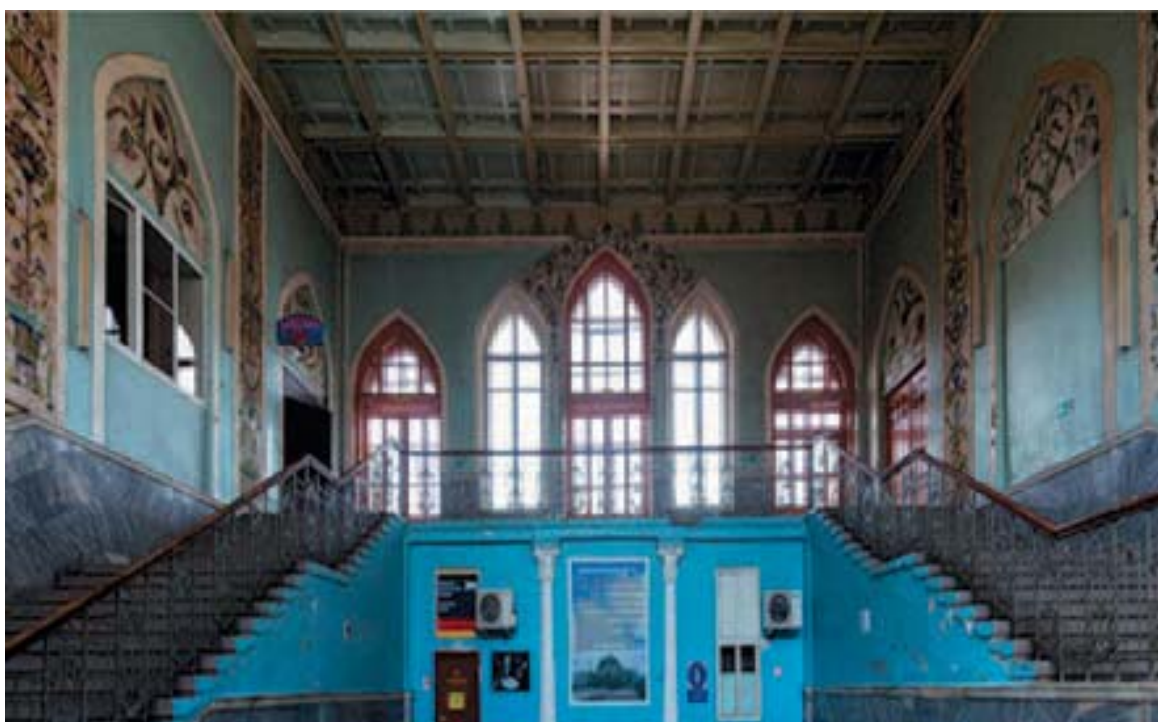
упомянутого врубелевского камина «Микула Селянинович и Вольга», а также печи по эскизам архитекторов А.А. Оля, А.И. Таманова (для Армянской церкви в С.-Петербурге) и самого Ваулина. Все они отличались высокими техническими качествами и законченной гармонией форм. Примером может служить поливная керамика для отделки Большой столовой (камин и фриз) столичного особняка В.С. Кочубея (арх. Р.Ф. Мельцер, 1908–1910), исполненная мастерскими «Художественно-керамического производства Гельдвейн–Ваулин»<sup>524</sup>.

Кроме столичных заказов немало работ было выполнено художественно-керамическим производством «Гельдвейн–Ваулин» и для других городов страны. В Кикерине делали керамику для Москвы, Перми, Ростова-на-Дону, Самары, Бухареста, Софии и т. д. Уже



упоминалось выше, что ваулинское предприятие изготовило заново (взамен разбитых и для большего по размеру дворика) изразцовые панно в восточном стиле по рисункам Л. Бонафедде для нового Ливадийского дворца; в Ялте для доходного дома доктора П.А. Ширяева в 1907 году изготовило керамический фриз и монументальные женские гермы. Им был выполнен также орнаментальный керамический декор здания Пензенского отделения государственного Дворянского земельного и Крестьянского поземельного банка (арх. А.И. фон Гоген, 1910–1911)<sup>525</sup>, созданный по рисункам гражданского инженера А.Г. Молокина<sup>526</sup>, облицовка дома Волжско-Камского коммерческого банка в Ростове-на-Дону (арх. А.Н. Бекетов, 1910), сразу признанного самым красивым зданием города, керамическая икона св. Николая Чудотворца над входом и орнаментальные фризы посольской церкви в Софии в Болгарии (арх. М.Т. Преображенский, 1907–1913) семь





керамических икон, большие и маленькие пояса, вставки, обрамления окон на фасадах русской посольской церкви в Бухаресте<sup>527</sup> (арх. М.Т. Преображенский, 1905–1909) и т. д.

Две выразительные керамические фасадные панно-иконы были изготовлены для Казанской церкви Успенского монастыря в Перми (1905–1908, арх. А. Стаборовский, строитель –



И.Г. Каменский) – Казанская икона Божией Матери и Спас Нерукотворный. Об этом сообщалось в иллюстрированном альбоме Международной строительно-художественной выставки в Санкт-Петербурге 1908 года<sup>528</sup>. К проекту иконостаса этой церкви имел отношение Н.К. Рерих, но был ли он автором эскизов наружных керамических икон – неизвестно. Тем не менее оба произведения, собранные из крупных кусков майолики, нарезанной по принципу мозаики, безусловно, относятся к незаурядным произведениям Художественно-керамического производства «Гельдвейн–Ваулин»<sup>529</sup>.

Немалое место среди произведений Кикеринского завода занимали облицовки в восточном стиле. Крупной работой завода стала наружная и внутренняя отделка здания железнодорожного вокзала в Астрахани (1909,

автор неизвестен). Восточный облик здания, в котором доминирует куполообразная крыша центрального зала с высоким сводом, был подкреплён выразительной отделкой интерьера – ниши восточного абриса были дополнены нарядными полихромными керамическими пилястрами и вставками. Орнаменты вставок и пилястр были выполнены в духе турецкой растительной орнаментики.

К числу удачных облицовок Кикерина в восточном стиле относится отделка дворца эмира Бухарского в Железноводске<sup>530</sup> (арх. В.Н. Семенов<sup>531</sup>, гражданские инженеры И.И. Байков, Г.В. Волков и генерал-майор В.Ф. Циммерман, 1907–1909), предшествовавшая работам завода по облицовке Петербургской соборной мечети. В декабре 1908 года архитектор И.И. Байков сделал заказ петербургскому предприятию на майоликовые изделия для порталов дворца эмира Бухарского. Ради выполнения этого заказа Петру Кузьмичу Ваулину пришлось внимательно изучить вос-

Керамическая отделка интерьера  
железнодорожного вокзала в Астрахани

Дворец эмира Бухарского в Железноводске



точные глазури Самарканда – как в самом городе, так и по образцам из коллекции музея императора Александра III (то есть – Русского музея и Этнографического музея). Это дало возможность мастерским «передать все богатство восточной палитры, от лазорево-голубых до белесовато-желтых, но ярких тонов самаркандских памятников»<sup>532</sup>. 14 апреля 1909 года выполненные майоликовые изделия на сумму 1883 руб. были отправлены в Железноводск и к лечебному сезону 1909 года, когда ожидался приезд ее владельца дача эмира Бухарского была завершена<sup>533</sup>. Однако в 1910 году он умер, а его наследник – сын Алим-хан – в 1913 году к 300-летию Дома Романовых подарил дворец императрице Александре Федоровне. В 1914 году во дворце устроили благотворительный женский санаторий<sup>534</sup> для малоимущих интеллигентных тружениц<sup>535</sup>, а с 1915 года – госпиталь<sup>536</sup>. До наших дней наружная отделка здания в основном сохранилась, кроме того в гостиной дворца уцелел чудом огромный камин в стиле модерн, декорированный изразцами, вероятно также изготовленный на Кикеринском заводе.

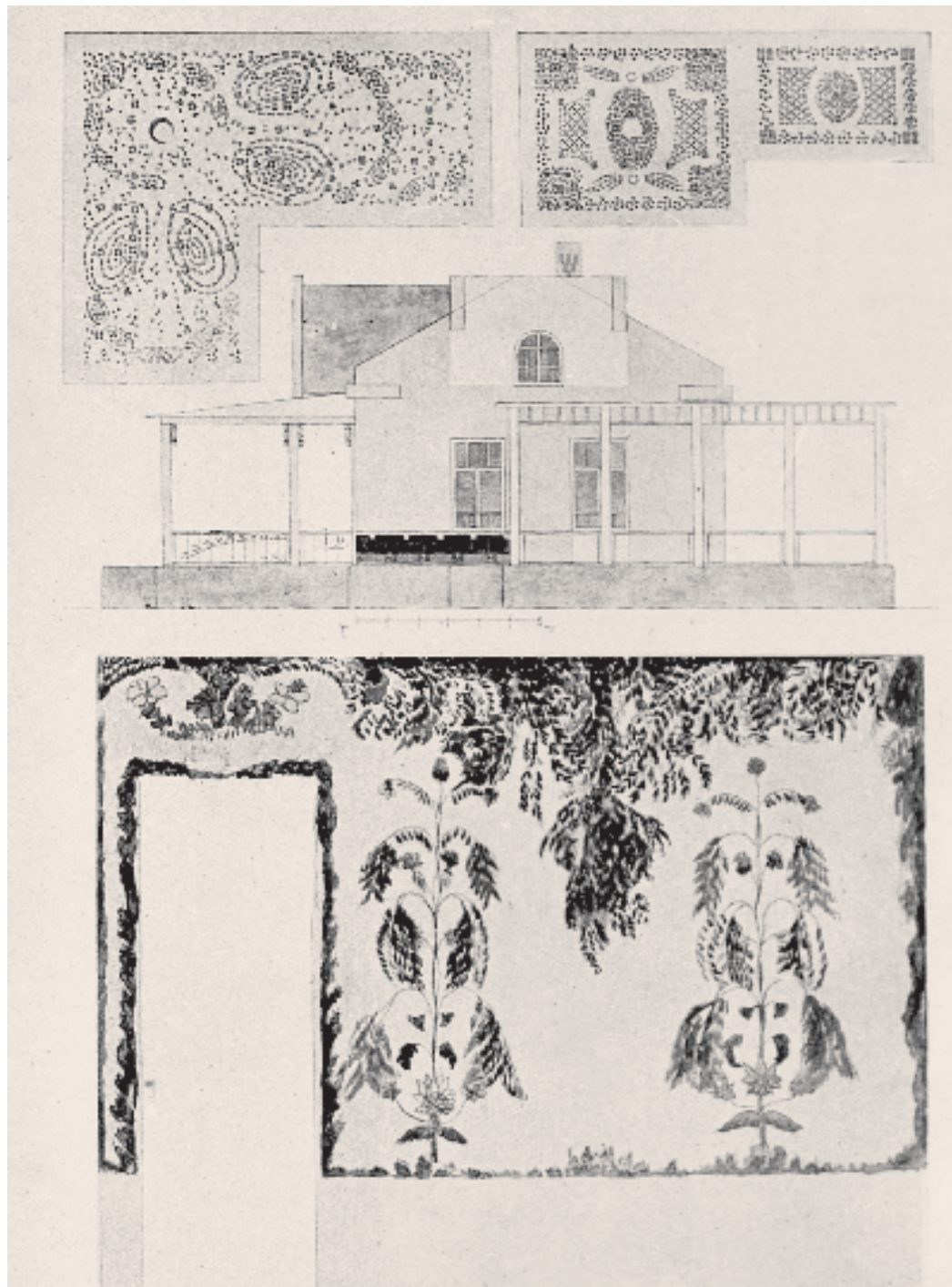
Акцентируя те работы предприятия П.К. Ваулина, которые продолжали традиции Абрамцева, в заключение обратимся к уникальному по своей архитектурно-художественной значимости *ансамблю крымской усадьбы «Новый Кучук-Коя»* (1902–1913), оригинальность применения архитектурной майолики<sup>537</sup> в котором остается до сих пор еще недостаточно известной<sup>538</sup>. Этот грустный вывод следует хотя бы из того, что после пожара главного дома в 1987 году в усадьбе не только не начались реставрационные работы, но не была проведена и консервация сохранившегося. В результате сегодня памятник мирового значения (это можно утверждать смело!), целостное воплощение художественного мира «Голубой розы» (московского объединения начала XX века), единственный в своем роде

образец русского садово-паркового искусства эпохи символизма, находится на грани полного исчезновения.

Территория «Нового Кучук-Коя» в 1901 году стала собственностью Якова Евгеньевича Жуковского (1857–после 1926) – петербуржца, филолога по образованию, действительного статского советника, сотрудника Министерства финансов, дальнего родственника и почитателя М.А. Врубеля. Он и стал инициатором создания в своем имении нового усадебного ансамбля, воплотившего самые современные архитектурно-художественные идеи<sup>539</sup>. Я.Е. Жуковский в 1905 году доверил составление эскизов дома художнику-графику, известному иллюстратору художественных журналов В.Д. Замирайло, никогда ранее архитектурных работ не выполнявшему<sup>540</sup>. Начало следующему, наиболее интересному и значительному в художественном отношении этапу развития усадьбы было положено в 1907 году. После шумного успеха в Москве выставки нового объединения художников «Голубая роза» трое из ее участников – П.С. Уткин, П.В. Кузнецов и А.Т. Матвеев<sup>541</sup> – были приглашены Я.Е. Жуковским в его крымское имение. Выглядит по-своему закономерным и тот факт, что коллекционера и поклонника М.А. Врубеля привлекло именно творчество «Голубой розы»: Врубель уже тогда был непререкаемым кумиром московской художественной молодежи и «голуборозовцев», «классиком современного искусства». С лета 1907 года и началось художественное «оживление» усадьбы<sup>542</sup>.

Прежде всего в центре внимания художников оказался новопостроенный дом. Вероятно, в его композицию были внесены изменения, поскольку к 1907 году относится один из проектных чертежей – боковой фасад<sup>543</sup>, испол-

Проект рисунков майоликовых полов и керамического настенного панно восточного фасада дома Я. Жуковского в Новом Кучук-Кое.  
Худ. Н. Феофилактов. 1907 г.









Восточный фасад главного дома в Новом Кучук-Кое.  
Худ. П.С. Уткин. 1913 г.

Общий вид восточного фасада главного дома  
в Новом Кучук-Кое. Фото 1920-х гг.

Фрагменты керамической отделки западного фасада  
главного дома в Новом Кучук-Кое. Худ. В. Замирайло (?).  
Фото автора, 1995 г.

ненный уже другим художником-графиком – Н.П. Феофилактовым<sup>544</sup>, одним из самых известных иллюстраторов «Золотого руна». Молодой художник сделал и эскизы орнаментальных цветных напольных покрытий перед главным и восточным (обращенным к подъездной дороге) фасадами, так называемого «фарфорового пола»<sup>545</sup>. Публикацию проекта Феофилактова



сопровождал эскиз росписи наружной стены дома, выполненный П.В. Кузнецовым, весьма близкий к осуществленному им оформлению западного фасада.

Вся майолика дома выполнялась по эскизам художника П.В. Кузнецова на гончарном заводе в Кикерине близ Петербурга в 1907–1914 годах под руководством П.К. Ваулина. Не обладая профессиональным архитектурным мышлением, художник воспринял стены дома Жуковского как плоскости для не связанных друг с другом монументальных декоративных керамических композиций, отчасти перекликающихся с его рисунками для журнала «Золотое руно»<sup>546</sup>. Пышное природное окружение подсказало художнику любопытный изобразительный ход – на «полотнах» оформленных им стен, как в зеркале, отразились узнаваемые элементы крымской флоры. На восточном и западном боковых фасадах были развернуты оригинальные майоликовые картины. Восточный фасад был симметричен, он первым представлял перед гостями Кучук-Коя, сливаясь с зеленью окружающего сада. Под тонкими стеблями бамбука на аттике были помещены изображения двух небольших деревьев с круглыми стриженными кронами (два подобных деревца действительно были посажены перед главным фасадом дома). Ниже располагалась орнаментальная полоса стилизованного морского прибоя и гирлянд из зелени. По сторонам от оконных проемов Кузнецов разместил крупные членистые стебли морских водорослей, с которых «стекали» гигантские капли ярко-голубой майоликовой «воды»<sup>547</sup>. Поле мезонина отделялось от нижней части стены полосой розово-синих волн. Западный фасад асимметричный, частью глухой, был трактован как монументальная живописная картина – он «утопал» в гипертрофированно крупных листьях и цветах глицинии, перемежавшихся огромными кипарисовыми шишками. Майоликовый убор имела и печная труба здания (не сохранилась).

Еще более поразительным и беспрецедентным было декоративное оформление полов веранд, лестничных площадок и ступенек. Майоликовые полы веранд не сохранились, но их рисунок был опубликован в 1908 году. Центральная веранда была «услана» великолепными майоликовыми «коврами» с центрально-осевым рисунком и пышной цветочной каймой. Вероятно, выглядело это очень нарядно, особенно в сочетании с яркой мозаикой портала. Декоративные орнаментальные полы вокруг главного усадебного дома сообщали ему особую художественную проработанность, делали его связь с окружающим садом, наполненным скульптурами А.Т. Матвеева в сочетании с керамикой М.А. Врубеля и живописью П.В. Кузнецова, еще более прочной. Таким образом, майоликовое и мозаичное убранство главного дома Нового Кучук-Коя, наделенное особой эстетикой любования линией и цветом наивного искусства, было, безусловно, уникальным и не имело аналогов в русском искусстве того времени.

Стоит проследить и другую – восточную составляющую архитектуры дома, ведь его композиция сочетала упрощенные мотивы, заимствованные из классического зодчества с особенностями жилища крымских татар. Хотя, по свидетельству историков XIX века, «стены, украшенные живописью в Крыму ... очень редки»<sup>548</sup>, тем не менее таковые были, причем декоративные рисунки представляли собой «грубые древовидные разветвления, на концах которых нарисованы цветы и фигуры, похожие на птиц. Магометане, имея самые фантастические понятия о рае, главным условием его полагают дерево тубу (счастья), которое должно простирает свои ветви на жилище каждого праведника и должно быть обременено всевозможными плодами и птицами».<sup>549</sup> Нетрудно заметить, что это описание весьма близко рисует внешний облик дома Жуковского в Новом Кучук-Кое, стены которого, изукрашенные утопленными в

штукатурку майоликовыми рисунками, словно оплетены причудливыми ветвями, несущими сказочно крупные шишки и ягоды. Еще больше черт сходства с архитектурой Нового Кучук-Коя можно усмотреть в описании Бахчисарайского дворца, со времени покорения Крыма приобретшего значение главного целостного образца татарского искусства. Думается, именно тогда восточная экзотика по-настоящему и увлекла художников «Голубой розы». Не исключено, что там зародилась знаменитая восточная тема в творчестве Павла Кузнецова, ведь именно его усилиями дом в конце концов обрел единственный в своем роде облик.

Восточный характер панно подтверждает и суждение О.О. Гельдвейна: «Знакомство с глазурями Востока помогло мастерским исполнить весьма красочную работу на даче Я.Е. Жуковского в Крыму. Там была исполнена не сплошная майолика, а подражание восточным майоликовым мозаикам <...> Кузнецов дал рисунки, не вполне свойственные его обыкновенным краскам. Темно-синий и светло-зеленый преобладают во всех декоративных инкрустациях дачи <...>. Здесь отдельные куски майолики вставлены в штукатурку, что придает майолике особенный вид – майолика и стена представляют нечто целое, и этот способ применения... дает возможность поместить декоративное пятно в любом месте стены без оставления особых обрамленных тягами ниш»<sup>550</sup>.

Павел Кузнецов predetermined не только формально-стилистические отличия фасадов, но и разницу их цветового решения. На эскизе восточного фасада дачи он сделал красноречивое пояснение для керамиста: «Желто-коричневое покрыть золотой бронзой с переливами в перламутр, что в майолике выходит блестяще и горит от солнца, дает блески солнца. Я думаю, что золото с синим и зеленым делает желаемое сочетание для Крымского вида»<sup>551</sup>. К этому следует добавить, что первоначально здание было окрашено очень светлой охрой –

цветом песка и крымского песчаника. На этом «природном», естественном для Крыма фоне стен, завершенных краской и серо-голубой черепицей «в шашечку», яркие майоликовые композиции Кузнецова смотрелись, видимо, особенно выразительно (цвет здания быстро был изменен на белый, что отразили многие живописные работы П.С. Уткина).

Декоративно богатым было и оформление второго сооружения усадьбы – дома садовника, расположенного к западу от дома и соединенного с оранжереей. На его аттике располагались барельефы А.Т. Матвеева, а высокую печную трубу, по предположению А.А. Галиченко, обвивала полихромная майоликовая виноградная лоза, усыпанная гроздьями нежно-розовых плодов его же работы<sup>552</sup>. Кроме того, стены оранжереи, опоры садовых скамеек, парапеты садовых лестниц были украшены многочисленными орнаментальными изразцами, исполненными в мастерской Ваулина, главным образом по рисункам или моделям М.А. Врубеля. Рельефный изразец в стиле XVII века, украшающий парапет у дома садовника, имеет аналогии в облицовке доходного дома М.Н. Миансаровой (арх. С.К. Родионов, 1908–1912) на Б. Сухаревской площади в Москве.

У моря в толще крутого обрывистого склона был устроен грот, где помещен керамический рельеф А.Т. Матвеева «Спящие мальчишки», утраченный во время крымского землетрясения 1927 года. Это был фрагмент композиции декоративного майоликового бассейна со скульптурами, исполненного Кикеринским заводом П.К. Ваулина для Международной строительно-художественной выставки в Петербурге в 1908 году<sup>553</sup>. Общий замысел его принадлежал П.В. Кузнецову, а скульптуры (в том числе «Спящие мальчишки!») – А.Т. Матвееву. Почти у самого берега при спуске с лестницы Иакова путника встречал майоликовый фонтан «Тритон», созданный А.Т. Матвеевым, к сожалению, в настоящее время также не существующий<sup>554</sup>.





Одним из первых и самым значительным парковым сооружением Кучук-Коя стала длинная, вытянутая как струна лестница – это была прямая и самая короткая связь между верхней и нижней территориями усадьбы, размещенной на довольно крутом приморском рельефе. По имени владельца – Якова Евгеньевича – лестница была названа «лестницей Иакова» в честь библейского персонажа – небесного покровителя Жуковского. По обеим ее сторонам были высажены молоденькие кипарисы. Чуть выше нижней террасы с лестницей соединялась миниатюрная площадка грота-руины, сложенного из природных необработанных камней. С его внутренней стороны было вмонтировано керамическое рельефное тондо «Пан и Нимфа» работы А.Л. Обера (?). На внешней стороне стены грота было помещено узкое керамическое пан-

Панно М.А. Врубеля в стене усадебного грота.  
Фото автора, 1995 г.

Панно А.Л. Обера (?) «Пан и Нимфа» в стене  
усадебного грота. Фото автора, 1995 г.

Изразец М.А. Врубеля, вставленный в парапет  
усадебной «лестницы Иакова». Фото автора, 1995 г.

Изразец М.А. Врубеля, вставленный в основание  
парковой скамейки в усадьбе Новый Кучук-Кой.  
Фото автора, 1995 г.



но М.А. Врубеля, заключенное в готическую по абрису синюю рамку. Оно изображает Ангела со свитком<sup>555</sup>, парного по размерам и замыслу одноименной работе художника начала 1890-х годов, предназначенной, по свидетельству А.Б. Салтыкова, для вставки в лицевое зеркало камина<sup>556</sup>. Это панно было выставлено в галерее Лемерсье на стенде Врубеля и, возможно, было там и куплено Жуковским. Появление изображения Ангела со свитком на лестнице Иакова, по которой, согласно библейскому тексту, на небо восходили ангелы, видимо, неслучайно. Для обитателей Кучук-Коя это был своеобразный мемориальный знак – память о великом художнике и друге владельца усадьбы.

Известно, что Я.Е. Жуковский собирал не только живопись, но и керамику Врубеля. Пространство его крымской усадьбы Новый Кучук-Кой позволило ему, с одной стороны, расширить экспозицию своего собрания, с другой – придать части собранных предметов новые качества монументальных произведений. Отдельные абрамцевские изразцы (или их кикеринские собратья, сделанные по тем же врубелевским формам) и камерные майоликовые панно стали по его воле неотъемлемой принадлежностью архитектурного ансамбля Кучук-Коя, осмысленного как выставочный зал



под открытым небом для экспонирования коллекции современной скульптуры и керамики.

Работы для Нового Кучук-Коя в определенном смысле подытоживают деятельность П.К. Ваулина как наследника и продолжателя традиций архитектурной керамики Абрамцева. Во время изготовления панно он вновь оказался в знакомой среде московских художников, здесь вновь активно прозвучала врубелевская тема, а метод аппликации, примененный при создании майоликовой отделки дома, хотя и был нов для завода, отвечал главному стремлению Абрамцевского завода к созданию монументальных живописных полотен из керамики на стенах домов.

В Подмосковье существует еще один необычный архитектурный памятник, который предположительно можно связать с работой ваулинского завода. Это на редкость красивая, отделанная керамикой *обетная церковь*





во имя Преподобного Серафима Саровского в усадьбе Ахлестышевых «Ескина дача» (Федино) в Бронницком уезде под Воскресенском (1912–1914, арх. В.В. Суслов). Усадьба возникла в начале XIX века, при Н.А. Беклемишеве; с середины XIX столетия ею владела помещица В.Н. Рахманова, затем – ее дочь, генеральша П.П.Ахлестышева, а с 1911 года – ее сын, камергер, гофмейстер Высочайшего двора П.Д. Ахлестышев. От усадьбы сохранился лишь заброшенный липовый парк с каскадом прудов и полуразрушенная церковь Св. Серафима Саровского, выстроенная в 1912–1914 годах по проекту выдающегося исследователя русского зодчества, реставратора и педагога Владимира Васильевича Сулова (1857–1921)<sup>557</sup>, работавшего в основном в С.-Петербурге. Он много путешествовал по России, рисовал и обмерял архитектурные памятники и, будучи специалистом по древнерусскому зодчеству, сам проектировал и строил в основном в формах неорусского стиля. Изящный усадебный храм в



Церковь Св. Серафима Саровского в усадьбе Федино. Фото начала XXв.

Керамические панно, иконы Св. Серафима Саровского и вставки на стенах церкви Св. Серафима Саровского в имении Ахлестышевых в Федине. Завод «Гельдвейн–Ваулин» (?). Фото автора, 1999 г.







Федине – одна из немногих сохранившихся его архитектурных работ<sup>558</sup>. Иконостас остался неосуществленным, стены храма внутри не были расписаны. Помимо чисто архитектурных достоинств – оригинальной объемной композиции и трактовки четырехгранного церковного шатра и выразительного силуэта – нарядный облик церкви определяют немногочисленные, но ценные декоративные детали из резного камня и полихромной майолики.

Керамика была главным средством украшения постройки. Шатер и кровли щипцово-кокошников покрывала глазурированная черепица (первоначально керамическая, возможно, была и орнаментированная глава церкви). Тимпаны оконных наличников были заполнены полихромными рельефными керамическими вставками с мелкой растительной орнаментикой. Очень выразительны были фигурные наличники над сдвоенными окнами первого яруса четверика. Кроме того, первый ярус завершал полихромный керамический фриз, а в стены были вмонтированы круглые керамические вставки с христианской символикой и отдельные рельефные изразцы.

Однако самым необычным и уникальным по художественной ценности и особенностям воплощения в керамике было керамическое панно «Спас Нерукотворный», помещенное в тимпане крыльца с западной стороны. Его автором был молодой столичный художник С.Т. Шелковий. (Будучи в 1903–1910 годах вольнослушателем Академии художеств, он в конце 1910 года получил звание художника за картину на сюжет истории Древней Руси.) Лик Спаса Нерукотворного, существовавший еще в 1960-х годах, был варварски разбит, поэтому о художественном качестве панно сегодня свидетельствуют лишь юные лики трех шестикрылых серафимов, окружавшие плат с образом Христа. Обращает на себя внимание на редкость органичная и бережная разрезка панно на отдельные фрагменты. Фактически швы почти везде

совпадают с границами тех или иных форм. Лики серафимов с золотыми нимбами выполнены на цельных фрагментах, также искусно на сложные по форме куски разрезаны их крылья. Сами лики выполнены в технике реалистической свето-теневой живописи, что создает притягательный контрапункт с декоративной условностью изображения в целом. Эта особенность панно более нигде в московской архитектурной керамике не встречается. В такой же технике были выполнены майоликовые иконы патрональных святых владельцев усадьбы – Апостол Павел и Великомученица Параскева Пятница (?), – расположенные в фигурных киотах на уровне завершения первого яруса храма.

Хотя документально место изготовления керамики не установлено, в пользу Кикеринского завода говорит многое – во-первых, зодчий и художник жили в С.-Петербурге, где им было удобнее не только заказать, но и поучаствовать в процессе изготовления панно; во-вторых, реалистическая манера изображения святых и серафимов близка к академической школе религиозной живописи этого времени; в-третьих, в нимбах керамических образов использована золотая глазурь, бывшая открытием именно ваулинской мастерской; в-четвертых, черепок панно – цвета светлой охры<sup>559</sup>; в-пятых, гладкие панно, разрезанные на отдельные фрагменты по форме, не имеют точных аналогов в Москве (в Москве панно были, как правило, рельефными и с более фактурной поверхностью, чем в С.-Петербурге) и т. д. Эти и некоторые другие соображения позволяют предположительно отнести керамику церкви на «Ескиной даче» (в Федине) к работам Художественно-керамического производства «Гельдвейн–Ваулин». Остается надеяться, что этот вопрос выяснится до конца, а уникальный храм будет реставрирован.

Одной из последних работ ваулинского завода стало участие в *наружной отделке храма Преподобного Сергия Радонежского в*



*Иващенко* (ныне г. Чапаевск). Идея его строительства была высказана в октябре 1912 года на офицерском собрании Сергиевского завода генерал-майором В.П. Иващенко. Покровителем завода и церкви был генерал артиллерии великий князь Сергей Михайлович. Храм посвятили Святому Сергию, поскольку он был не только небесным покровителем великого князя, но и считался покровителем русского воинства. Проект был заказан бывшему главному архитектору Самары Дмитрию Александровичу Вернеру (1873–?), работавшему в тот момент на строительстве Сергиевского Самарского завода взрывчатых веществ на станции Иващенко-во, и утвержден в конце 1915 года. Строительство близ железнодорожной станции начали весной 1916 года, с перерывами работа шла до 1918 года, когда храм все-таки был достроен.



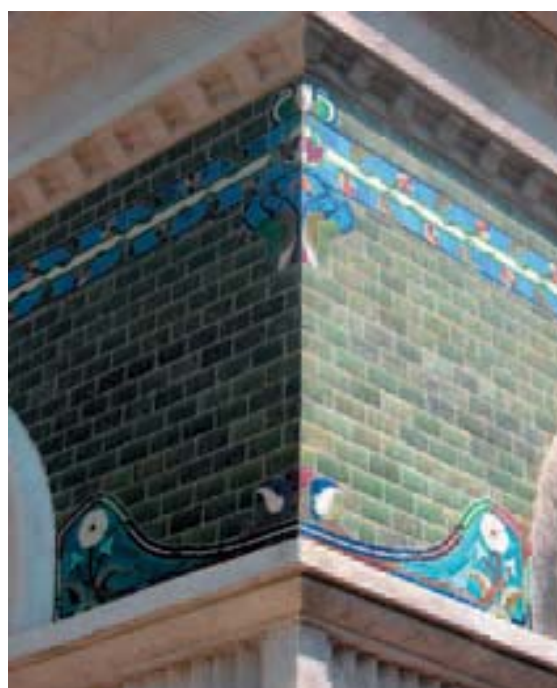
Храм Преп. Сергия Радонежского в с. Иващенко (Чапаевск). Общий вид и детали керамической отделки. Фото автора., 2005 г.





Немало построивший в Самаре архитектор Д.А. Вернер не раз использовал отделку жилых зданий керамикой. Но наружное оформление этого храма керамикой было необычным и не имело точных precedентов в России начала века. Нетривиальным было сочетание цветной керамической облицовки «кабанчиком» стен храма, включая барабаны глав, с изящной крупной мозаикой из глазурованной майолики. Автор этих мозаик неизвестен. Из цветной, неметаллизированной(!), мозаики были набраны, как орнаменты, так и сюжетные композиции. В нишах первого яруса обращают на себя внимание две эффектные композиции с изображением расцветающего креста. Эти композиции, изображения апостолов и других сакральных сюжетов и символов, созданы в манере, весьма отличающейся от других элементов керамической отделки церкви.

К ним относятся крупные изразцы и полихромные майоликовые панно. Одно из них



Храм Преп. Сергия Радонежского в с. Иващенкове (Чапаевск). Общий вид и детали керамической отделки. Фото автора, 2005 г.



изображает двух павлинов, повторяющих упомянутую нами композицию М.А. Врубеля из росписей Владимирского собора. Мы уже описали рельефное панно, созданное заводом «Гельдвейн–Ваулин», для отделки угловой печи в подъезде доходного дома Захаровых. Фриз с двумя павлинами, копирующий сюжет во врубелевской росписи, украшает и парапет звонницы Сергиевского храма. Причем

здесь этот выпуклый рельеф исполнен в иной, приближенной к реальности цветовой гамме. Собственно, этот рельеф и позволяет с уверенностью отнести, по крайней мере, часть отделки этого храма к продукции Ваулинского завода. Стороны четверика храма в верхней части украшали строчки из трех декоративных панно. Их растительная орнаментика, скорее всего, принадлежит руке самого П.К. Ваулина – в этом убеждает рисунок панно в оливковых тонах, близкого к его опубликованному панно. Нельзя не отметить, что это панно весьма близко по рисунку к майоликовым вставкам в малые полукруглые кокошники-аттики доходного дома М.Н. Миансаровой в Москве (арх. С.К. Родионов, 1908–1912), отделанного совместно Абрамцевским и Кикеринским заводами.

Кроме того, стены храма были украшены крупными изразцами с металлическими люстрами, помещенными в неглубокие квадратные ниши. Здесь есть еще одна яркая атрибу-





ционная деталь – коричнево-медный металлизированный изразец, который когда-то был использован для украшения зеркала печи в прихожей главного дома в усадьбе Абрамцево. Есть сведения, что нижний пояс изразцов включал также изображения герба семьи Романовых (были сбиты), также имеющие аналоги среди абрамцевских работ. К сожалению, сохранилось мало целых изразцов, но даже то, что сохранилось, можно убедительно отнести к работам петербургского предприятия П.К. Ваулина, нередко использовавшего старые абрамцевские формы.

Названных деталей достаточно для того, чтобы с уверенностью отнести описанную часть отделки к работам Кикеринского завода. Однако нельзя исключить и возможность изготовления там и цветной маломерной облицовочной плитки, использованной в отделке стен храма и барабанов его глав. Качество этой плитки – высокое, что соответствует технологическому уровню ваулинского предприятия. В этом случае крупная керамическая мозаика

для сюжетных и орнаментальных композиций нижнего яруса храма также могла быть произведена П.К. Ваулиным, уже выполнявшим похожие по технике мозаики для Нового Кучук-Коя и доходного дома Захаровых в С.-Петербурге. Можно предположить, что часть керамики была изготовлена уже на первом этапе строительства церкви, поскольку деятельность завода в годы войны была эпизодической, вполне возможен и другой вариант – для нее были частично использованы уже изготовленные ранее панно и изразцы.

Самыми поздними произведениями завода «Гельдвейн–Ваулин», видимо, стали работы, выполненные по заказам выдающегося симбирского зодчего Ф.О. Ливчака (1878–1919). Мону-ментальное здание Нижегородского отделения крестьянского поземельного банка (1913–1916), украшенное пятью майоликовыми панно, завершило серию аналогичных банковских построек зодчего – в Симбирске (1911), Тамбове (1911) и Курске (1912–1914), также украшенных керамическим декором. Выполненные по рисункам архитектора три полукруглых изразцовых панно главного фасада изображали пашущего крестьянина, сражающегося богатыря на коне в древнерусских доспехах и солдат

Изразцы на фасаде храма Преп. Сергия Радонежского в с. Иващенко (Чапаевск).  
Фото автора, 2005

петровского времени с ружьями и пиками, скачущих навстречу врагу; на фронтонах боковых крыльев были помещены треугольные майоликовые вставки с рельефными имперскими орлами и гербами Нижнего Новгорода. Военная тематика панно Нижегородского банка была явно связана с трагическими событиями тех лет, о чем говорила и размещенная на них надпись: «Здание сие возводилось в лета 1914–1915 Великой европейской войны». Одновременно в 1914 году был построен и собственный дом Ф.О. Ливчака в Симбирске с двумя пейзажными панно в центре фасада, изображающими кроны деревьев с сидящими на ветвях тетеревами (на левом панно) и глухарем (на правом), которые также можно с большой долей уверенности отнести к работам Кикеринского завода. Деревянные стволы на белом фоне, словно окна в окружающую природу, придававшие этой яркой городской постройке в стиле модерн необычный загородный характер, красноречиво говорили о любви владельца к русскому лесу и его мирных охотничьих пристрастиях. Одновременно сходными по типу панно со стволами деревьев был дополнен фасад кинотеатра «Ампир» в Симбирске, так же созданный по проекту Ф.О. Ливчака.

Начавшаяся Первая мировая война почти прекратила деятельность художественно-керамического производства «Гельдвейн–Ваулин» – с 1915 года там началась сборка и набивка снарядов. Тем не менее надежды на будущее еще были – в 1916 году Кикеринский завод полностью перешел в собственность «Торгового дома “П.К. Ваулин” и Ко»<sup>560</sup>. Увы, в конце 1916 года на производстве произошел пожар, уничтоживший оборудование и архив завода, а в июне 1917 года предприятие окончательно закрылось. Революция прервала строительный бум в столице, а с ним подвела черту и под периодом плодотворной работы Ваулина в сфере архитектурной керамики. Тем не менее после

революции на базе Кикеринского завода был создан Государственный фарфорово-керамический завод «Горн», где П.К. Ваулин оставался в должности технического директора до 1930 года<sup>561</sup>. (Одновременно он с 1918 года был комиссаром Государственного фарфорового завода, а в 1924 году заведовал керамической мастерской Академии художеств.)

В 1936 году П.К. Ваулин был арестован и сослан в Куйбышев. Перед началом Великой Отечественной войны ему было разрешено переехать в город Ворошиловград (ныне – Луганск) к сыну, В.П. Ваулину. Здесь они вместе открыли небольшую гончарную мастерскую по обжигу глиняной посуды. Во время войны, обвиненный в пособничестве фашистам, художник-керамист был брошен в тюрьму, в которой и умер в 1943 году. После войны Петр Кузьмич Ваулин был полностью реабилитирован<sup>562</sup>.

Деятельность предприятия П.К. Ваулина и О.О. Гельдвейна в С.-Петербурге, безусловно, стала яркой страницей в архитектурной истории города. С его работами в застройку северной столицы вошла частица яркого и радостного многоцветья Москвы, так полно воплотившего оптимизм народного характера и красочность мироощущения. В то же время в своей многогранной деятельности Ваулин чутко воспринял сложившиеся особенности образа классического Петербурга, чтобы полнее ответить на художественные запросы его жителей и зодчих. И это ему удалось. Его произведения – уникальная и неотъемлемая часть архитектурного наследия города. Кроме упомянутых архитектурных произведений ваулинский завод оставил о себе память и в предметах декоративно-прикладного искусства – кувшинах, блюдах, вазах. Обычно яркие, отделанные с использованием металлических глазурей, придававших им особый радужный блеск, эти предметы быта составляют гордость российских музейных и частных коллекций.



## Архитектурно-керамическое производство товарищества М.С. Кузнецова

**В** конце XIX – начале XX века в России появились первые промышленные производства, оборудованные по последнему слову техники, выпускавшие изразцы и облицовочную керамическую плитку. Самым крупным производителем в 1890-е годы стало Товарищество М.С. Кузнецова, включившее в себя некоторые более ранние и маломощные в производственном отношении мастерские.

Основателем одного из крупнейших фарфорово-фаянсовых производств Российской империи конца XIX – начала XX века был предприимчивый крестьянин-старообрядец Яков Васильевич Кузнецов – уроженец деревни Новохаритоново Бронницкого уезда Московской губернии, который начал делать первые фарфоровые изделия еще в 1812 году. Первая кустарная фабрика, из которой впоследствии выросло известное на всю Россию архитектурно-керамическое дело М.С. Кузнецова, в местности Гжель, издавна славившейся гончарными изделиями, была основана его сыном Терентием в первой трети XIX века<sup>563</sup>. Фабрика, производившая дешевую посуду для повседневного употребления, оказалась весьма прибыльной, и подросшие внуки первого Кузнецова – Сидор, Анисим и Емельян – продолжили семей-

ное дело. Сидор Терентьевич в 1832 году перенес основное производство в местечко Дулёво Покровского уезда Владимирской губернии, где появился Дулёвский фарфоро-фаянсовый завод, ставший крупнейшим предприятием Кузнецовых, а в 1843 году дополнительно основал фаянсовый завод в Риге, также производивший фаянсовую и фарфоровую посуду.

В 1864 году дело перешло по наследству к его сыну Матвею Сидоровичу, которому суждено было стать самым знаменитым представителем своей семьи, с именем которого связано превращение полукустарного фарфорово-фаянсового производства в одно из самых успешных и технически совершенных в России. Именно внук основателя в 1880–1890-х годах создал настоящую фарфоровую империю из нескольких предприятий в разных регионах страны.

Войдя в курс дела, М.С. Кузнецов решил создать целую сеть фабрик в разных уголках страны, которая могла не только серьезно увеличить выпуск продукции, но и существенно расширить ее ассортимент, приспособив его к вкусам и потребностям разных слоев населения. В 1870 году он приобрел фаянсовый завод Ауэрбаха в Корчевском уезде Тверской губернии (теперь Конаково), в 1887 году доба-



Портрет М.С. Кузнецова. Фото начала XX в.

вил к дулёвской и рижской фабрикам построенную им новую фаянсовую фабрику в Будах Харьковской губернии, а уже через два года, в 1889 году, организовал фабрично-торговое товарищество, которое в недалеком будущем позволило привлечь необходимый капитал для дальнейшего существенного расширения производства. В 1891 году товарищество приобрело знаменитую фарфоровую фабрику Ф.Я. Гарднера в Дмитровском уезде Московской губернии (основана в 1766 году), в 1892 году запустило фарфоровую фабрику в Славянске Харьковской губернии, в 1894 году – фабрику Карякина и Рахманова в деревне Песочной около Рыбинска и, наконец, в 1898–1899 годах – фаянсовую фабрику акционерного общества Мальцовских заводов в С. Песочне Жиздринского уезда Калужской губернии, где существовало также местное производство хрусталя. Таким образом, к рубежу XIX–XX веков в Това-

рищество М.С. Кузнецова входило уже восемь больших заводов и фабрик<sup>564</sup>, расположенных, что важно, вблизи залежей сырых материалов. При приеме на работу Кузнецов всегда отдавал предпочтение старообрядцам. Глины добывали в Глухове, кремль, песок, алебастр, мел, каменный уголь, торф, дрова и тому подобное – в разных местах Тверской, Воронежской и Екатеринославской губерний. Часть глины выписывали из Англии, необходимые для производства шпат и кварц – частично из Швеции<sup>565</sup>, кобальт, кремль, каменный уголь, золото – из других стран. География месторождений глины и заводов Товарищества наглядно показывает, что Кузнецов сумел объединить несколько до того разрозненных производств в единую промышленную систему.

Хотя большинство кузнецовских фабрик выпускало фаянсовую и фарфоровую посуду, завоевывавшую все большую популярность благодаря своему разнообразию и качеству, наряду с этим в связи с растущим спросом на качественные изразцовые печи и другую архитектурную керамику предприимчивый М.С. Кузнецов начал расширять и это производство. Важно обратить внимание на упомянутый фарфоровый завод Ауэрбаха (позднее Тверская фабрика)<sup>566</sup>, основанный в 1829 году после переноса из деревни Домкино в С. Кузнецово старого предприятия 1809 года<sup>567</sup> и купленный Матвеем Сидоровичем в 1870 году. Здесь кроме фарфора, майолики и полуфаянса производились строительные материалы и терракота. Завод сразу подвергся коренной реконструкции и технической модернизации, далее обновление производства продолжалось практически постоянно вплоть до революции<sup>568</sup>. Кузнецово вскоре превратилось в один из 103 важнейших промышленных центров России.

В «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова»





с основным капиталом 3 млн. руб. со временем вошли все его заводы, постоянно совершенствовавшие производство и расширявшие ассортимент продукции. О масштабах деятельности Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий говорят цифры: на фабриках работало около 12 тысяч человек, жалование которых составляло более 2,5 млн. рублей в год, а годичный оборот товара – 8 млн.

рублей. Только фаянсовых изделий в 1902 году было выпущено 35 млн. штук. В 1904 году стоимость заводов исчислялась 5 млн. рублей, стоимость земельных владений – 709 000 рублей, запас товара оценивался в 2 900 000 рублей, как и имеющийся материал на сумму 2 900 000 рублей. При основном капитале в

Въезд на Тверскую фабрику  
Товарищества М.С. Кузнецова. Фото начала XX в.

Въезд на Тверскую фабрику  
Товарищества М.С. Кузнецова. Фото 2000-х гг.

Керамическое панно в отделке Тверской фабрики  
Товарищества М.С. Кузнецова. Фото 2000-х гг.

Лист из «Каталога майоликовых каминов, печей,  
печных изразцов, плиток для облицовки стен,  
иконостасов и киот Товарищества производства  
фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова  
(М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899) с облицовочными  
плитками

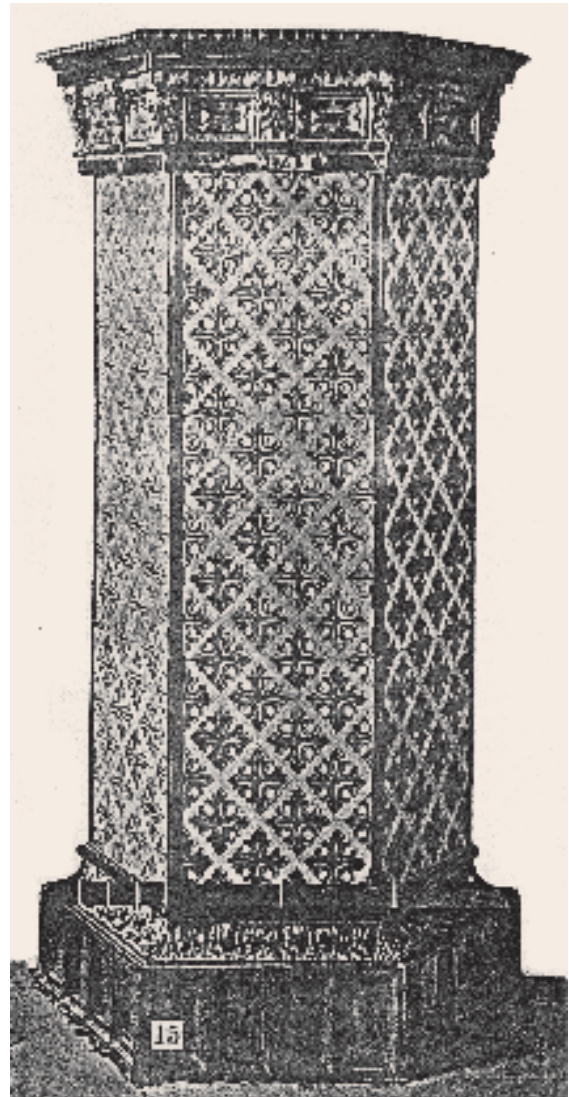
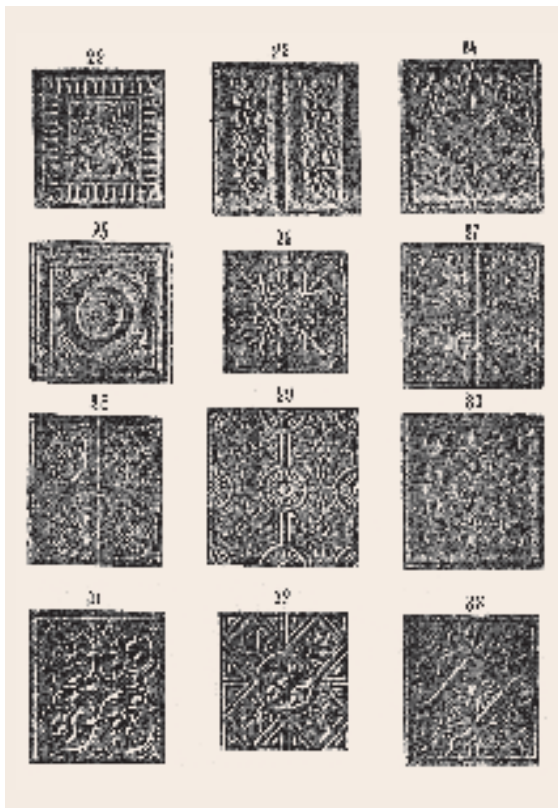
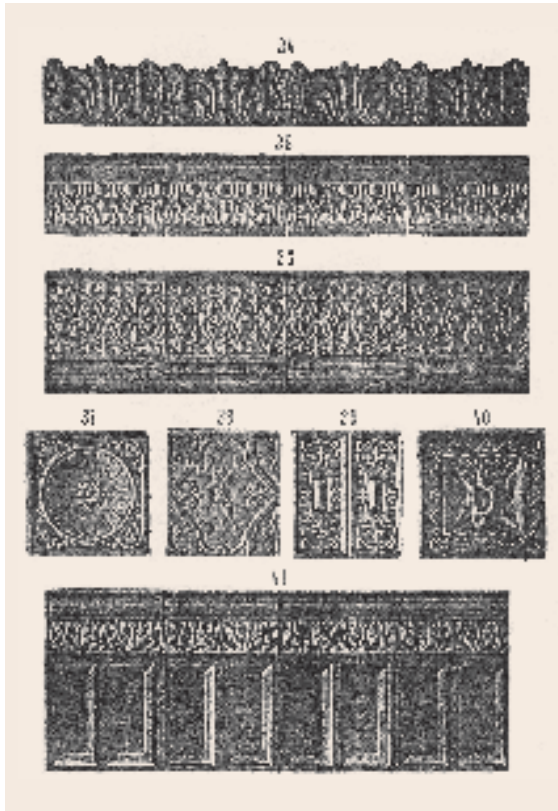
Печные изразцы производства  
Товарищества М.С. Кузнецова. Фото автора



3 млн. 900 тысяч рублей чистая прибыль Товарищества в 1903 году составила 547 000 рублей, которые принесли значительные дивиденды пайщикам<sup>569</sup>. Остальные цифры были не менее впечатляющими. Другими словами, предприимчивый промышленник сумел на протяжении 1860–90-х годов, купив несколько фабрик и заводов в различных местах страны, стать самым крупным и успешным внутренним поставщиком фарфора и фаянса в России.

Самыми востребованными из ассортимента архитектурной керамики Товарищества М.С. Кузнецова в 1890-х годах были печи – реже полихромные, чаще однотонные, они имели традиционную для того времени ярус-



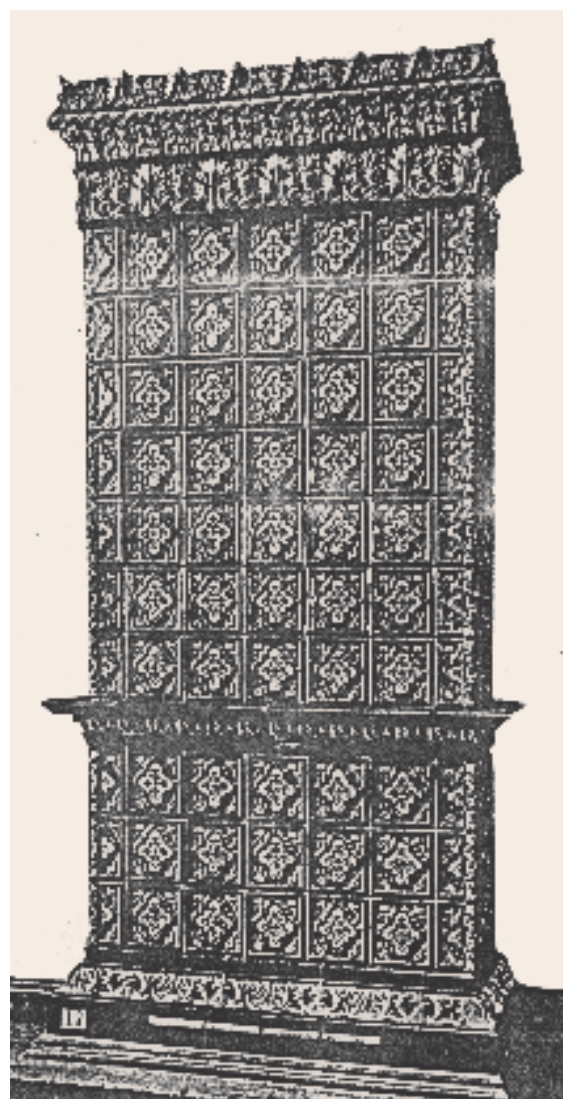
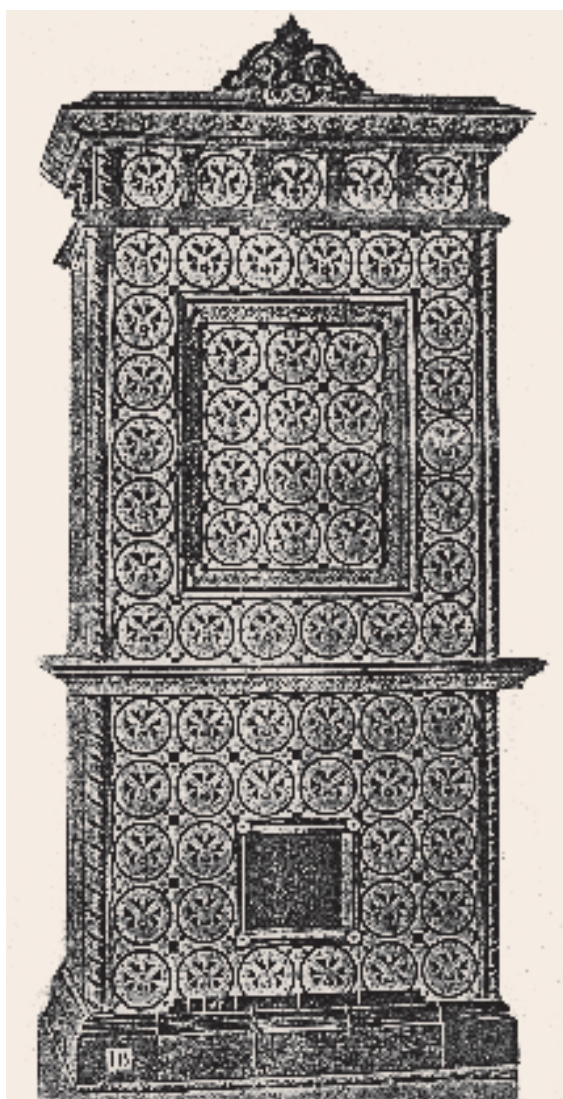


ную форму с фигурным завершением и были облицованы рельефными изразцами, в основном не имевшими ярко выраженной нацио-

Листы из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова. (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899) с фотографиями печных изразцов

Печи из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899)





нальной принадлежности. Ассортимент печей демонстрировали каталоги Товарищества, представлявшие заказчикам его архитектурную продукцию. Это неудивительно, поскольку в определенной степени производство Кузнецова учитывало богатый немецкий опыт в этой области. В Германии в последней четверти XIX века работало немало скульпторов, художников и формовщиков, специально разрабатывавших модели керамических печей и отдельных изразцов<sup>570</sup>. Вот почему рельефные формы части кузнецовских печей близки некоторым немецким аналогам. Примером может служить

круглая печь из каталога, украшенная изразцами с геральдическими львами.

Керамике Товарищества М.С. Кузнецова – лидера массового производства изразцов для печей и каминов в России – старались подражать более мелкие производители. Нередко эти провинциальные фабрики даже копировали популярные формы кузнецовских изразцов. Например, похожие изразцы и изразцовые печи в начале XX века производили московский завод Власова, изразцово-майоликовый завод Б.Я. Лисовского в Витебске, а также завод В.А. Аксенова в Ярославской губернии близ Рыбинска, выпу-





скавший с 1898- по 1918 год помимо копийных печных изразцов многоцветную керамику в довольно богатом ассортименте. Любопытно, что завод Аксенова, используя известные формы кузнецовских изразцов, в оригинале однотонные или двухцветные, выпускал многоцветные изразцы, раскрашивая орнаментальные и фак-

турные детали в разные цвета. Правда, качество его продукции было априори ниже кузнецовского – рельефные детали зачастую теряли четкость контуров, а цветные поливы редко образовывали гармоничное целое.

Для нас важно, что Товарищество постоянно и целенаправленно расширяло ассорти-

Каталожные изразцы производства Товарищества М.С. Кузнецова. Фото автора

Изразец, созданный по форме Товарищества М.С. Кузнецова, в ином цветовом сочетании. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова

тимент архитектурной керамики. Выпускались майоликовые и терракотовые украшения для отделки фасадов и интерьеров жилых домов и церквей: майоликовые печи и камины, киоты и иконостасы, терракотовые вазы и фигуры, фарфоровые изоляторы и даже изделия для санузлов. Производство было по тому времени весьма современным, использовались паровые машины и другие механизмы. Владелец заботился о здоровье и досуге рабочих – при фабриках были построены жилые дома для рабочих (где они проживали с семьями), церкви, библиотеки, богадельни, больницы и даже собственные пожарные части. В середине 1900-х годов профессиональная пресса могла с полным основанием констатировать, что «отечественные производства (...), Кузнецов) почти равнокачественным иностранным»<sup>571</sup>.

Очень широко и профессионально была организована торговля кузнецовскими изделиями. Несколько магазинов работало в Москве

Торговый дом товарищества М.С. Кузнецова в Москве.  
Фото М. Фединой

и в С.-Петербурге, причем строительные отделы были выделены особо. В Москве в центре города, на Мясницкой улице (8/2) для главного магазина фирмы и правления богатого и успешного «Товарищества» в 1898–1903 годах было специально построено новое монументальное сооружение по проекту архитектора Ф.О. Шехтеля. Отдел архитектурной керамики находился в левой части этого здания по Златоустинскому пер.; в Петербурге – в магазине на Невском проспекте (д. 66). Постоянные магазины Товарищество имело также в Риге, Харькове, Ростове-на-Дону, Одессе, Варшаве, Киеве, Вологде, Ярославле, Дерпте, Пскове, Тюмени, на Нижегородской, Ирбитской и Мензелинской ярмарках, периодически оно торговало и на Нижней Волге – в Казани, Симбирске, Самаре и Астрахани. Причем фирма была крупным





поставщиком рынков не только Европейской и Азиатской России, но и многих зарубежных стран – Болгарии, Сербии, Черногории, Греции, Румынии, Турции, Персии, а также Маньчжурии и некоторых других<sup>572</sup>.

Наиболее художественными, по отзывам современников, были майоликовые изделия фирмы, в том числе кузнецовские изразцы. Первые они были выставлены в Петербурге еще в 1861 году<sup>573</sup>. Важнейшим шагом к тому, чтобы стать лидером русского рынка художественной керамики, было присоединение к Товариществу в 1889 году завода С.И. Масленникова Вышневолоцкого уезда Тверской губернии.

***Завод С.И. Масленникова –  
предшественник  
и основатель производства  
архитектурной керамики  
Товарищества М.С. Кузнецова***

Знаток керамики, заведующий производством смальт и эмалей для мозаичного отделения Императорской академии Художеств В.И. Селезнев писал в 1890-х годах: «Фабрикация красивых поливных и эмалированных фаянсов (майолик) начата была в семидесятых годах г. Масленниковым, принадлежавшим к числу столь редких у нас прогрессивных гончарных промышленников-любителей. Он, между прочим, развил выделку росписных и лепных изразцов и плит для стенных украшений (их в свое время довольно много пошло на облицовку стен и иконостасов разных церквей и часовен) <...> По закрытии своего завода (в Тверской губ.) г. Масленников заведовал майоличным производством на заводах М. Кузнецова»<sup>574</sup>.

Завод С.И. Масленникова Вышневолоцкого уезда Тверской губернии находился близ станции Троицы Рыбинско-Бологовской желез-

ной дороги, где уже с 1880 года велось производство качественной полихромной архитектурной майолики<sup>575</sup>. При заводе действовала художественно-промышленная школа. Скульптурную мастерскую на нем возглавлял Н.В. Анненский, а многие рисунки для изделий делал сам С.И. Масленников<sup>576</sup>. Здесь работало всего 150–200 рабочих, но, несмотря на малочисленность, на заводе производилось немало изделий, во всяком случае, как писал современник, «майолика Масленникова в 1880-х годах была довольно распространена в Москве и Петербурге»<sup>577</sup>. На заводе исполнялись многие заказы, в частности, керамика для часовни на Никольской улице в Москве<sup>578</sup>, памятные кружки в честь коронации при восшествии на престол императора Александра III и др. Стилистически произведения завода Масленникова представляют собой характерные и высокохудожественные образцы русского и русско-византийского стиля, популярные в царствование императора Александра III. Майолика отличалась превосходным качеством рельефного декора и яркостью глазурей.

К работам завода С.И. Масленникова относились в основном орнаментальные майоликовые украшения церкви в имени Петрово-Солового в С. Карай-Салтыкове (Карай-Салтыки) Кирсановского уезда Тамбовской губернии (арх. И.С. Лион, 1876–1881), часовни Св. Пантелеймона у Владимирских ворот в Москве (арх. А.С. Каминский, 1880–1883), часовни иконы Божией Матери при Варварской башне Китай-города (арх. Н.В. Никитин, 1890) (все постройки не сохранились)..

Хорошо сохранившимся примером продукции мастерской С.И. Масленникова, созданной в сотрудничестве с мастерской Му-

Часовня иконы Божией Матери при Варварской башне Китай-города. Фото конца XIX в.

Часовня Св. Пантелеймона у Владимирских ворот в Москве. Фото 1884 г.







зеума Строгановского училища<sup>579</sup>, служит двухэтажный (с третьим мансардным этажом) московский *особняк потомственной почетной гражданки А.В. Лопатиной* на Большой Никитской улице (арх. А.С. Каминский, 1875). Этот дом демонстрирует все характерные для мастерской Масленникова приемы архитектурной декорации и орнаменту – орнаментальные пояски, обрамления окон, колонки (они фланкируют углы здания, центрального ризалита и окна парадного этажа), отдельные

полихромные изразцы и небольшие панно, составленные из четырех или более изразцов, фигурные заполнения кокошников или кирпичных филенок разных форм. Орнаментальная полихромная кирпичная кладка стен особняка дополнена разнообразной полихромной керамической декорацией – наличниками, филенками, колонками, горизонтальными поясками, а также отдельными цепочками изразцов, копировавших декор московских храмов XVII века<sup>580</sup>. Все керамические детали особня-



ка были выполнены в низком рельефе, то есть рисунок орнамента выступал над поверхностью изразца, и были окрашены в разные цвета. Учитывая, что стены дома были выполнены в технике тычковой кладки из кирпича завода А.Г. Гусарева (работал некоторое время мастером в керамической мастерской Строгановского училища<sup>581</sup>) трех теплых оттенков – светлого желтоватого, натурального цвета кирпича и темного коричнево-серого, для керамики была избрана преимущественно сине-зеленая холодная гамма, дополненная деталями желтого, розового, оранжевого и коричневого цветов. Результат получился действительно очень на-



Центральный ризалит особняка А.В. Лопатиной.  
Фото М. Феединой

Фрагменты наружного керамического декора  
особняка А.В. Лопатиной. Фото М. Феединой



рядным и привлекающим взоры горожан. Собственно, именно декоративная керамическая отделка фасадов с помощью цветного кирпича и керамики сделала это здание, обладавшее на редкость банальной и пластически невыразительной общей композицией, в подлинный памятник архитектуры своего времени.

К наиболее монументальным и сложным по форме и изготовлению опытам мастерской С.И. Масленникова в жанре архитектурной керамики относится *убранство интерьера часовни Св. Александра Невского памяти гренадеров, павших под Плевной* во время Русско-турецкой войны 1877–1878 годов, установленной на Ильинском сквере (архитектор В.И. Шервуд инженер А.И. Ляшкин). Часовня-памятник погибшим была построена по инициативе и на добровольные пожертвования оставшихся в живых гренадеров – участников Плевненского сражения. Чугунный восьмигранный шатер часовни на низком постаменте, имитирующем кладку из каменных блоков, венчал массивный крест. Внешний облик небольшого компактного здания, украшенного горельефами в глубоких нишах, полностью соответствовал его назначению, это было не столько архитектурное сооружение, сколько именно памятник, который при необходимости мог служить алтарем под открытым небом. Открытие Плевненской часовни состоялось 11 декабря (28 ноября) 1887 года, в день десятилетия битвы под Плевной.

Небольшое пространство часовни решено исключительно средствами орнаментальной полихромной керамики, ставшей также результатом сотрудничества мастерской Масленникова и Строгановского училища. Все внутренние стены часовни, включая поверхность шатра, полностью покрыты керамическими изразцами, кокошниками, колонками и обломами, которые выполняют роль полноценной архитектурной декорации. Керамические киоты создавали нарядное обрамление для живопис-



ных образов св. Александра Невского, св. Иоанна Воина, св. Николая Чудотворца, свв. Кирилла и Мефодия, написанных на фаянсе, а также бронзовых плит с именами погибших гренадеров (18 офицеров и 542 солдата). Автором икон часовни, написанных на фаянсовых пластах, был академик живописи М.В. Васильев, руководивший в тот период керамической мастерской Строгановского училища<sup>582</sup>. (Утраченные иконы ныне заменены одноименными живописными образами.)

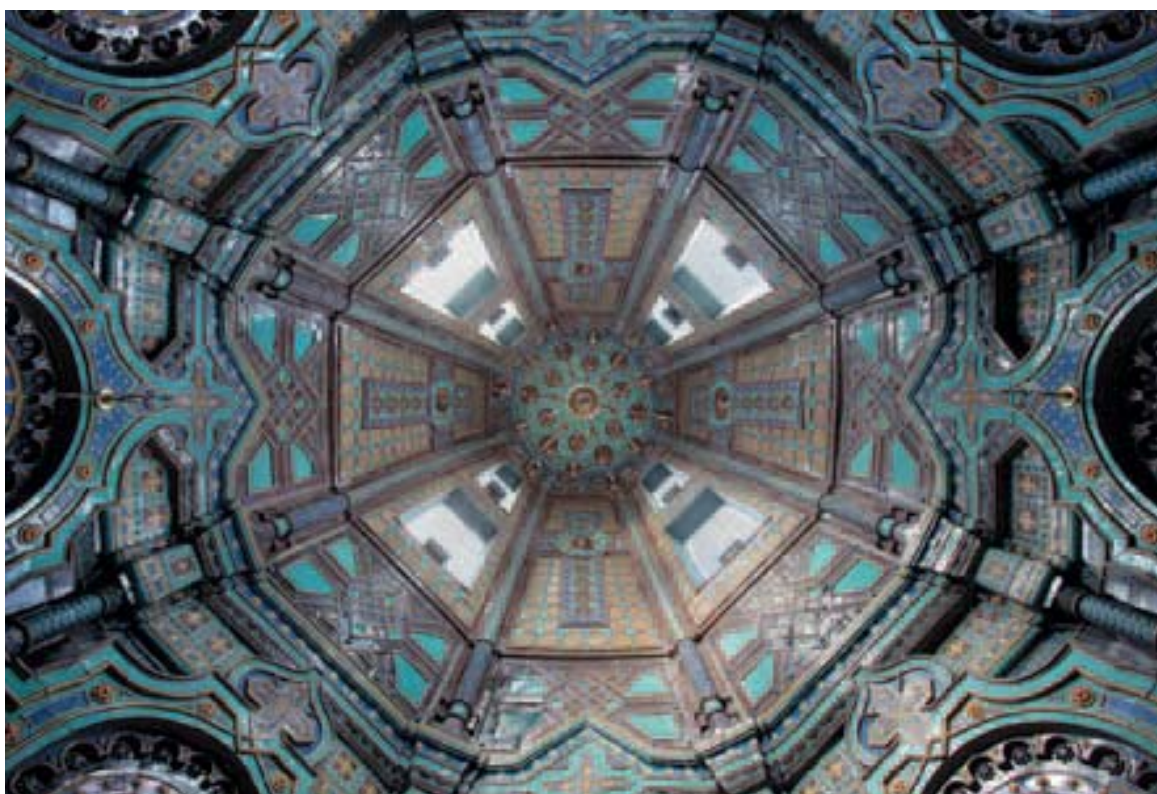
Керамические украшения интерьера демонстрировали широкие декоративные воз-

Общий вид часовни Св. Александра Невского памяти гренадеров, павших под Плевной, на площади Ильинских ворот. Фото М. Феединой

Фрагменты керамического декора интерьера часовни Св. Александра Невского памяти гренадеров, павших под Плевной, на площади Ильинских ворот. Фото М. Феединой







возможности этого долговечного материала. Были использованы плоские глазурированные плитки с разнообразными цветными рельефными изображениями, среди которых ведущая роль принадлежала мотивам креста и розетки. С помощью полихромной керамики были созданы сложные формы для обрамления икон – кокошников и фигурных колонок, а также для создания орнаментальных горизонтальных тяг и обломов, структурировавших пространство стен. В орнаментике преобладали византийские и древнерусские мотивы. Особое настроение внутри часовни создавала цветовая гамма керамической облицовки, в которой преобладали небесно-голубой и синий цвета, а роль дополнительных цветов играли глубокий коричневый и золотистая охра.

Отделка шатра в интерьере часовни Св. Александра Невского памяти гренадеров, павших под Плевной, на площади Ильинских ворот.  
Фото М. Фединой

В советский период часовня была заброшена, большая часть внутреннего убранства, украшения и бронзовые плиты с именами погибших гренадеров утрачены. После возвращения православной церкви в 1992 году часовня, включая ее интерьер, была реставрирована<sup>583</sup>.

К работам мастерской С.И. Масленникова относится и создание декора *Царского павильона XV Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставки* (1882, арх. А.Е. Вебер, А.С. Каминский)<sup>584</sup>. Всероссийская промышленно-художественная выставка 1882 года в Москве представила плоды деятельности народов империи за двенадцать лет, прошедших с последнего подобного смотра 1870 года в Санкт-Петербурге. Вся Россия, включая самые отдаленные провинции, представила образцы местных изделий<sup>585</sup>. Крупные промышленники и купцы строили богато отделанные собственные павильоны<sup>586</sup>. Среди тридцати шести частных сооружений своей отдел-



кой выделялся павильон М.С. Кузнецова, тогда еще выпускавшего в основном посуду.

К главным выставочным постройкам относился и Императорский павильон, который не выполнял экспозиционных функций, а предназначался для «отдохновения высочайших особ» и был закрыт для основной массы по-

Царский павильон на XV Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке в Москве. Фото 1882 г.

Детали керамического декора Царского павильона на XV Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке. Фото М. Феединой



сетителей<sup>587</sup>. Такие постройки будут в дальнейшем возводиться на многих выставках. Они строились, как правило, в русском стиле и отделялись с исключительной роскошью, чтобы обеспечить посещение выставки императором и членами правительства и привлечь их внимание к экспозиции.

Основным автором сооружения Царского павильона считается архитектор А.Е. Вебер (1836–1903), нередко работавший в русском стиле; однако архитектор А.С. Каминский тоже был причастен к его созданию, подтверждением его участия является его эскиз камин в гостиной Царского павильона<sup>588</sup>. Любопытно, что оба зодчих использовали в своих постройках керамику: Вебер в здании музея Строгановского училища на Мясницкой, Каминский – в особняке Лопатиной на Б. Никитской. Керамика стала ведущей декоративной



Фрагмент керамического декора Царского павильона на XV Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке.  
Фото М. Фединой

темой и Царского павильона. Это небольшое здание было очень нарядным и напоминало многократно увеличенный драгоценный предмет декоративно-прикладного искусства, чем выделялось на фоне других, более простых и функциональных павильонов выставки. Его объемное и пластическое решение были намеренно усложненными – сложные формы кровель, шатровые башенки, кокошники и множество мелких декоративных деталей: узорчатые подзоры, кованые прапоры, и особенно керамические панно и изразцы. Они были на редкость разнообразными, многоцветными и украшали все части и отдельные элементы павильона – по сути, служили его главным украшением. Орнамента царского павильона в целом характерна для керамики

Масленникова, хотя в данном случае она была более многоцветной и сложной. Не исключено, что керамические работы для Царского павильона вновь были выполнены совместно с мастерской Художественно-промышленного Музеума Строгановского училища. На эту мысль наводит тот факт, что именно на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года мастерская продемонстрировала «довольно большую коллекцию ландшафтов, живописи на изразцах через огонь, набивного рисования, ткацкого, орнаментального и раскрашенных изделий из глины»<sup>589</sup>.

Завод С. И. Масленникова просуществовал с 1879 по 1889 год, но в 1889 году сгорел. Однако, по свидетельству прессы, уже в 1882–1883 году завод фактически работать перестал<sup>590</sup>, что, видимо, заставило владельца и художника присоединиться к Товариществу М.С. Кузнецова и до 1896 года работать инженером и художником на его предприятии



(с 1896 года он стал директором Художественно-промышленной школы имени Н.В. Гоголя в Миргороде Полтавской губернии<sup>591</sup>).

С.И. Масленников сыграл большую роль в становлении русской архитектурной керамики, и особенно кузнецовской майолики. Благодаря ему именно заводам Кузнецова принадлежит приоритет в широком развитии этого производства в России. В.И. Селезнев писал: «Монументально-декоративное значение эмалированной глины возродилось у нас еще очень недавно. <...> Ныне оно большую часть находится в руках фирмы М. Кузнецова и К<sup>о</sup>, принимающей заказы на изразцы, плиты и всевозможные части внешнего и внутреннего архитектурного убранства, которые расписываются по преимуществу русским узором, весьма разнообразного рисунка, но часто варварски грубого и небрежного подбора красок, указывающего на отсутствие художественного надзора в производстве»<sup>592</sup>. Однако именно Масленников заложил у Кузнецова традицию привлечения к созданию фабричных образцов профессиональных художников, которая, несомненно, повлияла на общее высокое качество производимой продукции и привлекла к ней богатых, и просвещенных заказчиков, таких, как, например, граф Сергей Дмитриевич Шереметев<sup>593</sup>.

### **Тверской завод Товарищества М.С. Кузнецова**

С началом работы С.И. Масленникова в Товариществе М.С. Кузнецова в качестве инженера и художника ассортимент Тверского завода сразу расширился благодаря появлению архитектурной керамики.

Одним из первых примечательных зданий Москвы, украшенных керамикой по рисункам С.И. Масленникова, изготовленной Товари-



ществом М.С. Кузнецова, стал представительный **особняк Н.В. Игумнова** (1888–1893, арх. Н.И. Поздеев при участии И.И. Поздеева), выстроенный в русском стиле на Большой Якиманке (д. 43). Уникальность этой постройки, стилизовавшей богатые древнерусские палаты, определяли не только ее формы, отсылавшие воображение не столько ко временам Древней Руси, сколько к русским сказкам с их разноцветными теремами, но и многочисленные авторские декоративные детали. В кирпичном декоре фасадов этого крупного купеческого особняка было использовано большое количество разнообразных полихромных изразцов, имитирующих русские изразцы XVII века. (Часть изразцов, наиболее близко напоминавшая древнерусские аналоги, была выполнена на московском заводе А.Г. Гусарева<sup>594</sup> – изразцы в основном размещены под карнизом и составляют часть фриза второго этажа.) Интересно, что часть изразцов была копийной (с московских храмов), часть совпадала с изразцами особняка И.Е. Цветкова, также копийными, но изготовлены они были на разных заводах.

Полихромные изразцы играли, пожалуй, наибольшую роль в композиции этого незаурядного дома со стороны улицы, поскольку они смягчали энергичную фасадную пластику,

Общий вид особняка Н.В. Игумнова на Якиманке.  
Фото конца XIX в.









невольно переключая внимание прохожего на подробное рассматривание разноцветных керамических деталей. К этому особенно располагала горизонтальная тяга между первым и вторым этажами, набранная из изразцов производства Товарищества М.С. Кузнецова с мелкими рисунками – разноцветными птицами и сказочными цветами. Обилие керамической декорации, ее изобретательное, но строго традиционное применение, как и характерные «древнерусские» формы сооружения, были навеяны автору – ярославцу по происхождению – средневековой архитектурой Ярославля. Возможно, именно желание воспроизвести в московском владении ярославские образцы и за-



Фрагменты керамического декора фасадов особняка Н.В. Игумнова на Якиманке. Фото М. Феединой



Фрагменты керамического декора интерьеров  
особняка Н.В. Игумнова на Якиманке. Фото М. Фединой

ставило владельца особняка, богатейшего купца Игумнова, поручить постройку ярославскому зодчему. (Помимо керамики в здании были использованы такие традиционные элементы, как резьба по дереву, белому камню, металлическая ковка и литье, живопись (на сводах), элементы фигурной кирпичной кладки<sup>595</sup>).

Яркие керамические детали использованы и для отделки парадных сеней (вестибюля) и парадной лестницы особняка, выполненных в духе роскошно отделанных царских палат. Это пять чрезвычайно ярких и нарядных керамических порталов дверей, органично сочетающихся с орнаментальной росписью стен и потолков помещения парадной лестницы. Все порталы разные по рисунку, ширине обрамления и цвету. Самые эффектные и изобрета-













тельно орнаментированные отмечают входы в парадные помещения особняка на первом и втором этажах. В этих изделиях проявились все лучшие качества манеры С.И. Масленникова – достойного продолжателя традиций русской средневековой поливной керамики и большого мастера национального стиля конца XIX века. В пандан тотальной орнаментике парадных сеней и лестницы были выбраны и плитки для напольного покрытия – с подходящей орнаментикой и близкие по цвету к общей цветовой гамме помещения.

Кузнецовские изразцы по эскизам С.И. Масленникова, аналогичные тем, что были использованы на фасадах особняка Н.В. Игумнова, украсили собой и *здание Музея русских древностей и особняк П.И. Щукина*, выстроенные также в русском стиле (корпус в глубине участ-

ка (1892–1893, арх. Б.В. Фрейденберг); корпус по улице, ограда (1896–1898, арх. А.Э. Эрихсон, В.Н. Башкиров), одноэтажный корпус «Скрыня» (1904, арх. А.Э. Эрихсон при участии Ф.Н. Кольбе) на М. Грузинской ул., д. 15.

Комплекс, состоявший из трех основных построек, возведенных разными авторами, изначально задумывался владельцем – богатым московским купцом П.И. Щукиным, страстным коллекционером исторических реликвий Древней Руси, – как Музей русских древностей. В соответствии с содержанием своих коллекций Щукин хотел, чтобы все сооружения его городской усадьбы были исполнены в русском стиле и богато декорированы изразцами. Как и в особняке Игумнова, стилистика построек была близка ярославской архитектуре XVII века, которую специально изучали владелец и архитектор Б.В. Фрейденберг, приступая к реализации замысла. Некоторые детали прямо копировали декор старинных храмов

Общий вид здания и фрагменты керамического декора Музея русских древностей П.И. Щукина.  
Фото М. Фединой.





Ярославля. Учитывая стремление владельца к музейному назначению новостроек, архитектуру двух основных зданий удачно дополнили полихромные изразцы, созданные по тем же формам С.И. Масленникова, но изготовленные, видимо, специально для этой постройки, а потому несколько отличающиеся по цветовому решению. Таким образом, цель создать уникальные музейные здания в русском стиле была достигнута, и в 1905 году обширное собрание П.И. Щукина вместе с только что отстроеными сооружениями было передано Историческому музею и сразу получило статус его отделения.

Понимая значимость внешнего вида своей продукции, М.С. Кузнецов привлекал к работе многих известных художников – В.Д. и Е.Д. Поленовых, М.А. Врубеля, В.И. Васнецова, Ф.О. Шехтеля, Д.Н. Чичагова, А.С. Каминского, Н.Н. Каразина, И.Е. Бондаренко, И.И. Нивинского, В.А. Косякова и других, а также студен-

тов и выпускников Строгановского училища и школы Общества поощрения художеств<sup>596</sup>. Среди работавших на Товарищество М.С. Кузнецова выпускников Строгановского училища были Константин Павлович Трофимов (1885–1944)<sup>597</sup>, Михаил Михайлович Адамович (1884–1947)<sup>598</sup>, Александр Васильевич Простakov (1871–1942)<sup>599</sup>, а также Борис Николаевич (Бернгардович) Ланге (1888–1969)<sup>600</sup> и другие.

Совершенно необычным заказом стало изготовление керамики для фасада **Чайного дома С.В. и А.Я. Перловых на Мясницкой улице** (1895–1896, арх. К.К. Гиппиус). Дом по заказу московской «чайной династии» Перловых, уже четыре поколения которой успешно торговали чаем<sup>601</sup>, был вчерне построен по проекту Р.И. Клейна (1890), исполненному в стиле позднего ренессанса. Однако страстно увлекавшийся искусством Поднебесной империи Перлов, разместивший в своих жилых апарта-



ментах коллекцию китайской живописи и фарфора, так и не решился реализовать этот фасад. Это обстоятельство стало счастливым для молодого архитектора Карла Карловича Гиппиуса – фасад здания в китайском стиле стал его первой значительной работой, сразу сделавшей его знаменитым.

Московское владение Сергея Васильевича Перлова – наследника знаменитой чайной компании «Василий Перлов с сыновьями», бывшей поставщиком чая для четырех иностранных правительственных дворов, – сформировалось еще во второй половине XVIII века. Затем, в 1875 году, участок был куплен С.В. Перловым на имя жены Анны Яковлевны для строительства торгового дома. В 1891 году С.В. Перлов, выделившись из семейного бизнеса, организовал

собственную фирму – Товарищество чайной торговли «Сергей Васильевич Перлов и К<sup>о</sup>», которая и обосновалась в строящемся доме на Мясницкой вместе с собственной чаеразвешивочной фабрикой. В 1896 году в Москве ожидали приезда на коронацию императора Николая II чрезвычайного посла и канцлера Китайской империи Ли Хун Чжана (Ли Хунг-Чанг). Для рекламы и заключения выгодных чайных контрактов Сергей Васильевич заказал молодому Карлу Гиппиусу переформление своего дома в традиционном китайском стиле, что и было блестяще осуществлено в 1895–1896 годах.

Не тронув самого дома, зодчий переделал его фасад и интерьер магазина в «китайском» стиле. Сочетание цветной штукатурки с многочисленными накладными керамическими деталями – гладкими и рельефными вставками, обломами, «сухариками», созданными на заводе Товарищества М.С. Кузнецова,

Общий вид и детали отделки фасада Чайного дома С.В. Перлова на Мясницкой улице. Фото М. Феединой







сложенными в разнообразные «китайские» орнаменты по всем стенам, в корне изменило внешний облик постройки: он стал необычно ярким и многоцветным. Прием, использованный Гиппиусом для создания большего правдоподобия и материальности этой экзотической «китайщины», уникален: все выполненные из керамики элементы фасада полуживописны, полускульптурны и в совокупности образуют гигантский рельеф, близкий по стилистике резным рельефным миниатюрам Китая. Характерно восточной была и яркая полихромия фасада магазина – глубокого, подчеркнуто неклассического карниза, междоконных пространств, орнаментированных горизонтальных тяг и шрифтовых вывесок в «китайском» стиле. Немалую роль в фасадном декоре играли разнообразные скульптурные



Общий вид и детали отделки фасада Чайного дома С.В. Перлова на Мясницкой улице. Фото М. Фединой



элементы – смешные змейки-дракончики, за-  
тейливые орнаментальные накладки на верх-  
нюю часть окон, сложные, выступающие из  
стены металлические кронштейны для китай-  
ских фонариков, и над ними зонтики в виде  
симпатичных, словно игрушечных, китайских  
черепичных кровелек. Над высокими витри-  
нами в филенках синего цвета появились  
надписи стилизованными красными буквами  
(сейчас золотыми) «Чай, сахар, кофе», а в кар-  
туше над входом – «Сергей Васильевич Пер-  
лов», «Главный магазин». В результате пред-  
принятой перестройки фасадная поверхность  
здания стала напоминать цветную картинку с  
изображением китайского городка со множе-  
ством домиков и пагод, черепичные крыши  
которых характерно загнуты кверху.

Есть сведения, что часть фасадного декора  
была заказана С.В. Перловым в Китае, а затем  
приспособлена к фасаду московского дома.  
Наиболее достоверно «китайскими» в этом зда-  
нии являются, пожалуй, два монументальных  
элемента – миниатюрная двухъярусная башен-  
ка-пагода, венчающая силуэт здания, и вырази-  
тельный позолоченный портал входа в магазин  
с изощренно изогнутыми драконами. Скорее  
всего, именно эти части фасада с характерной  
китайской орнаментикой и символикой являют-  
ся, если так можно выразиться, «подлинными».  
Не исключено, что привезены были и объемные  
накладки в промежутках между витринами ма-  
газина в виде китайских крыш с драконами под  
ними. Интерьер магазина, навеянный стилем  
китайской лаковой живописи, завершал умоз-  
рительный диалог москвича с Востоком, вопло-  
щенный Гиппиусом в этом сооружении.

Хозяин надеялся, что китайский сановник  
остановится у него, но ожидаемый гость, увы,  
в «Китайский дом» С.В. Перлова не поехал, а  
остановился у его родственника и конкурента  
Николая Семеновича Перлова. Правда, в исто-  
рическом выигрыше остался все-таки Сергей  
Васильевич, поскольку лучшей рекламы его

торговому делу вряд ли можно было придум-  
ать: удивительный дом, прозванный «китай-  
ской шкатулкой», сразу стал архитектурной  
достопримечательностью Москвы. Несмотря  
на экзотичность стиля, эта работа Гиппиуса ор-  
ганично вписывалась в художественную pano-  
раму эпохи, обозначив пристальное внимание  
русского искусства эпохи символизма к Даль-  
нему Востоку, а тотальная орнаментация фаса-  
да и интерьера магазина С.В. Перлова, стала ха-  
рактерным приемом зарождавшегося в России  
модерна.

В развитие московской архитектурной  
майолики М.С. Кузнецов внес вклад и *отдел-  
кой собственного дома в Москве*. Вошедший  
в круг самых состоятельных московских про-  
мышленников, в 1880–90-х годах он активно  
занимался обустройством своего владения. Еще  
в 1874 году вдали от городского центра на  
1-й Мещанской улице им была куплена обшир-  
ная старая усадьба, появившаяся здесь еще во  
второй половине XVIII века, с садом и несколь-  
кими жилыми и хозяйственными постройками,  
выходившими на 1-ю и 2-ю Мещанские  
улицы, – самая крупная среди мелкой и в ос-  
новном деревянной прилегающей застройки.  
Среди построек выделялись размерами два  
жилых дома, выстроенных в первой половине  
XIX века в формах классицизма и принадлежав-  
ших князю Н.С. Долгорукому. Один располагал-  
ся по красной линии 1-й Мещанской улицы  
(две пары флигелей по его сторонам появи-  
лись при последующем владельце), другой – в  
глубине огромного участка, с большим отступ-  
ом от улицы; его задний фасад выходил в сад.  
По мере обживания Кузнецовыми этого вла-  
дения, вероятно, именно в этом, удаленном от  
любопытных глаз перестроенном и соединен-  
ном с флигелями доме была создана старообр-  
ядческая моленная – домовая церковь во имя  
Св. апостола Матфея – небесного покровителя  
хозяина, бывшего председателем старообряд-  
ческой общины Рогожского кладбища. В отдел-



ке моленной, уничтоженной в 1924 году, видимо, также была использована кузнецовская майолика. В ГНИМА сохранилось несколько изразцов орнаментального рельефного фриза, включающего изображения крестов, вероятно происходившие оттуда.

С 1888 по 1891 год старый усадебный дом Кузнецовых, выходящий на 1-ю Мещанскую улицу, модернизировал Ф.О. Шехтель. Главный дом был расширен и соединен с флигелями. В правом переходе к флигелю на втором этаже для Надежды Викуловны Кузнецовой – жены Матвея Сидоровича, им была создана знаменитая *столовая в русском стиле*, в деревянную обшивку которой были вмонтированы полихромные майоликовые панели с рельефным декором, в том числе с монограммой владельца. Это большое просторное прямоугольное

М.С. Кузнецов и члены его семьи. Фото начала XX в.

помещение располагалось в тыльной части объединенного усадебного дома и выходило пятью окнами в сад. Отделка столовой, несомненно, выдающаяся интерьерная работа зодчего, неслучайно Шехтель записал ее в список основных своих работ, поданный в Академию художеств для соискания ее членства<sup>602</sup> как самостоятельное произведение.

Поражает гармоничное сочетание основных пластических тем и элементов отделки помещения. Главным отделочным материалом в столовой было темное дерево – дубовый паркет дополняли филенчатые стеновые панели, фризы, карнизы, падуги и балки потолка, а также фигурный орнаментальный плафон-плетенка в его центре. Эти элементы трудно впрямую связать с русскими традициями, скорее, такие деревянные отделки пришли к нам из Западной Европы, особенно экстравагантным в этом аспекте выглядел частью кессониро-





ванный потолок с фигурным плафоном, отсылавший воображение к деревянным потолкам английских или французских замков. Однако подобные отделки действительно стали необыкновенно популярными в конце XIX – начале XX века и с помощью немногих деталей могли приобретать черты разных стилей. Тему великолепно пластически разработанного дерева поддерживали и немногочисленные предметы мебели – стол на фигурных ножках со стульями (стояли по стенам), массивный буфет и два посудных шкафа-горки с резными подзорами в русском стиле.

Однако подлинную уникальность отделке столовой придавало активное использование цветной керамики, которая, по сути, и сообщала ей национальные черты. Изразцы разных форм и размеров с полихромным геометрическим и растительным орнаментами, выпущенные на Тверской фабрике Товарищества, в С. Кузнецове<sup>603</sup>, были вставлены в обломы карниза, падуг

и кессонов потолка, крупные панели с эффектными цветами на светлом желтоватом фоне занимали место между окнами, на противоположной стене столовой, где находились буфет и горки, и в торцах, широкие и узкие стеновые панели чередовались, создавая иной, более сложный ритм. Их рисунок лишь отчасти демонстрировал мотивы русского стиля, будучи выполнен в упругих энергичных линиях, предвосхищающих будущие графические извивы модерна, но изобразительные мотивы были узнаваемо родными – васильки, спелые колосья и сказочные цветы, обрамленные «византийскими плетенками», напоминающие растительную орнаментику древнерусских летописей.

«Столовая в русском стиле» особняка М.С. Кузнецова на 1-й Мещанской ул. Фото 1890-х гг.

Фрагменты керамического декора «столовой в русском стиле» особняка М.С. Кузнецова на 1-й Мещанской ул. ГНИМА. Фото автора



Однако самыми яркими предметами, привлекающими к себе внимание, безусловно, были камин и печь-камин<sup>604</sup>, расположенные в торцах столовой и выполненные из яркой поливной керамики. Печь-камин была несомненной хозяйкой этого интерьера. Огромная (более 3,5 м высотой), многоцветная, трехъярусная с фигурным завершением, она воплотила в себе композиционные традиции древнерусских печей. В то же время она радовала глаз смелыми сочетаниями красок и была подчеркнута декоративной – в ее центр был вмонтирован объемный стилизованный павлин с

пышным хвостом, горящий всеми цветами радуги и напоминающий сказочную Жар-птицу, а в выпуклые, как у бочонка, стенки нижнего яруса – изображения русских витязей в шлемах. Камин пирамидальной формы был меньше и его русская стилистика была менее очевидной: в его композицию были вмонтированы часы в остроконечном орнаментальном кокошнике, полочку под ними визуально поддерживали керамические колонки-балясины, в венчающей части над карнизом из орнаментальных гуськов, каблучков и валиков располагалась массивная ваза для цветов, похожая на те, что

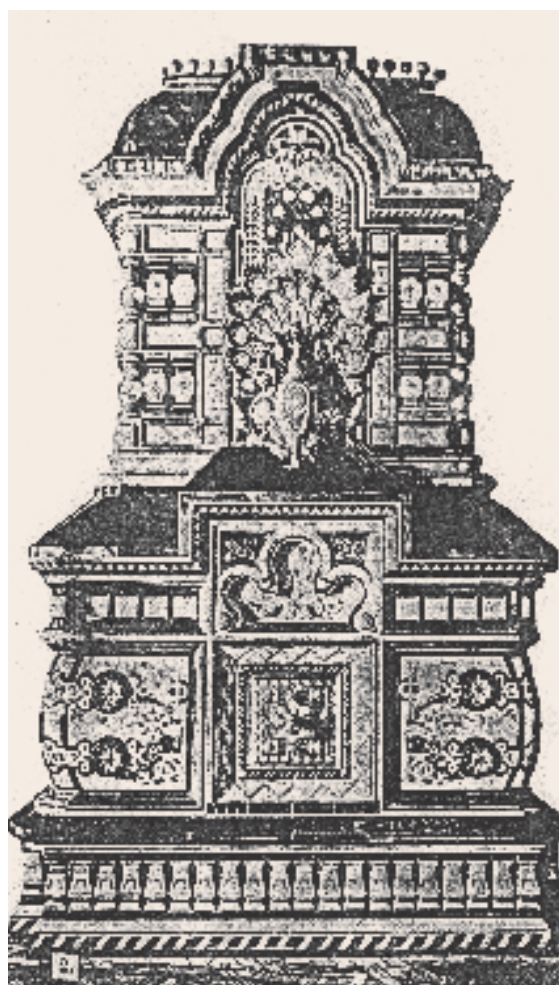


были водружены на буфет. К сожалению, убранство этого незаурядного интерьера в натуре не сохранилось – дом был снесен. Фрагменты знаменитой печи с павлином и камина сохранились в фонде Государственного Исторического музея, ГНИМА и музея Коломенского<sup>605</sup>.

Поскольку Ф.О. Шехтель упоминал «столовую в русском стиле для Матвея Сидоровича Кузнецова на 1-й Мещанской в Москве» в списке своих работ, а черты стиля прежде всего выражали настенные керамические панно, печь и камин, закономерно предположить, что именно он был автором проектов этих предметов. Тем более что дизайн всех деталей интерьера, вплоть до мельчайших, был традиционным методом его работы в интерьерах. Его авторство подтверждают и графические особенности рисунков панелей и печи, а также тот факт, что как раз в эти годы зодчий сотрудничал с Товариществом М.С. Кузнецова как создатель эскизов керамических изделий.

Кроме столовой керамика украшала и некоторые другие интерьеры в обширной кузнецовской усадьбе – в частности, в строении по красной линии улицы (теперь № 41) была комната, украшенная зелеными изразцами. В этом же доме сохранился камин, обрамленный синими изразцами из числа представленных в каталоге Товарищества. Вся керамическая отделка жилых строений владения М.С. Кузнецова была выполнена на его Тверской фабрике, специализировавшейся на архитектурной керамике.

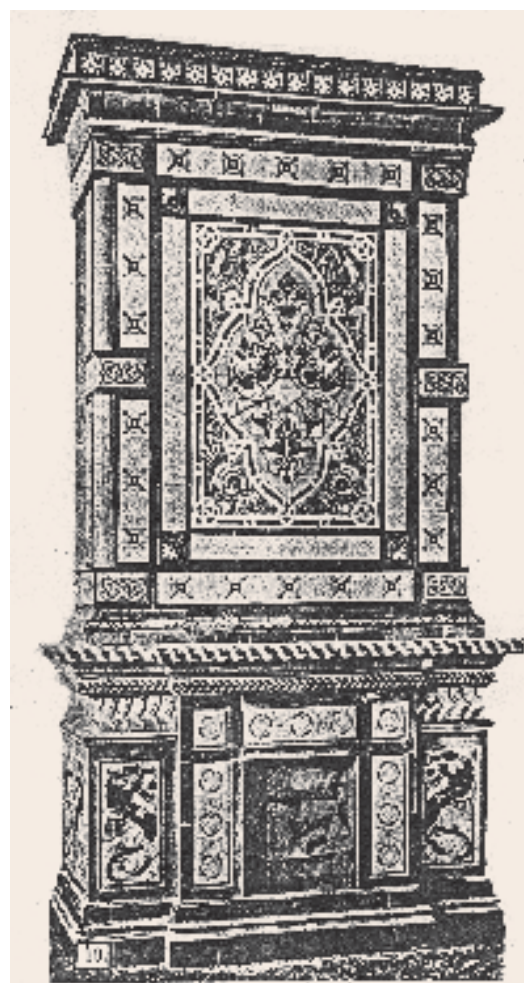
Фирма Матвея Сидоровича Кузнецова неизменно участвовала в разнообразных выставках, в том числе во Всемирных в Париже в 1888-м и 1900-м годах, и всегда получала на них награды разного уровня. На Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде М.С. Кузнецов выставил архитектурную керамику в двух отделах – художественно-промышленном и строительном. Внутри огромного выставочного ангара для экспозиции керамики Товарищества был выстроен специальный павильон в русских



Печь-камин с павлином. Лист из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова. (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899)

Камин с часами. Лист из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899)

Печь с керамическим панно, использованным в отделке «столовой в русском стиле» особняка М.С. Кузнецова на 1-й Мещанской ул. Лист из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К°, 1899)



средневековых формах – «в стиле башен Московского Кремля, облицованный изразцами»<sup>606</sup>, облик которого сохранили старые фото. Здесь были экспонированы изделия по рисункам известных художников и архитекторов – В. Васнецова, Н. Каразина, Ф. Шехтеля, Н. Никонова и многих других<sup>607</sup>. В числе выставленных изделий была садовая ваза по рисунку Шехтеля с фантастическим павильоном, драконами и петушками<sup>608</sup>, а также несколько оригинальных печей у входа, среди которых посетители встречала и знаменитая печь с павлином. Шедевром выставки был признан майоликовый иконостас по рисунку столичного архитектора Николая Никитича Никонова (1849-1918). На Всемирной выставке 1900 года в Париже в рус-

скую экспозицию входил специальный керамический отдел, где среди кузнецовской продукции были выставлены изделия по эскизам Врубеля, Васнецова, Каразина и студентов Строгановского училища технического рисования.

Несколько позже почти все керамические детали столовой, включая печь-камин и камин с часами, были представлены в каталоге изделий Товарищества М.С. Кузнецова<sup>609</sup> под номерами, что означало, что их можно было заказать на фабрике для других зданий. Сведений о подобных сохранившихся предметах мало. Известно, что печь с павлином вместе с еще несколькими прекрасными образцами кузнецовских печей в 1900–1901 годах украсила особняк купца П.И. Иванова на Охте в Петербурге<sup>610</sup> (цвето-



вая гамма петербургской печи чуть светлее московского оригинала). По рассказам жителей подмосковного поселка Клязьмы<sup>611</sup>, печь с павлином (возможно, именно кузнецовская) украшала одну из комнат деревянной дачи И.А. Александренко, выстроенной по проекту художника С.И. Вашкова, но долгое время пустовавшей, а в 2003 году, к несчастью, полностью сгоревшей. Кроме того, крупное керамическое панно из шехтелевской столовой было использовано для облицовки зеркала печи в еще одном незаурядном и полихромном каталожном образце кузнецовских печей. Таким образом, рачительный Матвей Сидорович не колеблясь вторично использовал авторские предметы декора своего особняка для развития ассортимента продукции Товарищества.

В 1891 году М.С. Кузнецов присоединил к своей городской усадьбе соседнее владение, которое тогда же было реконструировано. В 1896 году на его территории Ф.О. Шехтель выполнил проект нового готического особняка на 1-й Мещанской улице<sup>612</sup>, записанного уже на жену старшего сына Матвея Сидоровича, Николая, – Надежду Николаевну, в оформлении которого была также использована архитектурная керамика – орнаментальные панно на фасаде и в интерьерах, камин. Сохранилось наружное рельефное полихромное панно в тимпане готического окна на боковом фасаде особняка, в настоящее время покрашенное белилами.

Кроме описанных уникальных печей-каминов, которые М.С. Кузнецов использовал в убранстве своего московского дома, его завод выпускал и другие штучные художественные печи. Единственная в своем роде печь была создана для усадебного дома графов Шереметевых в подмосковной усадьбе Михайловское, где были и другие образцы кузнецовских печей<sup>613</sup>. Однако уникальной, то есть с рисунком, выполненным рукой художника, была только одна. Это была печь, облицованная белыми глазурованными изразцами, зеркало которой

занимал крупный динамичный рисунок, изображающий несущиеся тройки, с подписью художника Н.Н. Каразина, нарисованный, видимо, кистью прямо по мокрым изразцам синим пигментом и затем обожженный. Этот рисунок, видимо, был сделан художником по принципу росписи фаянсовой посуды – рисунок нанесен на еще не обожженные изразцы, а затем покрыт глазурью и обожжен. Это удостоверяет собственноручный автограф мастера, который вряд ли появился бы при перенесении рисунка на изразцы механическим путем. Аналогичным способом, видимо, было создано и зеркало печи-камина в московском доме А.П. Бахрушина, видимое на фотографии столовой, выполненное в русском стиле (1898 г.). На зеркале изображена аллегорическая картина «Матушка Москва» в виде русской боярышни в кокошнике. Не типовая печь украсила и зал в подмосковной даче А.И. Мамонтова в подмосковной Мамонтовке. Нарядная печь, варьировавшая каталожные образцы, появилась в доме Морозова в Подсосенском переулке. Более простой изразцовый камин сохранился на даче Бахрушиных в Тарасовке и др.

К сожалению, эта печь, прекрасно сохранявшаяся в Михайловском вплоть до начала 1990-х годов, с запустением этой исторически и художественно незаурядной усадьбы была украдена (или варварски разрушена), как и другие стоявшие там кузнецовские печи. Совершенно иным был облик печи в усадьбе графов Келлер Сенницы недалеко от Зарайска – сохранились два изразца с геральдическим щитом и львом с клеймом «Товарищества М.С. Кузнецова».

В упоминавшемся каталоге<sup>614</sup> впервые был представлен богатый ассортимент печей и каминов – 18 разнообразных типов (среди них уже упоминавшаяся печь-камин «Павлин»), а в преискуранте значилось более 80 образцов печей и камины по рисункам Д.Н. Чичагова, В.О. Шервуда, Н.Н. Никонова, В.А. Косякова, Трубицына, Стахеева, Ценкера, Прянишникова



Общий вид особняка Н.Н. Кузнецовой на 1-й Мещанской улице. Фото конца 1890-х гг.

Керамическое панно на боковом фасаде особняка Н.Н. Кузнецовой на 1-й Мещанской улице. Фото автора, 1995 г.

и других художников. Помимо уникальных он включал немало образцов более простых печей, которые можно было собрать из довольно широкой номенклатуры выпускаемых изразцов или воспользоваться уже апробированными моделями. Большинство печей были двухцветными или однотонными, но палитра возможных цветов была достаточно широкой, что позволяло подобрать печь, наиболее подходящую к убранству интерьера. Известны рельефные печные изразцы ярко-малинового, густо-синего, изумрудно-зеленого, темно-зеленого, золотисто-охристого, коричневого, серого, белого, почти черного и других цветов. Вероятно, оптимальное соотношение качества и цены этих изделий и обусловило их широкое распространение по всей империи. Именно печи были самым востребованным предметом из ке-





рамического ассортимента Товарищества М.С. Кузнецова, получившим широчайшее распространение!

Кузнецовские печи можно встретить во многих столичных и провинциальных особняках, усадебных и доходных домах, а также общественных зданиях – в петербургских особняках светлейшего князя К.А. Горчакова и П. Иванова, в домах столичных купцов П.Я. Бекеля и Пастухова в здании лечебницы Александровской общины сестер милосердия, в храме Санкт-Петербургского государственного университета, в бывшем Народном доме фабричного поселка «Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова» в Конакове, в главном доме харьковской усадьбы барона Кенига Шаровка, в квартирах доходного дома И.П. Исакова на Пречистенке, 28 (1904–1906, арх. Л.Н. Кекушев) и т. д. Великолепное качество формовки, поливы и глубокие, радующие глаз цвета создавали гарантированный привлекательный акцент в помещениях, где появлялись кузнецовские печи. К примеру,

белая с позолотой кузнецовская печь украшает недавно реставрированный интерьер дома Плотниковой в Архангельске, где расположится художественный музей города. Подобных примеров можно привести много.

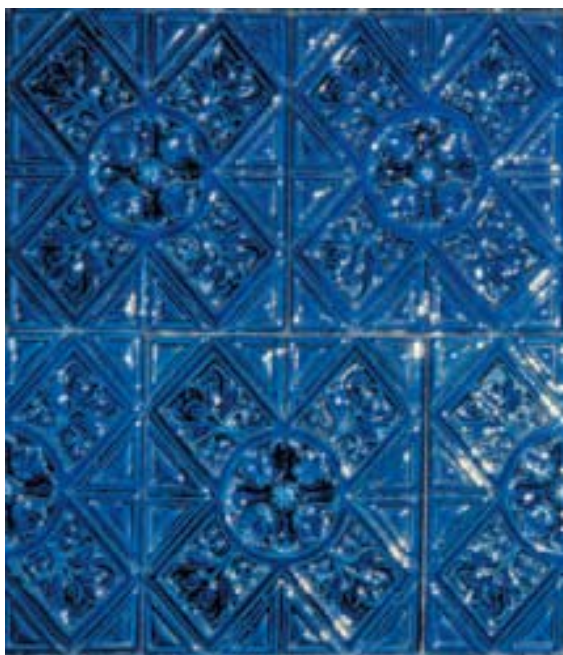
Стоит подчеркнуть, что фирма М.С. Кузнецова постоянно обращала внимание на художественную сторону выпускаемых изделий. Неслучайно мастер-керамист и основатель керамического завода в Кикерине П.К. Ваулин в докладе «О положении керамического производства в России», сделанном в 1907 году в

Главный дом в подмосковной усадьбе Шереметевых Михайловское. Фото автора, 1996 г.

Печь с рисунком Н.Н. Каразина в главном доме в подмосковной усадьбе Шереметевых Михайловское. Фото автора, 1996 г.

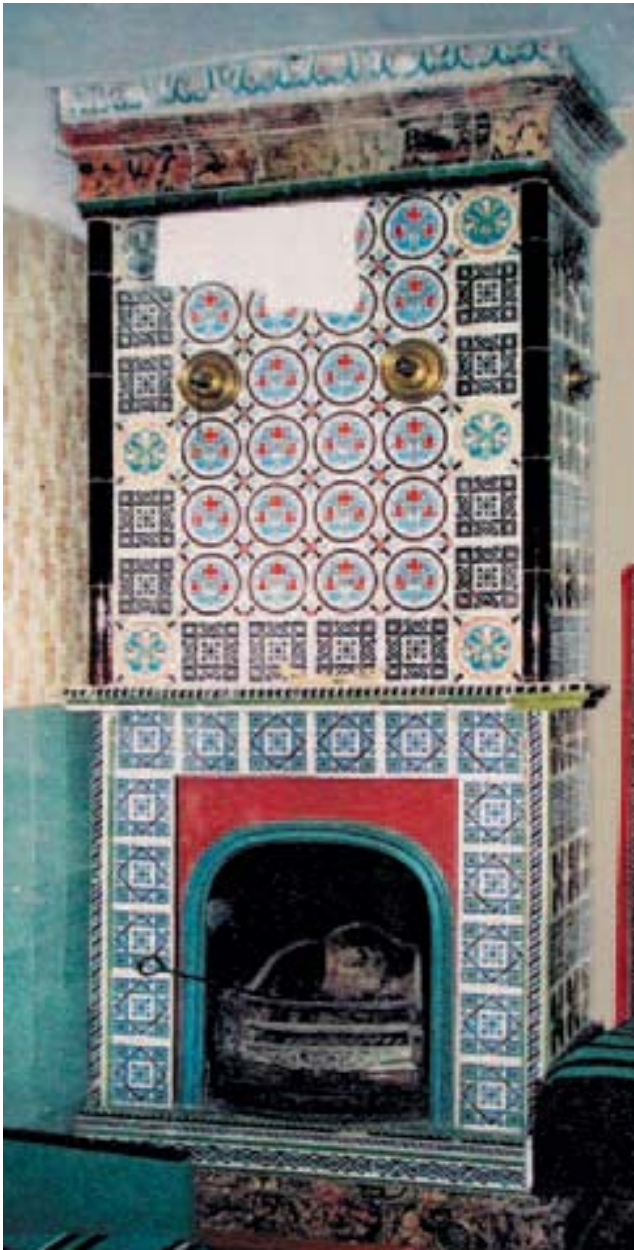
Зеркало печи с рисунком Н. Каразина в подмосковной усадьбе Шереметевых Михайловское. Фото автора, 1996 г.

Изразцы в отделке печей в главном доме в подмосковной усадьбе Шереметевых Михайловское. Фото автора, 1996 г.



Императорском Санкт-Петербургском обществе архитекторов, с полным основанием назвал заводы товарищества М.С. Кузнецова главными поставщиками художественной керамики в России<sup>615</sup>. Именно это качество отмечали и другие современники: товарищество





М.С. Кузнецова «за последнее время стало обращать серьезное внимание не только на доброкачественность своих изделий, но и на придание им художественных форм и рисунков, поскольку это допускают требования русского рынка. На наш взгляд, фирма делает в этом отношении все, что только возможно при современном развитии вкуса отечественного потребителя, а что развитие это еще слабо – факт общеиз-

вестный и никем не оспариваемый. Поэтому требуется много труда, много энергии и умения со стороны фабриканта, чтобы научить художественнонеразвитого покупателя отличать рыночные изделия от произведений искусства ... что красивый оригинальный рисунок, по виду простой и легко выполнимый гораздо труднее в фабрикации, чем ярко-красочные замысловатые «цацы» какого-нибудь пестрого рыночного



сервиза»<sup>616</sup>. Дирекция товарищества действительно серьезно работала не только над удовлетворением спроса непритязательного массового потребителя – своего основного покупателя, – но и заботилась о художественности и оригинальности части своей продукции. Так, в 1901 году, на происходившем в Москве художественно-промышленном конгрессе, учрежденную Товариществом М.С. Кузнецова премию за рисунки для архитектурной керамики получил И.И. Нивинский<sup>617</sup>, до революции – известный художник-декоратор, после – выдающийся театральный художник и график.

Печь на даче Бахрушиных в подмосковной Тарасовке.  
Фото А.И. Опочинской, 1995 г.

Печь в готическом стиле. Лист из «Каталога майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова (М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1899)

Печные изразцы Товарищества М.С. Кузнецова.  
1890-е гг. Зарайский краеведческий музей.  
Фото автора, 2013 г.

Печь Товарищества М.С. Кузнецова в гостиной дачи А.И. Мамонтова в Мамонтовке по Северной железной дороге. Фото А. Киселева, 1993 г.



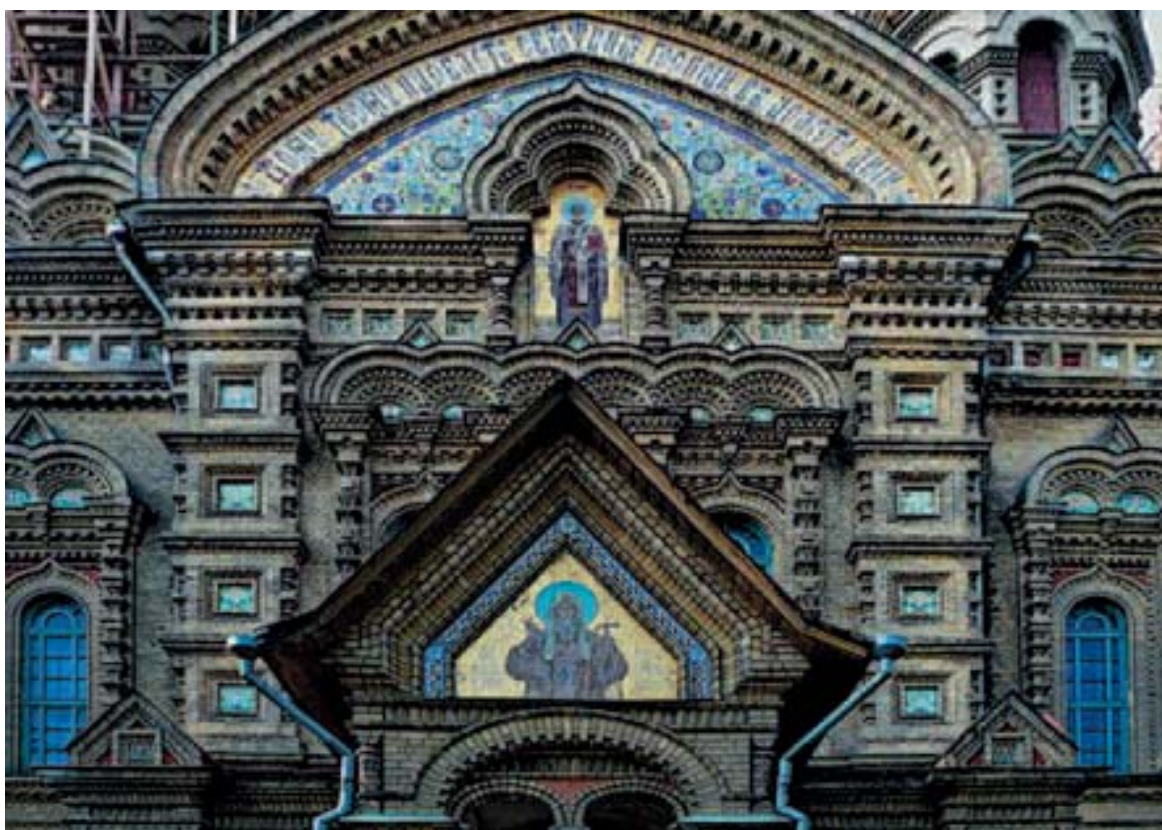




Конкуренция с западноевропейской продукцией была велика, поэтому Товарищество старалось отвечать вкусам российского потребителя, с одной стороны стремившегося к новым стилевым веяниям, поэтому в изделиях фирмы было немало оригинальных предметов в стиле модерн, с другой – с удовольствием использовавшего в быту вещи в национальном стиле. Русский стиль был востребован и

зарубежными партнерами. Так, в 1904 году Товарищество М.С. Кузнецова готовило богатую коллекцию майоликовых изделий в русском стиле по рисункам учеников Строгановского училища технического рисования для выстав-

Общий вид и детали керамического декора храма Успения Богородицы при подворье Киево-Печерской лавры в С.-Петербурге. Фото М. Феединой



ки в Америке<sup>618</sup>. Надо сказать, что именно благодаря ученикам Строгановского училища в ассортимент кузнецовской продукции вошли предметы, сделанные в виде русской флоры и фауны – вазы в виде букетов цветов, масленки в виде лукошек с грибами, перцев, соусники в виде капустных кочанов, солонки в виде лаптей и т. д. Эта оригинальная посуда пользовалась большим спросом и, несомненно, обладала национальным характером.

В каталоге кузнецовской архитектурной керамики за 1899 год<sup>619</sup> были также представлены два иконных киота, майоликовый иконостас для домового церкви, 45 видов рельефной и гладкой, цветной и однотонной керамической плитки для облицовки стен и декоративных фриз.

Фрагмент фасада и общий вид и Свято-Никольского Морского собора в Либаве (Лиепая)



строительных, майоликовых, эмалевых и терракотовых украшений, каминов, печей, печных изразцов, иконостасов и киотов» Товарищества М.С. Кузнецова, также зафиксировавший





Покровская церковь на Боровой улице в С.-Петербурге. Фото нач. XX века

Фрагмент фасадного декора Покровской церкви на Боровой улице в С.-Петербурге

Керамический иконостас в храме Вознесения Господня в п. Коршево Бобровского района Воронежской обл.

Керамический иконостас в подмосковном храме Вознесения Господня в с. Зимовеньки (ныне Шебекинский район)



богатый ассортимент архитектурной керамики. Кузнецовские изразцы были использованы в отделке Сокольнического больничного дома А.И. Роопа, подворья Киево-Печерской лавры, в отделке дома Перлова и т. д. Большинство изделий предназначалось для интерьеров в русском стиле, но были и отдельные изразцы с античными и барочными орнаментами или

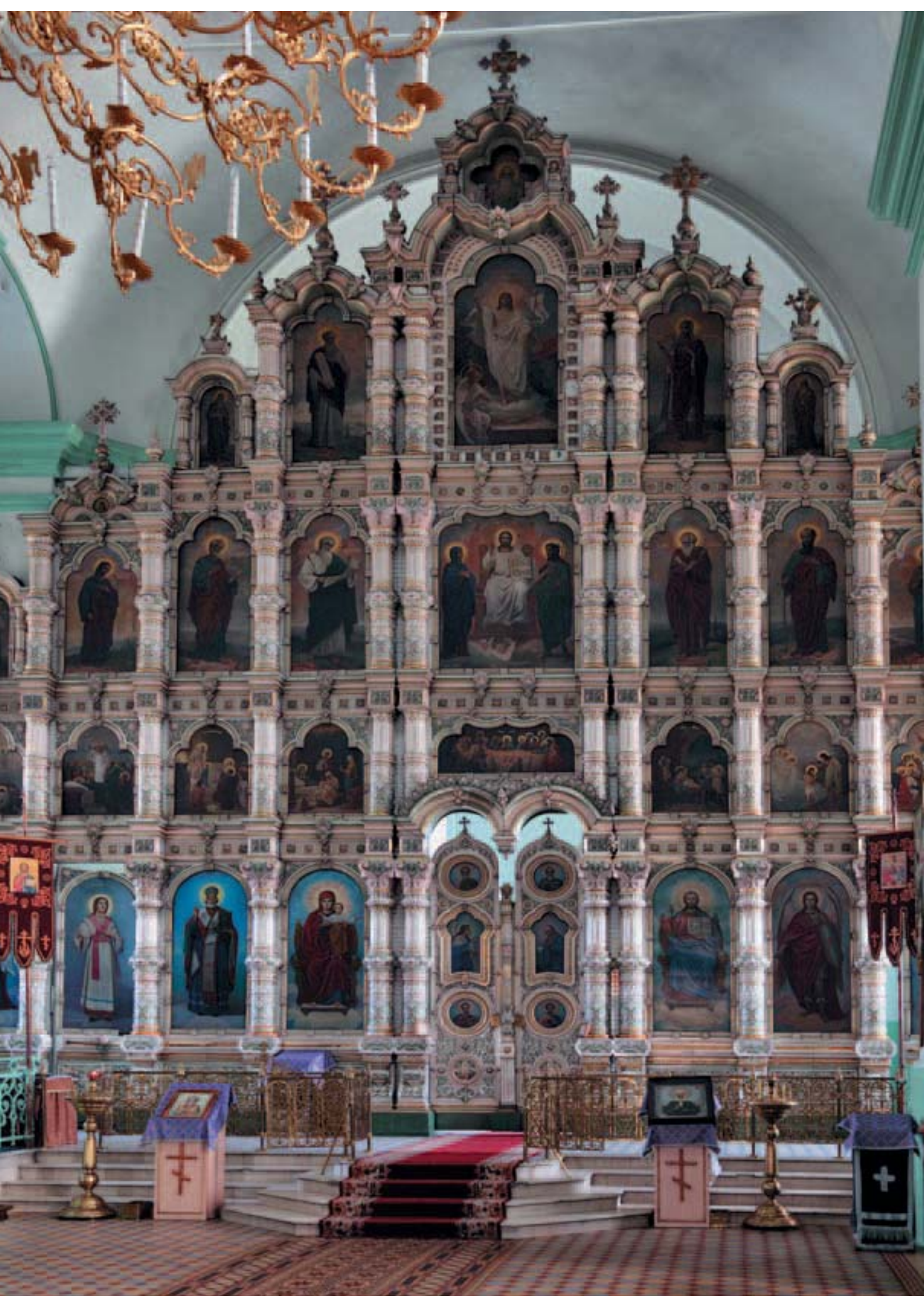
напоминающие английскую «викторианскую» плитку. На рубеже веков Товарищество начало выпускать декоративную глазурованную облицовочную плитку сухим способом «с целью вытеснить заграничную конкуренцию с русского рынка»<sup>620</sup>. Речь шла о конкуренции с метлахской плиткой, однако в полной мере поставленная цель достигнута не была – вплоть до 1910-х годов немецкая плитка была неизменно широко востребована.

Наибольшее разнообразие форм, орнаментов и цвета демонстрировали изразцы печей и каминов. Помимо различных архитектурных деталей – колонок, полочек, фронтонов, антаблементов – в их композицию часто входили многоцветные майоликовые панно с разнообразными сюжетами – деревенская бытовая сценка, цветы, травы и птицы<sup>621</sup>, ваза с цветами, сказочные драконы, головка ребенка в обрамлении цветочной гирлянды и т. д. Продукция Товарищества была оригинальной и качественной, что не раз отмечали профессиональные издания, отличалась четкостью рисунков, рельефов и полихромией, подчас даже чересчур яркой.

Важной сферой применения кузнецовской керамики были изразцы, орнаментальные вставки, декоративные колонки и некоторые другие **элементы наружного декора церквей и соборов**. Ими были украшены Покровская церковь на Боровой улице (1897–1900, арх. Н.Н. Никонов) и храм Успения Богородицы при подворье Киево-Печерской лавры в С.-Петербурге











Общие виды и детали центрального и придельного керамических иконостасов в поселке Мордово Мордовского района Тамбовской области.  
Фото А.В. Слезкина, 2011 г.

(1897–1900, арх. В.А. Косяков), Никольская по-  
сольская церковь в Вене (1899, арх. Г.И. Котов)  
и Свято-Никольский Морской собор в Либаве  
(Лиепая) (1900–1901, арх. В.А. Косяков). Все  
эти храмы были выстроены в подчеркнуто ре-  
презентативном русском стиле и украшены  
богатым кирпичным декором, стилизовавшим  
в увеличенном масштабе формы московско-  
го узорочья XVII века. Керамические вставки  
очень удачно дополняли их сильно артикули-  
рованную, но скучноватую фасадную пластику,  
придавая ей большую художественность.

Особым спросом в России пользовались  
*кузнецовские фаянсовые иконостасы*, по-  
скольку серийно их больше никто в стране не  
производил. Их красота, долговечность и на-  
рядная полихромия привлекали многих заказ-  
чиков из разных уголков страны и из-за рубежа.  
Первые иконостасы Товарищество выпустило в  
1895 году – это были иконостасы для Покров-

ской церкви в С.-Петербурге и Ново-Афонско-  
го монастыря в Абхазии. В следующем, 1896 го-  
ду был изготовлен иконостас для церкви Св.  
Пантелеймона в Ессентуках, в 1898 году – для  
Богоявленской церкви на Гутуевском острове  
столицы<sup>622</sup>.

В конце концов в каталоге Товарищества  
М.С. Кузнецова было представлено более  
30 видов фаянсовых глазурованных иконо-  
стасов, киотов, лампад, подсвечников. Ко-  
нечно, можно было заказать иконостас по  
каталожному образцу, однако чаще проект  
будущего иконостаса приспосабливался к  
размерам и высоте конкретного храмово-  
го пространства. Формы киотов и общая  
композиция вторили традиционным русским  
тябловым иконостасам, а отдельные элементы  
были насыщены разноцветной орнаментикой в  
византийском стиле. Как и большинство пред-  
метов, которые выпускала эта фирма, кузне-  
цовские иконостасы воспроизводили древне-  
русские образцы. Яркие, привлекательные и  
необыкновенно долговечные, эти иконостасы  
были нарисованы профессиональными ху-  
дожниками. Они очень точно соответствовали  
эстетике своего времени и позволяли украсить  
интерьеры даже далеких провинциальных  
храмов качественными произведениями цер-  
ковного искусства. Пресса писала об одном  
из них: «Иконостас, поставленный фирмой в  
Петербурге, строго выдержан в византийском  
стиле. Плитки для облицовки стен и карнизы  
очень разнообразны и с тонкими обдуманны-  
ми рисунками великолепных цветов»<sup>623</sup>. Тако-  
вы керамические иконостасы в среднерусских  
и подмосковных храмах Вознесения Господня  
в п. Коршево, в храме Воскресения Христова  
в С. Зимовенька, в левом приделе Борисоглеб-  
ского собора в Рязани, в северном и южном





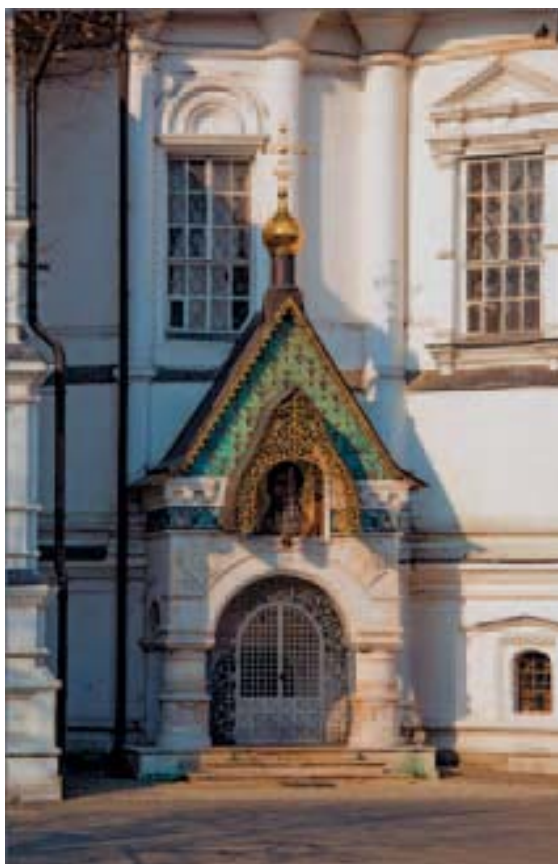
приделах церкви Николая Чудотворца в Голенкове, в храме Св. Михаила Архангела в п. Мордово, в храме Пресвятой Троицы в п. Красногвардейское, в храме Преображения Господня г. Железнодорожного (бывшее с. Саввино) и т. д. Фаянсовые иконостасы кузнецовского производства появились в разных регионах страны: в Ново-Афонском монастыре на Кавказе, в церкви Св. Пантелеймона в Ессентуках, в церкви Покрова Пресвятой Богородицы и в церкви Богоявления на Гутуевом острове в С.-Петербурге, в храмах на станции Абинской, в Натырбове и в Старо-Щербиновке Кубанской губернии, в станции Милютинской Донской области, в Сумах и на станции Буды Харьковской губернии, в Николаевке Астраханской губернии, в Скорбященской церкви в Царицыне, в Успенской церкви в Одессе, в техническом училище в Баку, в Мотовилихе Пермской губернии, на Ни-

колаевском вокзале, в беспоповской церкви Преображения Господня, в Верхотурском мужском монастыре, в храмах Старицы, Астрахани, Славянска, Риги, Оренбурга, Шадринска, Владимира, Армавира, Керчи, Усмани, Осташкова, Георгиевска, в русской церкви в Мариенбаде (Австро-Венгрия; теперь – Чехия), русской полевой церкви в Вене, храме Гроба Господня в Иерусалиме и многих других местах<sup>624</sup>. Всего Товариществом М.С. Кузнецова было изготовлено 38 фаянсовых иконостасов.

Центральный иконостас в храме Преображения Господня г. Железнодорожного (бывшее с. Саввино). Фото А.В. Слезкина. 2012 г.

Керамический иконостас русской церкви в Мариенбаде (Марианские Лазне). Фото автора 2005 г.

Общий вид и фрагмент керамической облицовки входа в усыпальницу Романовых в Новоспасском монастыре. Фото М. Феединой



В проектировании иконостасов участвовали не только художники и архитекторы, но и высокопрофессиональные мастера-технологи. Так, иконостас для церкви в подмосковном селе Саввине проектировали и выполняли ректор института гражданских инженеров профессор архитектуры В.А. Косяков, скульптор Н.В. Анненский, художник С.В. Краснощеков, мастер по составлению цветных глазурей П.А. Панкратов и точильщик С.И. Иванов. Не оставались без внимания и выставочные образцы – в упомянутой церкви в Марианских Лазнех (б. Мариенбад) в Богемии был установлен кузнецовский иконостас, премированный на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.

Среди архитектурных керамических отделок Товарищества М.С. Кузнецова можно назвать скромный изразцовый декор Царско-сельской электростанции (арх. С. Данини, 1896–

1898) из каталожных бело-голубых изразцов<sup>625</sup>. По осторожному предположению, к архитектурным работам Товарищества М.С. Кузнецова можно отнести и *облицовку входа в усыпальницу Романовых в Новоспасском монастыре* (арх С.У. Соловьев, 1902) (данные о подрядчике, изготовившем керамику, пока не найдены). Вход в подклет был устроен в алтарной части Спасо-Преображенского собора; в самой усыпальнице Романовых С.У. Соловьевым был устроен храм небесного покровителя семьи Романовых – преподобного Романа Сладкопевца<sup>626</sup>. Это было небольшое крыльцо-притвор, выполненное в формах московского зодчества XVII века и покрытое крутой двускатной кровлей. Поле между скатами было облицовано орнаментальной плиткой трех типов, стилизующей растительные мотивы средневековых изразцов, но явно в новой линейной манере.





(Эта плитка отчасти напоминала изразцы, которые были выполнены Товариществом для собственника Н.В. Игумнова.) В центре поля была помещена икона Спаса Нерукотворного под своим кокошником с узорчатыми подзорами. Ниже, над входной аркой, проходила горизонтальная майоликовая тяга, копирующая знаменитый орнамент московских храмов конца XVII века – «павлинье око». Благодаря полихромной керамике новое крыльцо получилось на редкость нарядным и одновременно не нарушающим облик старинного монастырского ансамбля.

Во второй половине 1910-х годов художник-керамист Б.Н. Ланге, работавший в Дулёве на фабрике Товарищества М.С. Кузнецова, выполнил четыре ярких, запоминающихся керамических *панно с изображениями гербов на здании Киевского (Брянского) вокзала в Москве* (арх. И.И. Рерберг, при участии В.К. Ол-

таржевского и В.Г. Шухова, 1914–1918)<sup>627</sup>. Рельефный герб Москвы изображает Святого Георгия Победоносца на коне, а герб города Киева – стоящего в полный рост Святого Михаила Архангела. Эти рельефы были найдены в 2005 году под более поздними гербами СССР, созданными архитектором И.И. Рербергом в 1925 году, изображения которых были наложены на первоначальные майоликовые образы сверху, без разрушения. Нельзя не отметить, что изображение св. Георгия Победоносца напоминает изразец В.А. Серова, выполненный в форме герба и представленный в 1915 году на выставке художественной индустрии в галерее

Фрагмент фасада здания Киевского вокзала с керамическим образом св. Михаила Архангела.  
Фото М. Фединой

Герб Москвы на фасаде Киевского вокзала.  
Фото М. Фединой







Лемерсье<sup>628</sup>. Возможно, художник Б.Н. Ланге вдохновлялся именно этим произведением.

На боковом северном фасаде Брянского вокзала помещены гербы Воронежа – текущая из кувшина река и Полтавы – два перекрещенных знамени с инициалами Петра Первого (рельефы сохранились от первоначального убранства). Все гербы выполнены в технике керамического рельефа и разрезаны подобно мозаике на фрагменты, удобные для

Герб Полтавы на фасаде Киевского вокзала.  
Фото М. Феединой

Герб Воронежа на фасаде Киевского вокзала.  
Фото М. Феединой



обжига. Из керамических черепков сближенных цветов выложены и рамки вокруг курантов на башне, венчающей здание вокзала, законченного в 1917 году архитектором И.И. Рербергом.

Хотя вклад Товарищества М.С. Кузнецова в архитектурную керамику Москвы был не столь заметным и впечатляющим, как вклад Абрамцевского производства, он оказался чрезвычайно значим для формирования русского жилого и церковного интерьера конца XIX – начала XX века. Кузнецовские печи и иконостасы до сих пор приковывают к себе восхищенное внимание, оставаясь привлекательным акцентом помещений и сохраняя в них дух времени.

## Керамическая мастерская Строгановского училища

Заметную роль в развитии производства архитектурной керамики в Москве сыграла Керамическая мастерская Строгановского училища, особенно благодаря своим талантливым педагогам и ученикам. Мастерская была основана в 1867 году под названием «Живописная мастерская по глине, фарфору и фаянсу»<sup>629</sup>. Этот период был очень важным в истории училища – незадолго до этого в 1864 году при Строгановке был учрежден Художественно-промышленный музей по образцу Кенсингтонского музея в Лондоне<sup>630</sup>, и хотя ему не удалось достичь богатства петербургского музея училища барона А.Л. Штиглица, его коллекция, безусловно, способствовала развитию художественных мастерских училища и формированию будущих художников-прикладников. Керамическая мастерская была образована при Художественно-промышленном музее (музеуме) Строгановского училища и располагалась в здании музея на Мясницкой, где и оставалась до 1892 года, пока музей с мастерскими не переехал в новое здание на Рождественку.

Первоначально, с 1867 по 1892 год, керамической мастерской Строгановского училища руководил академик живописи Михаил Василь-

евич Васильев (1821–1895)<sup>631</sup>. Большой знаток русского орнамента и хороший художник, он много сил положил на то, чтобы мастерская при Музеуме Строгановки превратилась в известное в Москве керамическое производство. Излюбленным жанром его живописных работ были иконы по фаянсу, исполненные в немного суховатой реалистической манере академической школы – ими была украшена часовня-памятник героям Плевны в Ильинском сквере (иконы не сохранились). Под его руководством уже в середине 1870-х годов мастерская Музеума Строгановского училища начала изготавливать орнаментированные изразцы, а уже в 1876 году на выставке в Филадельфии получила за них диплом<sup>632</sup>. Исследования А.В. Троцинской показали, что деятельность мастерской при Художественно-промышленном музее Строгановского училища была с самого начала коммерческой<sup>633</sup> и на первых этапах не очень тесно связанной с процессом обучения – в первые десятилетия существования мастерская чаще исполняла работы педагогов, чем учеников училища, и пользовалась постоянно работавшими рабочими-мастерами. Как следует из отчетов Императорского Строгановского училища, вплоть до 1898 года в ней изготавливали





Объявление о постоянной выставке-продаже работ, исполненных учениками училища в художественных мастерских, в том числе из керамики, в магазине при училище. 1910-е годы

Общий вид и торцевой фасад Музея Художественно-промышленного музея Строгановского училища на Мясницкой улице. Фото М. Фединой

на продажу посуду в русском стиле 1870-х годов, восточную керамику, а также копии с итальянских майолик эпохи Возрождения<sup>634</sup>.

Итак, первый двадцатипятилетний период работы керамической мастерской Музеума Строгановского училища прошел под руководством академика живописи М.В. Васильева, при котором началось изготовление архитектурной керамики – изразцов. Выдающейся работой этого раннего периода было *оформление первого здания Художественно-промышленного музея Училища на Мясницкой улице* (д. 24), возведенного в 1875–1878 годах по про-











екту арх. А.С. Вебера и стоявшего за ним во дворе учебного корпуса младших классов. Здесь же первоначально и располагалась керамическая мастерская.

Сегодня это здание мало чем обращает на себя внимание прохожих – уличный фасад постройки был достаточно типичен для своего времени: практически безакцентная композиция с двумя неглубокими ризалитами по сторонам, разделенная на четыре яруса с цепочками одинаковых оконных проемов. Однако суховатый штукатурный декор, стилизующий древнерусские наличники (особенно выразительные на третьем этаже), был дополнен яркими кера-

Детали керамического декора Музея Художественно-промышленного музея Строгановского училища на Мясницкой улице. Фото М. Фединой



мическими вставками между окнами второго этажа, в поле наличников третьего этажа и в обрамлениях окон четвертого. Разнообразные многоцветные керамические вставки нескольких видов на фасадах отмечены плоскостностью и отсутствием сильно акцентированного контура. Лишь в декоре наличников над центральными окнами обоих ризалитов и в центре фасада был применен глазурованный рельеф. Тем не менее этот декор был весьма необычен для Москвы того времени и казался современникам необычайно современным и нарядным.



Поскольку в профессиональной среде стиль здания определяли как русско-византийский, под стать ему была и орнаментика керамики, в которой преобладали древнерусские мотивы в трактовке того времени. Изразцовые вставки из четырех изразцов между окнами третьего и в обрамления окон четвертого этажа стилизовали характерные орнаментальные плетенки, имевшие византийские корни. Вариации подобных орнаментов характерны не только для ранней керамики Строгановского училища, но и для мастерской Л. Бонафедде и Товарищества М.С. Кузнецова.

Более оригинально были решены прямоугольные керамические вставки между окнами второго этажа – самые крупные в фасадной композиции – и трапециевидные вставки в поле наличников третьего этажа. Они также



Наличник с датой завершения строительства здания.  
Фото М. Фединой







восходили к византийской книжной орнаментике, но цветовое решение – фантастические красные птицы с длинной шеей на фоне цвета золотистой охры – создавало необычный для того времени яркий визуальный акцент в пространстве улицы. По мнению А.В. Трощинской, многие орнаментальные мотивы фасадных и интерьерных майолик, в том числе «тератологический» мотив двух фантастических птиц с длинными шеями, определенно принадлежат М.В. Васильеву, поскольку очень близки к орнаментальным композициям из его «Руководства к сочинению орнаментов в русском стиле» (издано в 1871 г.)<sup>635</sup>.

Наличник с аллегорией архитектуры.  
Фото М. Фединой

Наличник с аллегорией живописи.  
Фото М. Фединой

Наличник с аллегорией скульптуры.  
Фото М. Фединой

Однако кроме демонстрации национальной орнаментики фасадный декор содержал в наличниках третьего этажа и небольшие рельефные композиции с датой строительства и аллегориями искусств, представленных в музейной экспозиции. Наличники с этими изящными рельефами занимали поле наличников в центре фасада и в центре обоих ризалитов, а также в центре торцевого фасада. Крайний левый рельеф содержал композицию с атрибутами строительства и датой – 1876 – год окончания строительных работ. В центре фасада была помещена композиция с угольником, рейсшиной и отвесом – аллегория архитектуры. На крайнем правом ризалите – палитра с кистями и красками – аллегория живописи. Наличник в центре торцевого фасада представлял композицию из рельефа женской головки, долота, стечков и молотка – аллегория скульптуры. Дворовый фасад учебного корпуса училища был решен против обыкновения столь же богато и



так же декорирован изразцами и панно в русском стиле. На нем также были использованы аллегорические панно из керамики – аллегии архитектуры и скульптуры.

Керамический декор фасада художественно-промышленного Музея Строгановского училища на Мясницкой положил начало не только использованию керамики в этом районе<sup>636</sup>, но и фирменному стилю зданий училища, которые, будучи построены в разное время и в разном стиле, тем не менее все получили керамический декор, созданный руками преподавателей и учеников.

В 1892 году, с появлением нового здания Музея Строгановского училища на Рождественке, керамическая мастерская была переведена туда. Здесь также первоначально работали одни мастера и только в конце 1890-х годов, в связи с реформой образования при новом директоре училища Н.В. Глобе, в мастерской стали работать ученики Строгановки<sup>637</sup>. В 1898 году керамическая мастерская Строгановского училища была расширена и разделена на две части – гончарную, где изготавливали изделия, и майоликовую, где их расписывали<sup>638</sup>. С 1901 года практическим занятиям учащихся стали уделять заметно больше внимания, они заняли в процессе обучения последние три года.

**Керамическая отделка здания музея Строгановского училища на Рождественке** (здание МАрХИ) и одновременно с ним перестроенного южного флигеля, где разместился училищный магазин (ныне – Книжная лавка архитектора), была выполнена в 1890-х годах. Перестройка комплекса клиник Московского университета, занимавших бывшую усадьбу И.И. Воронцова, для училища дала своеобразный толчок к активному использованию архитектурной керамики в стенах Строгановки. Автором перестройки комплекса был молодой архитектор С.У. Соловьев, который в 1890–1892 годах кардинальным образом изменил главное здание, приспособив его для разме-

щения двух учебных отделений (мужского и женского) и музея, и одновременно возвел корпуса по улице. Монументальный классический усадебный дом с мощным колонным портиком центрального ризалита был превращен зодчим в современное общественное здание в стиле неоренессанса (центральный ризалит очень близок архитектурному наброску Рафаэля для палаццо Бранконио дель Аквила в Риме<sup>639</sup>). Шестиколонный портик с треугольным фронтоном над ним был снесен, а сохранявшиеся стены ризалита приобрели более богатую обработку пилястрами большого коринфского ордера, а окна второго этажа эдикулами малого ионического ордера. После окончания реконструктивных работ на фасаде главного дома и так же сильно перестроенного училищного магазина и появилась керамика. Сохранившиеся полихромные керамические панно обеих построек изображают разноцветные ренессансные гротески, соответствующие избранной ренессансной стилистике обновленных фасадов училища и его новых корпусов.

В главном доме, находящемся в глубине бывшего парадного двора воронцовской усадьбы, разместился уже знаменитый к тому времени своими коллекциями художественно-промышленный училищный музей, основанный еще в 1864 году, – первый общедоступный, бесплатный музей в Москве с библиотекой, читальным залом и постоянной выставкой произведений будущих промышленных рисовальщиков и орнаментовщиков. Среди экспонатов музея наиболее значимой была коллекция предметов древнего китайского искусства и китайского религиозного культа, собранная известным чаоторговцем К.С. Поповым<sup>640</sup> (на боковых крыльях училищного здания на Рождественке долгое время красовались две надписи – «Художественно-промышленный музей императора Александра II» – слева – и «Музей Константина Семеновича Попова» – справа). Поскольку музей был открыт для всех желающих, над цен-

тральной аркой входа на керамическом панно появилась и небольшая по размеру, но хорошо видимая с улицы надпись «Музей» (сейчас закрашенная), а в декоре главного входа в центре ризалита была широко использована полихромная керамика, изготовленная в 1891 году под руководством М.В. Васильева в керамической мастерской училища<sup>641</sup>. Это сближало здание со многими европейскими музейными зданиями 1880–90-х годов, в декоре которых также была использована керамика.

Если первый музей и учебный корпус училища были декорированы изразцами и панно в русском стиле, панно здания Строгановского училища на Рождественке были выполнены в ином стилистическом ключе. Полихромные керамические панно этой постройки изображают ренессансные арабески, соответствующие избранной стилистике фасадов. Таким образом, керамисты Строгановского училища не были замкнуты рамками русского стиля, их стилистическая палитра была достаточно широка. Работая в сфере архитектурной керамики, они прежде всего исходили из стиля декорируемого здания.

Можно выделить три типа примененных там керамических изделий – плоские многоцветные сюжетные панно, без сильно врезанного в поверхность контура, рельефные глазурованные архитектурные детали (архивольт арки входа, пилястры, розетки, филенки) и керамическая плитка с рисунком (сейчас эти плитки закрашены) и без него. Однако два других типа керамики наглядно отражают особенности керамической продукции Строгановки 1890–1910-х годов. С переездом училища в реконструированное здание на Рождественке туда же была переведена и керамическая мастерская, где кроме учебных работ ученики со временем стали выполнять и самостоятельные заказы<sup>642</sup>.

Яркие керамические вставки на центральном ризалите главного корпуса – густо-зелено-

го, ярко-синего, красного и цвета золотистой охры – очень удачно дополнили спокойные архитектурные формы фасада, придав им большую живость и художественность. Кроме богато украшенной арки входа, в отделке которой были использованы керамические пилястры с очень изящным рельефным декором, варьирующим мотивы итальянских гротесков, цветовыми акцентами фасада стали два крупных плоских керамических панно интенсивного сине-голубого цвета по сторонам от центрального окна второго этажа ризалита. Они были заполнены затейливо скомбинированными гротесками с внутренней рамкой, в поле которой были изображены обнаженные фигуры, ассоциирующиеся с античными скульптурами. Скорее всего, автором рисунков этих панно был сам С.У. Соловьев, ведь реконструкция университетских клиник была его первой значительной работой, в которой он старался максимально представить свои художественные дарования и профессиональные качества.

Кроме того над окнами второго этажа центрального ризалита в лепные рамки были сделаны керамические вставки цвета охры с надписью «Строгановское училище» – в центре и с латинскими цифрами по сторонам. Слева – 1860 год, когда училище официально стало называться Строгановским училищем технического рисования (т. е. дата основания училища), справа – 1892 год – дата окончания строительных работ в этом здании. По сторонам от главного входа в неглубокие прямоугольные ниши были вставлены цветные майоликовые панно с вертикальными цепочками небольших плакеток с именами великих зодчих, скульпторов и художников – Н. Пизано, Леонардо да Винчи, Л. Гиберти, Ж.(Д). Романо, Ж. Лепотра, Ж. Бержа, А. Дюрера, Б. Луини, Ж. Гужона, Я. Сансовино, Д. Браманте, Д. Делла Гверчия (делла Кверча). Их удачно дополнили шесть керамических розеток-тондо с очень тонко и профессионально выполненными рельефными портретами вели-





АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ





ких художников, скульпторов и архитекторов итальянского Ренессанса – Рафаэля, Луки делла Роббиа, Бенвенуто Челлини, Микеланджело и других, созданными в 1891 году по моделям талантливого скульптора, руководителя скульптурной мастерской училища с 1860 по 1898 год В.С. Бровского (1834–1912)<sup>643</sup>. Эффектное керамическое украшение получил и актовый зал училища, расположенный на втором этаже, – это яркая цветная двухъярусная керамическая печь-камин, также украшенная ордерными деталями и ренессансными гротесками.

Узкий уличный *фасад магазина Строгановского училища* на уровне второго этажа в 1898 году украсило большое плоское керамическое панно, набранное из традиционных ква-

дратных плиток. Оно очень нарядно по цвету: обрамляющий изображение фон – глубокого серо-голубого цвета, на котором превосходно смотрятся белые гротески с золотистыми деталями и поле внутренней рамки – цвета темного

Фрагмент фасада и детали керамического декора Музея Художественно-промышленного музея Строгановского училища на Рождественке.  
Фото М. Фединой



бордо. На фасадном панно училищного магазина можно прочесть дату – «1898» следовательно, его отделка керамикой была закончена позже – уже после окончания всех строительных работ на главном здании. Тем не менее это панно весьма сходно по рисунку и стилистике с двумя панно основного здания. Известно, что оно было выполнено по рисунку ученика С.У. Соловьева по классу композиции Строгановского училища (с 1892 по 1900 год) Н.П. Пашкова<sup>644</sup>, впоследствии успешно работавшего в жанре керамической иконы. Вероятно, учитель поставил перед своим талантливым учеником задачу создать рисунок в панно своих панно на ризалите музея, чтобы объединить строения бывшей усадьбы декоративными средствами.

Общая композиция этого крупного произведения архитектурной керамики также выглядит как ренессансный гротеск, но в его рисунок помимо привычных растительных завитков, вазонов, фестонов и голов фантастических животных вплетены атрибуты профессии архитектора – циркуль, карандаши, угольник, отвес и транспортир. Таким образом, это панно – еще и своего рода реклама училищного магазина, где, вероятно, можно было купить все эти необходимые для архитекторов и художников предметы.

Стилевое единство было нарушено в 1904 году, когда фасад первого этажа лавки был изменен в стиле модерн по проекту Ф.О. Шехтеля. Им была сделана большая трапециевидная стеклянная витрина с новой шрифтовой вывеской, наложенной на живописную ленту из «акварельной» керамической плитки темных, переходящих в друг друга коричнево-зеленых оттенков, создающая эффект живописной, «мерцающей» плоскости. (Этот тип керамики фасадов магазина Строгановского училища достиг своего совершенства в изделиях Абрамцевского завода, но был популярен и в других мастерских.) Несмотря на использование одного и того же материала – керамики,

верхняя и нижняя части фасада выглядят сейчас не связанными друг с другом.

Близко напоминают керамику Строгановского училища «ренессансные» керамические вставки-панно над окнами второго этажа доходного дома Страхового общества «Якорь» на углу Б. Лубянки и Варсонофьевского переулка. Яркая цветовая гамма, тонкость прорисовки орнамента, содержащего греческий «меандр», наконец, сочетание плоскости фона с небольшими рельефными розетками позволяют отнести эту отделку также к кругу работ Строгановского училища 1890-х годов.

После смерти М.В. Васильева в 1896 году руководство керамическим производством перешло к талантливому гжельскому мастеру из подмосковного села Речицы Георгию Васильевичу Монахову (Софронову) (1864–1939), который с 1882 года уже работал там помощником М.В. Васильева<sup>645</sup>. Параллельно с Монаховым с 1897 года общее руководство скульптурной и керамической мастерскими осуществлял Н.А. Андреев. Именно Монахову – уникальному знатоку технологии обжига, постоянно «колдовал» с поливами и глазурями, – А.Б. Салтыков приписывает открытие в 1896 году секрета восстановительных глазурей с металлическим блеском, а в 1905 года – кристаллических глазурей<sup>646</sup>. Однако этот вопрос не так прост, поскольку на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде академик М.В. Васильев был посмертно отмечен как раз за открытие техники люстрирования майолики. Из авторских работ Г.В. Монахова в керамике известна майоликовая икона Спасителя для церкви в елецком имении Е.Г. Арсеньевой Васильевской<sup>647</sup>, выполненная по рисунку В. Журавлева<sup>648</sup> (не сохранилась). С сентября 1908 года заведующим мастерской Строгановского училища был назначен Константин Васильевич Орлов (1879–

Фасад бывшего магазина Строгановского училища на Рождественке. Фото М. Феединой



КНИЖНАЯ ЛАВКА  
АРХИТЕКТОРА





1951), бывший выпускник Строгановского училища. Кроме того в разные годы в керамической мастерской работали: художник-декоратор Михаил Михайлович Адамович (1884–1947)<sup>649</sup>, художник-живописец Николай Павлович Пашков (1880–?)<sup>650</sup>, художник Федор Федорович Федоровский (1883–1955)<sup>651</sup>, архитектор Алексей Викторович Щусев (1873–1949)<sup>652</sup>.

Как уже было показано выше, керамика Строгановского училища часто создавалась по заказу или в сотрудничестве с Товариществом М.С. Кузнецова. Кроме того мастерская выполняла и индивидуальные заказы художников – так, в 1899–1900 годах Х.Г. Монахов, М.А. Деркач и А.В. Филиппов изготовили в ней *полихромные изразцы для особняка И.Е. Цветкова*<sup>653</sup>, строившегося по проекту В.М. Васнецова. Например, треугольный сандрик центрального окна был выполнен по его рисунку. Эти изразцы стилизовали русскую керамику XVII века. Однако ученики училища, конечно, работали и самостоятельно, а также выставлялись на различных выставках.

По признанию специалистов, новые творческие горизонты открылись перед Строгановским училищем после Всемирной выставки 1900 года в Париже<sup>654</sup>. Именно в Париже Строгановская мастерская через «Абрамцево» поняла декоративность майолики<sup>655</sup>. Уже на Международной выставке в Петербурге в 1900–1901 годах училище смогло продемонстрировать овладение самыми современными техниками применения глазурей восстановительного огня, потечных и «кракле» (то есть с кракелюрами (трещинками), придающими глазурной поливе намеренно старый вид). Это расширило спрос на изделия гончарной мастерской, которая стала приносить Строгановскому училищу немалую прибыль. Отчет за 1898/99 учебный год сообщал, что «гончарных изделий мастерских Строгановского училища продано 1204 экз. на сумму 1657 р., на 224 р. больше, чем в прошлом году»<sup>656</sup>, в следующем

году выручка за керамические изделия уже составила 2112 р. 10 к.<sup>657</sup>, а в 1901–1902 годах – 2500 р. 75 к.<sup>658</sup> Другими словами, керамическая мастерская училища с 1900-х годов имела реальный и постоянно растущий спрос на свои изделия и приносила доход

Так, на весеннюю выставку 1904 года в С.-Петербурге был «доставлен ряд образцов керамического производства: вазы, кувшины, блюда и проч., расписанные и обожженные учениками Московского художественно-промышленного Строгановского училища»<sup>659</sup>. На Всероссийской выставке в Киеве в 1913 году, приуроченной к юбилею династии, училище выставило свои экспонаты в павильоне Министерства торговли и промышленности, выстроенном в русском стиле. Хотя в обзоре выставки Г.К. Лукомский задавался вопросом: «...не надоели ли уже все эти русские формы в новом стиле. Весь этот «модерн-кустарно-русский стиль», идущий от Абрамцевской мастерской Мамонтова, от всей атмосферы Талашкина, кн. Тенишевой (Малютинская школа). Не ложно ли все это усвоение русского стиля – в приложении его к богатым формам на заказ какого-нибудь современного, ставшего аристократом, купца»<sup>660</sup>, к экспозиции Строгановки, по его же словам, можно было пройти «через прекрасный по исполнению, романского оттенка Владимиро-Суздальского русского стиля, портик из бледно-зеленой майолики, охватывающей несколькими полукружьями и жгутами дверное отверстие...»<sup>661</sup>.

С похвалой Лукомский отозвался и о еще одних выставленных в Киеве произведениях архитектурной керамики в русском стиле – майоликовых светильниках-столбах и фонтане, выполненных ученицей Н.А. Андреева К.М. Закхеевой. Фонтан «Сирин и Алконост» был вдохновлен одноименной картиной В.М. Васнецова и, по описаниям очевидца, выглядел так: «На скале находятся две птицы (представленные в образе женщин). Одна птица полна жизни, лик ее светел и радостен, голова ее заброшена



несколько назад – навстречу палящим лучам солнца, взор устремлен ввысь. Другая птица поникла, лицо ее темно, жизнь от нее ушла безвозвратно. <...> Из-под первой птицы весело бьет струя живой воды, с журчанием ниспадающая в бассейн. Мерно, медленно стекают капли мертвой воды из-под второй птицы. Течение воды вот-вот остановится ... Красив бассейн, помещенный у подножия скалы и принимающий в себя воду...»<sup>662</sup> Эти изделия говорят нам и о том, что ассортимент мастерской в сфере архитектурной керамики расширился.

По свидетельству крупнейшего историка русской керамики А.Б. Салтыкова, особенного размаха деятельность Строгановской мастерской достигла в конце 1890-х – начале 1900-х годов.

Особо следует сказать о стилистике архитектурной керамики Строгановского училища. Обозреватели различных выставок не раз отмечали, что его ученики в своих керамических опытах отдают предпочтение древнерусским

Особняк И.Е. Цветкова на Пречистенской набережной. Фото нач. XX в.

Фрагменты керамического декора особняка И.Е. Цветкова. Фото М. Феединой







мотивам. Это отразили экспозиции изделий училища, например, на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде<sup>663</sup>, на упомянутой Международной художественно-промышленной выставке керамических изделий в С.-Петербурге в 1900–1901 годов<sup>664</sup> и т. д. На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде мастерская выставила больше 70 керамических

предметов и два изразцовых камина. Причем на руководство выставкой и публику особое впечатление произвели изделия с металлическими люстрами, которые были получены в мастерской благодаря длительным экспериментальным опытам академика М.В. Васильева<sup>665</sup>.

Фрагменты керамического декора особняка  
И.Е. Цветкова. Фото М. Феединой

На Всемирной выставке в Париже в 1900 году керамика Строгановского училища в русском стиле также была щедро награждена – получила Гран-при и две серебряные медали<sup>666</sup>. Именно такие изделия училища были известны и за пределами России. К примеру, одна американская фирма сделала в 1901 году Императорскому Строгановскому училищу крупный заказ именно на гончарные изделия в русском стиле<sup>667</sup>.

Однако с началом нового века в архитектурную керамику Строгановского училища вошли мотивы модерна. Любопытно, что и на этот раз самой масштабной и монументальной керамической работой Строгановки стало оформление собственного здания – доходного дома училища на Мясницкой, созданного в

Декоративный фонтан по модели К. Захкеевой на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 г. Фотография из архива Музея МГХПА им. С.Г. Строганова (Из книги «Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. М., 2012)

1904–1906 годах по проекту Ф.О. Шехтеля (при участии А.В. Кузнецова<sup>668</sup>). *Панно доходного дома Строгановского училища на Мясницкой улице*, несомненно, относится к самым выдающимся произведениям архитектурной керамики Москвы начала XX века. Проекты панно публиковались в Ежегоднике Общества архитекторов-художников с подписью Ф.О. Шехтеля<sup>669</sup>, однако в их рабочей разработке деятельное участие, видимо, принимал и ученик декора-







тивного отделения Строгановского училища, впоследствии знаменитый театральный художник, Ф.Ф. Федоровский<sup>670</sup>.

Главные фасады здания – уличный и обращенный в Банковский переулок – зодчий ритмически разделял тремя крупными длинными орнаментальными панно, светлый фон которых контрастировал с цветом стен, выложенных в технике популярной в то время тычковой кладки облицовочным кирпичом земляного цвета. Подобные же по рисунку, но меньшие по размерам квадратные панно двух типов были размещены под окнами четвертого и пятого этажей лицевых частей здания. Угол дома по Банковскому переулку и эркер в центре фасада по Мясницкой акцентированы еще четырьмя крупными панно, сюжеты которых не повторяют предыдущие. Панно с монограммой училища «ИСУ» (Императорское Строгановское училище) украшает вход в корпус, размещенный в центре внутреннего двора. Эта монограмма очень

близка тем, что помещались на тыльной стороне керамических изделий Строгановки, т. е. к их производственному клейму. (Заметим лишь, что клеймо обычно состояло из двух букв – СУ и никогда не включало – И.) Именно это панно с аббревиатурой Строгановского училища было выполнено по рисунку Ф.Ф. Федоровского.

Превосходные, нигде не повторяющиеся рисунки четырех вертикальных панно и одного углового горизонтального, изображающие свободно свисающие и перепутанные ленты, гирлянды, цепочки, бусы, венки и страусовые перья, уникальны для Москвы и в очередной раз свидетельствуют о большом графическом и декораторском таланте Ф.О. Шехтеля. Они очень близки книжным или журнальным виньеткам художников объединения «Мир искусства» – М. Добужинского, К. Сомова, Е. Лансере и других. Как и в графике, гирлянды или кудрявые облака образуют на фасадах овальные рамки, в которых помещены пейзажи стри-



женных парков, в свою очередь вызывающие в памяти живописные версальские работы А. Буа и галантные сцены Л. Бакста и К. Сомова в стиле XVIII века. Разглядывание этих изящных рисунков, уводящих воображение в галантную эпоху, доставляет истинное наслаждение: так легко и непринужденно начертаны они на керамических плитках обычного размера. Хотя контур здесь имеет большое значение, его коричневатые линии лишь слегка вдавлены в поверхность плиток, не нарушая ее плоскостности и общего «пастельного» звучания. Большинство изображений плоские. Однако на некоторых отдельные бусины выступают над глянцевой поверхностью, создавая дополни-

Общий вид доходного дома Строгановского училища на Мясницкой улице. Фото М. Феединой

Аббревиатура Строгановского училища над входом в дворовый корпус доходного дома Строгановского училища на Мясницкой улице. Худ. Ф.Ф. Федоровский. Фото М. Феединой

тельный фактурный эффект – матового блеска полудрагоценных камней (яшмы, бирюзы).

Изысканна и цветовая гамма панно, удивительно органично подобранная к основному цвету фасадов доходного дома училища. Пепельно-кремовый, теплый, чуть неровный фон панно гармонично сочетается с голубыми лентами и розовыми венками и цветочными гирляндами. Необходимым дополнением к этой палитре выглядят пейзажные вставки с зеленью стриженных деревьев, ярко-желтым диском всходящего солнца, фонтаном или белыми статуями, а также роскошные пучки черных и белых страусовых перьев, отмечающие точки «крепления» гирлянд.

Монументальные панно в духе графики мирискусников уникальны не только для Москвы, подобных композиций нет и в Петербурге. Столь явно близкие столичной книжной графике, они тем не менее удивительно органично выглядят именно в яркой и разнообразной





московской среде, где их нежная полихромия, изящество и свобода линий кажутся, может быть, даже более уместными, чем в строгом облике северной столицы. Стоит обратить внимание и на прием, который нередко в произведениях московского модерна, и особенно у Шехтеля. Это монументализация изобразительных мотивов, заимствованных из камерных жанров декоративно-прикладного искусства.

Как крупные витражи в виде крыльев бабочки, созданные Ф. Шехтелем в вестибюле особняка Рябушинского, исходили из образа ювелирных изделий, так и фасадные панно доходного дома Строгановского училища, используя приемы и

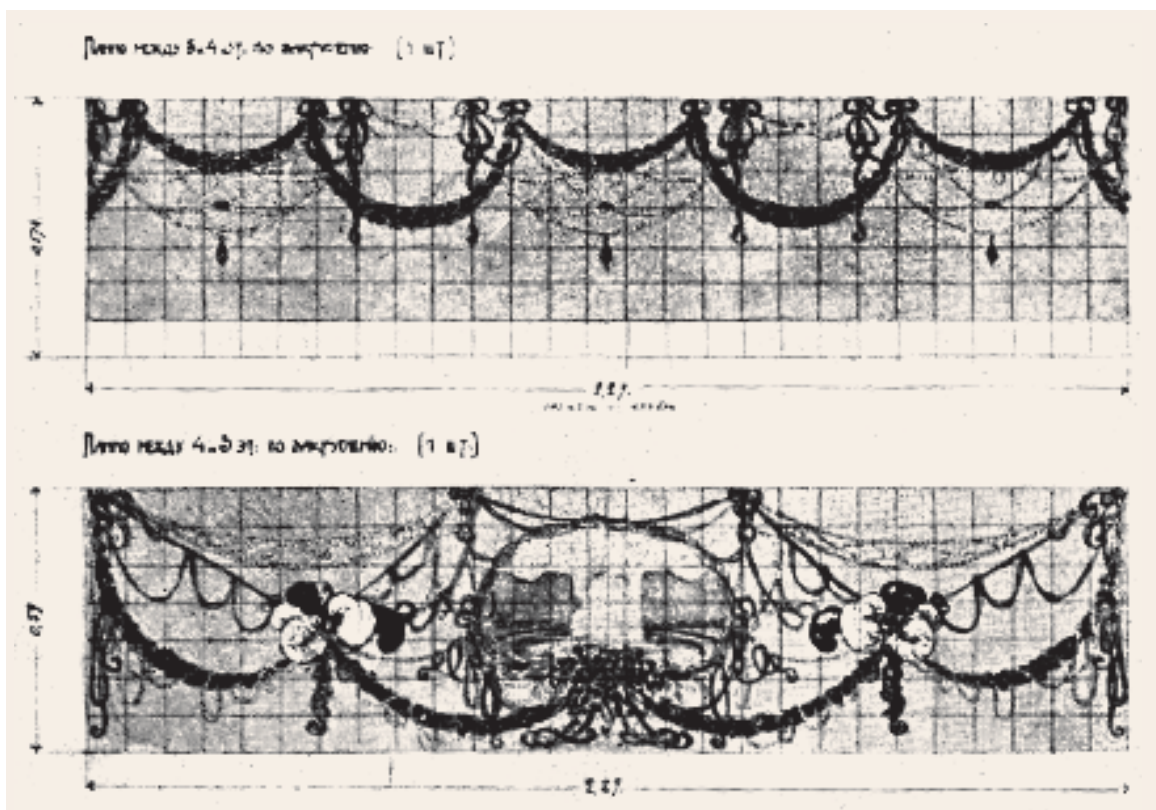
Фрагменты керамического декора доходного дома Строгановского училища на Мясницкой улице.  
Фото М. Фединой, автора



эстетику книжной миниатюры, превратили их в мощную декоративную тему московской городской среды.

К сожалению, бытующее сегодня варварское отношение к этим уникальным произве-





дениям декоративно-прикладного искусства московского модерна выражается не только в том, что панно никогда не очищают от пыли и грязи, но и в бесконтрольном укреплении на них кондиционеров, безобразящих здание – памятник федерального значения – и разрушающих керамические композиции.

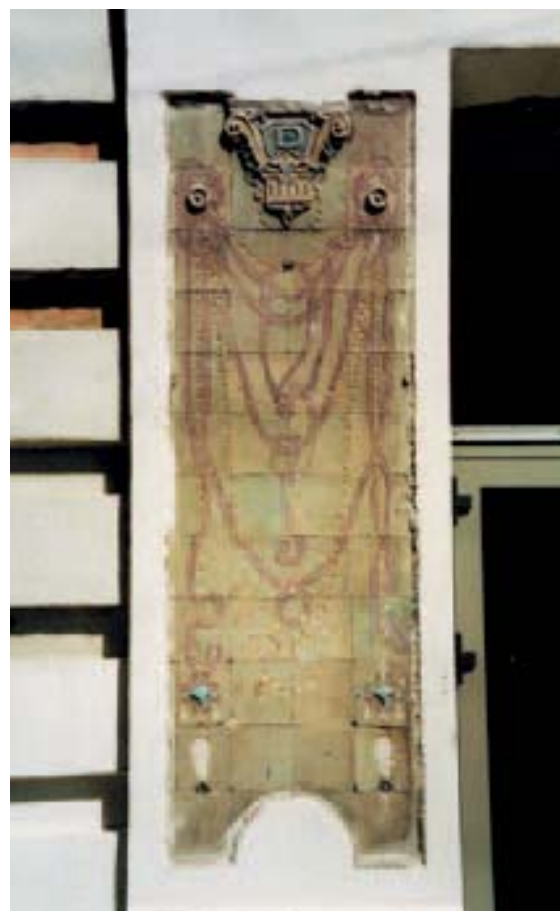
*Панно на здании магазина и склада хрустального завода А.Ф. Дютфуа на Маросейке (д. 9). Здесь в доходном доме Хвоцинского в начале XX века размещался магазин и склад хрустального завода А.Ф. Дютфуа, производившего стеклянные кирпичи, призматические стекла, плафоны, хрустальные, фарфоровые*

и фаянсовые сервизы, аптекарскую, парфюмерную и гастрономическую посуду, предметы роскоши (туалетные приборы, статуэтки, вазы). Арманд Фридрихович Дютфуа был создателем и владельцем доходного стекольного и керамического производства в Москве. В 1900-е годы им уже владели его сыновья Арманд и Лев. Именно на их предприятии и было изготовлено еще одно незаурядное произведение архитектурной керамики модерна – декоративные панно, еще недавно обрамлявшие вход и простенки между витринами старого магазина Дютфуа. Непосредственная зависимость фирмы Дютфуа от вкуса массового потребителя, по-видимому, и обусловила его обращение к керамике – блестящие глазурованные панно пастельных цветов как нельзя лучше отвечали рекламным целям производителя стеклянных изделий. Эти панно со всей определенностью можно отнести к работам Строгановского училища.

Вероятно, работа над созданием декоративных панно для магазина Дютфуа шла параллельно изготовлению панно для доходного дома Строгановского училища. Поскольку по рисунку и технике исполнения они – родные братья, закономерно предположить, что они исполнены по рисункам одного автора. Скорее всего, им был помощник Шехтеля по керамической отделке – художник Ф.Ф. Федоровский. Панно Дютфуа также изображали ниспадающие ленты и бусы, сплетавшиеся в композицию, заполнявшую всю изобразительную плоскость. Основной фон – светло-розовый, контур рисунка светлый, коричневатый. Общая гамма изображения – розовато-пепельная. Как и в «строгановских» панно, здесь в плоскость были

вкраплены отдельные яркие рельефные бусины и брелоки. В верхней части панно были помещены рекламные знаки фирмы Дютфуа – рельефные стилизованные капители с инициалами владельца – А.Д. Таким образом, изображения сочетали глазурованный фон с вдавленным контуром рисунка с рельефными деталями, что характерно именно для керамики Строгановского училища. К сожалению, в 2000 году эти панно при реконструкции наружной отделки торгового помещения были полностью покрыты слоем мозаики, повторившей прежний рисунок; от керамических панно осталась видимой лишь маленькая керамическая рельефная капитель в верхней части пилястр.

Не исключено, что к кругу работ Строгановского училища можно отнести и небольшие квадратные надоконные панно на доходном



Фрагменты проекта фасада и декоративное панно доходного дома Строгановского училища на Мясницкой улице. Арх. Ф.О. Шехтель. 1904 г.

Панно на здании магазина и склада хрустального завода А.Ф. Дютфуа. Фото автора, 1990-е гг.





доме по 1-й Миусской улице (д. 24). Всего их четыре, но сюжетов лишь два, зеркально симметричных. Одна пара панно изображает черного лебедя с сильно изогнутой шеей, другая – юношу-серафима с чашей и кувшином в руках. Рисунки помещены в кругах розового цвета, в свою очередь находящихся в золотых квадратах. На возможную принадлежность к работам Строгановского училища указывают свободное владение орнаментальным гротеском, отсутствие сильного рельефного контура, использование непрозрачных кроющих глазурей (в данном случае – золотой). Впрочем, не исключено и иностранное происхождение этих панно.

В Москве существует еще ряд декоративных панно, производитель которых точно неизвестен, но по технике исполнения, сюжетике и размерам их можно связать с архитектурной керамикой Строгановского училища. Эти небольшие по размерам сюжетные панно относятся к 1910-м годам.

Два любопытных сюжетных панно помещены на фасадах скромного и лаконичного по облику доходного дома В.П. Низова (дом расположен между двумя улицами, а потому – двухфасаден; 1913, арх. Н.А. Квашнин, А.К. Кондырев (?). Панно, выходящее на 2-ю Тверскую-Ямскую, изображает тропинку в густом лесу и идущую среди деревьев с кузовком маленькую девочку. Панно, обращенное к 3-й Тверской-

Ямской – сказочный деревянный русский город, засыпанный снегом, на закате солнца. Оба панно компактны (например, последнее по площади равно 16 x 5 стандартных плиток) и подобны по технике выполнения. Детали изображения обобщены и обведены контуром, не позволяющим слиться соседним красочным плоскостям. Контур лишь слегка вдавлен в плоскость стандартных плиток, глазурный блеск неяркий. Это характерно для всех произведений Строгановского училища – большинство их сейчас, спустя почти век, кажутся матовыми.

На одном из панно сохранилась подпись «Н. Квашнин». Видимо, она сделана Николаем Александровичем Квашниным (1870–1924), архитектором и художником. Скорее всего, именно он, дипломированный архитектор, член Московского архитектурного общества с 1897 года<sup>671</sup>, сделал проекты обоих домов Низова на Тверских-Ямских, а подписавший чертежи, поданные в Управу, А.К. Кондырев был его техническим помощником (во всяком случае, в списке МАО и московских архитекторов за 1917 год его имя, в отличие от Квашнина, не значится<sup>672</sup>).

Панно на фасаде доходного дома В.П. Низова на 3-й Тверской-Ямской. Худ. Н.А. Квашнин. Фото М. Фединой

Панно на фасаде доходного дома В.П. Низова на 2-й Тверской-Ямской. Фото М. Фединой



В биографии Квашнина<sup>673</sup> нет прямых свидетельств, что он занимался керамикой, однако он получил прекрасное образование в МУЖВЗ и Императорской академии художеств<sup>674</sup>. По окончании Академии он поступил на службу в Московское архитектурно-строительное управление и принимал активное участие в создании архитектурного облика города начала XX века. В частности, участвовал в строительстве Московской городской думы и гостиницы «Метрополь», жилых и технических сооружений Московской окружной железной дороги, Павелецкого и Казанского вокзалов, вместе с группой художников и архитекторов достраивал здание Третьяковской галереи. Кроме того он увлекался резьбой по дереву и театрално-декорационным искусством, писал стихи, сказки и пьесы<sup>675</sup>, то есть был талантливым и увлеченным искусством человеком<sup>676</sup>,

близким к кругам московской художественной элиты. Это дает нам основание предполагать, что оба панно на доходном доме В.П. Низова<sup>677</sup>, близкие друг другу по изобразительной манере, были выполнены по его рисункам. Появление в Москве двух построек с оригинальными керамическими панно, возможно, было связано с дружескими или профессиональными контактами Н.А. Квашнина с художниками-керамистами Строгановского училища, где они и были выполнены.

По стилистике рисунка оба панно на 2-й и 3-й Тверских-Ямских близки к книжным иллюстрациям И.Я. Билибина или его апологета и последователя художника Б.В. Зворыкина. Впрочем, первое (вертикальное) панно, также сюжетно и стилистически перекликается с работой М.В. Якунчиковой «Девочка и леший», выполненной в технике вышивки и аппликации<sup>678</sup>. Панно с изображением сказочного русского города зимой (горизонтальное), с массивным деревянным крыльцом на первом плане и фигурой молодца в нарядной одежде из узорчатой ткани близко по сюжету и композиции к иллюстрации И.Я. Билибина к «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина, на которой царь Салтан подслушивает разговор трех девиц.

Подытоживая деятельность мастерской Строгановского училища в сфере московской архитектурной керамики, можно сказать, что ее роль в городской застройке конца XIX – начала XX века была очень скромной, почти не выходящей за границы оформления зданий самого Строгановского училища. Хотя эти постройки были заметными явлениями в архитектурной жизни города, а потому влияли на формирование его облика и дальнейшее использование орнаментальной и сюжетной керамики в отделке новостроек, важнейшую роль в развитии архитектурной керамики сыграли выпускники Строгановского училища, успешно работавшие на всех керамических производствах Москвы.



## Артель художников-гончаров «Мурава»

**С** «Абрамцевом» Саввы Мамонтова и «Талашкином» княгини Марии Тенишевой, в свое время также испытывавшим влияние завораживающей магии мамонтовских майолик, непосредственно связано возникновение и деятельность еще одного московского керамического предприятия – артели художников-гончаров «Мурава»<sup>679</sup>.

Выше уже говорилось, что «мурава» – это старинное название глазури, преимущественно зеленого цвета, покрывавшей древнерусскую «муравленную» керамику – и бытовую, и архитектурную. Именно такое имя выбрала для себя новая артель художников-гончаров, основанная в Москве в 1904 году. И неслучайно: объединившиеся художники собирались возродить в своих работах традиции древних русских гончаров, во многом забытые и утраченные к концу XIX века. Учредителями новой художественной артели стали в основном ученики московского Строгановского училища – художники-прикладники, скульпторы и графики, причем многие его не кончили, а только посещали занятия в керамическом классе. Кроме того в нее вошли знатоки гончарного дела и технологи, без которых трудно было бы превратить кружок художников-энтузиастов в

производственное предприятие, качественно исполняющее заказы москвичей.

Инициатором организации артели и ее руководителем был Алексей Васильевич Филиппов (1882–1956)<sup>680</sup> – коренной москвич, личный почетный гражданин с 1910 года<sup>681</sup>. Во главе объединения стало «правление», состоявшее из трех наиболее активных и увлеченных керамикой молодых художников – Алексея Филиппова (начинавшего работать в Абрамцеве), Петра Галкина и Михаила Егорова<sup>682</sup>. В разные годы членами артели были также И.В. Аверинцев<sup>683</sup> (с октября 1904 – по октябрь 1907 года), участвовавший в изготовлении майолик для доходного дома П.Н. Перцова (1906), Федоровского городка в Царском Селе и вокзала во Владивостоке<sup>684</sup>, Марта Г. Гуерике<sup>685</sup>, М.А. Деркач<sup>686</sup>, делавший вместе с А.В. Филипповым и Х.Г. Монаховым<sup>687</sup> (сыном керамиста Г.В. Монахова) изразцы для дома И.Е. Цветкова по рисункам В.М. Васнецова<sup>688</sup>, А.А. Бернардацци, В.Е. Егоров, М.Я. Львов, А.Д. Сахаров, В.Я. Червяков. Крупнейшим художником артели, условно, был «талашкинец» Сергей Васильевич Малютин (1859–1937). С артелью также сотрудничали такие талантливые художники, как С.Т. Коненков<sup>689</sup>, Н.А. Андреев и другие. Худож-

ник Дмитрий Исидорович Митрохин (1883–1973) в 1904 году учился в Строгановском училище у С.И. Ягужинского и С.В. Ноаковского и в 1906–1907 годах работал в артели художников-гончаров «Мурава»<sup>690</sup>, расписывал изразцы<sup>691</sup>. Общие собрания артели проходили под председательством ее попечителя присяжного поверенного А.В. Иванова.

Мастерская размещалась сначала на Малой Грузинской улице (д. 28), в тихом окраинном районе Москвы с преимущественно деревянной застройкой и обширными садами. Квартал, где располагалось арендуемое художниками владение № 28, принадлежавшее мещанке Анастасии Михеевне Лопиной, с востока был ограничен небольшой речушкой Пресней, питавшей Пресненские пруды, на которых расположился Московский зоопарк. Наличие воды, вероятно, было существенным для артели, поскольку и на следующем месте ее работы, расположенном неподалеку, на Большой Пресненской улице (д. 5), во владении Васильева, вода была рядом (недаром по соседству располагались бани К.П. Бирюковой, а позади лицевых домов по этой стороне улицы существовал большой пруд).

Объединившихся в артель художников соединило увлечение искусством керамики, которое вновь стало популярным в конце XIX – начале XX века. Программно они предполагали использовать приемы, образы и орнаментальные мотивы искусства допетровской эпохи. Такой посыл вполне отвечал эстетическим потребностям времени и был в русле давно наметившегося в западноевропейском искусстве стремления к возрождению средневековых традиций. Достаточно вспомнить деятельность У. Морриса, идеализировавшего ручной труд средневековых ремесленников, и основанную им еще в 1861 году фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К<sup>о</sup>» (совместно с художниками Э. Берн-Джонсом, Д. Россетти и Ф. Брауном), производившую предметы жилого и



церковного интерьера: изразцы, витражи, ткани, гобелены, мебель и т. д., просуществовавшую до 1940 года (!) и давшую мощный импульс развитию в конце XIX века английского «Движения искусств и ремесел». Однако в России понимание подлинной ценности русского народного искусства, восходившего к средневековым истокам, было присуще немногим. Неслучайно в 1907 году М.К. Тенишева с горечью писала Н.К. Рериху о столичном петербургском обществе: «...сколько в нем преступного равнодушия ко всему отечественному; стыдно делается за наших якобы культурных людей. Знают они отлично все западное и французов, а своего ни в зуб толкнуть».

Великолепный знаток керамики, один из инициаторов создания артели, А.В. Филиппов, ставил перед своими сотрудниками задачу глубокого изучения древнерусской керамики, особенно архитектурной, считая, что изразцы

А.В. Филиппов. Фото 1940-х г. Частное собрание (Из книги «Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. М., 2012)





Древней Руси могут стать эталоном при создании архитектурной майолики современными художниками. Однако художники «Муравы» не столько собирались возродить средневековые технологии (новый XX век – время набиравшего скорость технического прогресса – неизбежно располагал к модернизации производства и поиску новых способов окраски и обжига), сколько стремились прежде всего вернуть глазурованной керамике то значительное место, которое она занимала в архитектуре и быту русского Средневековья.

По словам организаторов артели, еще одним импульсом к ее созданию послужили горькие слова М. Врубеля о керамике. Об этом сообщал в публикации рафинированный петербургский журнал «Аполлон»: «Среди наших многочисленных ателье, художников выделяется существующая с 1904 года в городе Москве артель художников-гончаров «Мурава». Интересно, что одним из толчков к ее организации были слова М. Врубеля о невозможности во-

площения его замыслов за полным отсутствием лиц, обладающих как художественным развитием, так и знанием керамической техники. В настоящее время «Мурава» имеет собственную мастерскую, где кроме осуществлений художественных и технических ближайших сотрудников (Н. Егорова<sup>692</sup>, С. Малютина, Д. Митрохина и других) дается возможность работать в керамике всем желающим»<sup>693</sup>.

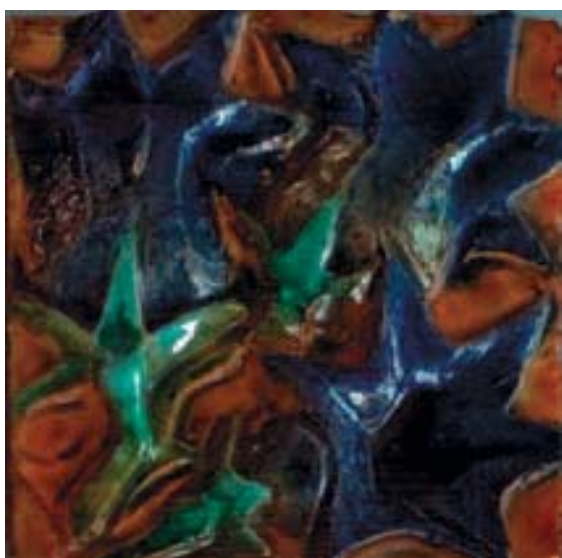
Организованная бывшими учениками Строгановского училища технического рисования новая гончарная мастерская возникла в период, когда наивысшие достижения керамики Абрамцевской мастерской (а затем завода), связанные с работами М.А. Врубеля, были по

#### Реклама артели «Мурава»

Обложка книги А. Филиппова «Керамика. Глазури восстановительного огня» (М., 1907)

Печной изразец с тремя колокольчиками.  
Худ. М.Я. Львов. 1904–1916.  
Музей МГХПА им С. Г. Строганова

большей части уже позади. «Мурава», начавшая с выпуска камерных бытовых предметов, посуды и декоративных панно, в определенном смысле продолжила художественные искания Абрамцевской мастерской, используя сходные декоративные пластические приемы и аналогичные глазурованные покрытия. Неслучайно на первые же экспонированные работы артели с любопытными рассуждениями о ее недостаточной индивидуальности откликнулся журнал «Керамическое обозрение». Как сообщали его издатели, на выставке картин Московского товарищества художников в 1905 году<sup>694</sup> произведения «Муравы», существовавшей тогда всего несколько месяцев, уже «смело могли конкурировать и с Абрамцевской, да и со всякой другой (керамикой. – М.Н.). Нельзя, однако, при этом не отметить, что пока чего-нибудь особенно нового, оригинального и эта мастерская еще не дала. Абрамцевская керамика не могла иметь продолжительного успеха, потому что она все-таки была очень мало оригинальна. В сущности, она делала то же, что и любая художественная гончарня за границей, и в этом причина ее кратковременного успеха. Если «Мурава пойдет тем же путем, то едва ли она просуществует долго, и если ей дорог успех,



то ей надо искать образцов не на западе, а на востоке, в Средней Азии, Индии и Персии, где сохранилось еще многое из того, что влияло на русское народное искусство допетровской эпохи. Изучив керамику этих стран и исходя из того, что уцелело в русской народной керамике, «Мурава» может создать такую же новую русскую керамику, какую Абрамцево создало мебель и резьбу. Удастся ей это – и успех ее надолго обеспечен; не удастся – и ей долго не жить»<sup>695</sup>. Такой смелый прогноз, к счастью, не оправдался, хотя век «Муравы» действительно оказался не слишком долгов – она прекратила свое существование в 1918 году, но по другим, увы, известным политическим причинам.

Однако авторы критического отклика в журнале еще не успели заметить важной специфики «Муравы». В отличие от Абрамцевской мастерской, первоначально прославившейся своими печами, камерной пластикой и бытовыми вещами и лишь затем обратившейся к монументальным панно и фасадным облицовкам, деятельность новой артели с первых шагов была ориентирована прежде всего на архитектурную керамику. Как известно, в конце XIX века использование этого древнего материала в Европе и в России существенно расширилось и керамика все чаще стала «выходить на улицы», украшая, а нередко и преобразуя фасады домов и превращаясь таким образом из декоративно-прикладного искусства в монументальное. Облицовочная керамика в архитектуре, керамическая скульптура, декоративные панно из майоликовых плиток – все это, с одной стороны, обращало память к русским национальным традициям поливной керамики и многоцветных изразцов, с другой – было востребовано эпохой модерна и выражало художественные устремления современного искусства.

Кроме того члены артели исследовали и разрабатывали новые технологические приемы, в частности, модных в то время «металлизированных» глазурей восстановительного





обжига. На основе опытов «Муравы» Алексей Филиппов выпустил в 1907 году книгу «Керамика. Восстановительный огонь и глазури с металлическими отблесками» (М., 1907) – первую по этой проблематике в России. В глазах художественной общественности она стала важным вкладом артели в пропаганду керамики. Уже упомянутый журнал «Аполлон» в заметке особо подчеркивал: «... «Мурава» пропагандирует керамику как декоративное искусство, так, ею выпущена книга А. Филиппова, знакомящая с техникой майолики»<sup>696</sup>.

Среди рекламных объявлений в книге А.В. Филиппова была помещена и реклама «Муравы» с описанием работ, исполняемых мастерской. Это «облицовки домов художественной майоликой: изразцами, панно, скульптурой, черепицей, печами, фризами, каминами, иконостасы, надгробные памятники, фонтаны, вазы,

скамьи, балюстрады, цветочные горшки, ажур для клумб»<sup>697</sup>. Таким образом, артель предлагала широкий ассортимент архитектурной керамики для обустройства храма, городского дома, деловых и жилых интерьеров, сада и даже кладбища. Однако трудно сказать, насколько были реализованы эти заманчивые предложения – во всяком случае, сегодня большинство предметов из этого перечня, как то: камин, иконостасы, фонтаны, киоты, монументальные надгробия и т. д., изготовленные мастерами «Муравы», неизвестны. Причем их нет не только в реализованных постройках того времени, но они не проходили и в качестве экспонатов различных выставок, которые, как известно, играли немаловажную роль в развитии русского декоративно-прикладного искусства и в формировании новых стилистических художественных тенденций. Исключением, пожалуй,



является только печь в квартире П.Н. и З.А. Перцовых – самых известных заказчиков «Муравы» – в их знаменитом доме на Пречистенской набережной. Она видна на одной из фотографий интерьеров квартиры и, вероятно, создана по эскизам Малютина – автора их отделки. В этом убеждает и рисунок изразцов, напоминающий изразцы печи в талашкинском Теремке. В Музее Строгановского училища хранится также выразительный рельефный печной изразец с тремя колокольчиками работы М.Я. Львова, но была ли когда-либо создана печь, облицованная такими изразцами, неизвестно.

Панно «Петр Великий спускает первые корабли Русского флота» на фасаде дома Петрова в Воронеже (1911, М.Я. Львов). Фото 1910-х гг.

Церковно-приходская школа в подмосковном поселке Клязьма (1911, худ. С.И. Вашков, арх. Е.И. Зеленский). Фото 1910-х гг.

Период наибольшей активности «Муравы» в этом жанре приходится на 1906–1914 годы, когда ею были выполнены крупные архитектурные заказы. Наиболее значительными монументальными работами артели были майоликовые панно дома З.А. Перцовой в Соимоновском проезде (1906, худ. С.В. Малютин), отделка аптеки Рутковского и Поль на Тверской улице (1907; худ. В.Е. Егоров), керамическая отделка Епархиального женского училища в Лубнах (1907, арх. А.И. Бекетов), декор дома Филатова на Остоженке (1907–1909, арх. В.Е. Дубовской) в Москве, декоративные рельефы дома церкви Троицы «что на Грязех» (1908–1909, арх. С.И. Вашков), огромные майоликовые панно дома П.И. Кольцова на Английском проспекте в Петербурге (1909, А.А. Бернардацци), отделка щипца Дома призрения для вдов и сирот художников, что стоит в Лаврушинском переулке, с надписями и гербом



Российской империи (1910), отделка доходного дома Кананова на Сухаревской площади (1912, 1914, арх. А.Ф. Мейснер), отделка керамикой (черепица, фриз, надпись вязью «Клязьминская церковно-приходская имени Ивана и Пелагеи Александренко школа», икона Гребневской Божией Матери) школы И.А. Александренко в подмосковном поселке Клязьма (1911, худ. С.И. Вашков, арх. Е.И. Зеленский), панно «Петр Великий спускает первые корабли Русского флота» для фасада дома Петрова в Воронеже (1911, М.Я. Львов)<sup>698</sup>, облицовка восточного банка в Астрахани<sup>699</sup> и реставрация надвратного терема Крутицкого подворья в Москве (1913).

Несмотря на довольно обширный список монументальных работ «Муравы», до наших дней дошло не так много их произведений. В Москве более или менее хорошо сохранились всего четыре постройки с авторской керамикой. Это доходный дом З.А. Перцовой на Пречистенской набережной и особняк В.С. Казаковой на Садовой-Спасской, выстроенный по проекту архитектора А.А. Остроградского в 1907 году. Обе постройки были отмечены в периодике 1900–1910-х годов<sup>700</sup>, а также рельефы дома церкви Троицы «что на Грязех» архитектора С.И. Вашкова и декор дома Филатова на Остоженке архитектора В.Е. Дубовского. Кроме того, сохранился фриз над входом в здание церковно-приходской школы в подмосковном поселке Клязьма и отделка здания Епархиального училища в Лубнах.

Наиболее полное представление о характере архитектурной керамики «Муравы» дает знаменитый *московский дом З.А. Перцовой* (П.Н. Перцова), построенный в 1905–1907 годах на Пречистенской набережной архитектором-строителем Н.К. Жуковым по эскизам уже известного в то время «талашкинца» С.В. Малютина. Как раз в конце 1903 года Малютин, с 1900 года с успехом руководивший усадебными мастерскими М.К. Тенишевой<sup>701</sup>, уехал из имения княгини в Москву и стал преподавать в Мо-



сковском училище живописи, ваяния и зодчества. На редкость плодотворная и разнообразная художественная работа у Тенишевой дала художнику возможность впервые ярко проявить себя в архитектуре. Как известно, в усадьбе Талашкино Малютин создал эскизы церкви, выстроил в русском стиле гостевой домик «Теремок», здание театра и собственный дом, а также несколько малых форм – ворота, калитки, садовые скамейки и т. д. По приезду в Москву его творческая энергия, так широко и полно реализованная в усадьбе княгини в декоративно-прикладных искусствах и в архитектуре, требовала дальнейшего монументального применения. Поэтому начавшееся сотрудничество Сергея Малютина с только что образованной тогда «Муравой» было по-своему закономерным – оно позволило ему продолжить работу в том архаизирующем ключе, который уже был освоен им в Талашкине, но в другом масштабе и архитектурно-градостроительной значимости.



Направленность к освоению богатейшего опыта русского крестьянского искусства, заданная М.К. Тенишевой, последовательное коллекционирование его образцов в ее смоленской усадьбе позволили художнику подробно познакомиться там с шедеврами народных мастеров и на этой основе предложить новые оригинальные трактовки архитектурных отделок и предметов быта в русском стиле. В письме В.М. Васнецову княгиня писала: «Мои талашкинские мастерские есть проба искусства русского. Ежели бы искусство это достигло совершенства, оно стало бы общемировым,...»<sup>702</sup> Среди художественных мастерских, оборудованных в Талашкине в конце 1899 года,

Теремок в Талашкине. Фото автора. 2010 г.

Общий вид доходного дома З.А. Перцовой из-за реки. Фото М. Феединой

Фрагменты керамического декора доходного дома З.А. Перцовой. Фото М. Феединой











была и керамическая, которой первоначально руководил известный фотограф и сотрудник Московского археологического института И.Ф. Барщевский. В ней вслед за Абрамцевом делали печи и бытовые предметы для усадебных построек. Делали с тонким ощущением современной эстетики, но по обыкновению опираясь на древнерусские традиции, поскольку в усадьбе М.К. Тенишевой среди прочих редкостей была замечательная коллекция печных и архитектурных изразцов XVII века, в основном ярославских, собранных И.Ф. Барщевским.

Благодаря Талашкину у Малютина уже был и опыт работы с керамикой. Здесь он выполнил несколько керамических изделий

(горшков) и создал печи для Теремка и Русской гостиной усадебного дома<sup>703</sup>. Их формы были традиционны и повторяли общие композиционные схемы русских печей XIX века, обычно разделенных на три части – основание (как правило, более широкое и массивное), основное зеркало и завершение, обычно наиболее декоративное. Орнаменты и формы отдельных талашкинских изразцов С.В. Малютина были очень своеобразными, их лаконичный, а порой грубоватый рисунок напоминал бесхитростные народные росписи и орнаменты на тканях, вышивках и гончарных изделиях (в том числе прочерченные или рельефные). Отдельные изразцовые плитки художника отдаленно походили на рельефные московские изразцы XVII века в желто-зеленой гамме, но рисунок у него был крупнее, фактура поверхности пластичнее и выразительнее, а полива

Порталы входов в доходный дом З.А. Перцовой со стороны Соймоновского проезда.  
Фото М. Фединой



часто демонстрировала размытые, переходящие друг в друга и всегда гармонично сочетающиеся цвета.

Архитектурные эскизы Малютина (художник сам не строил и не конструировал) и керамические работы демонстрировали очень яркую индивидуальную трактовку форм неорусского стиля, основанного на рисунках северных прялок, резных пряничных досок, старинных тканей, резьбы по дереву, вышивок и т. д. Неслучайно завораживающие цветом и верно угаданными древнерусскими формами малютинские акварели высоко оценил Сергей Дягилев: «Отлично помню то впечатление, которое произвели на меня его акварели к пушкинским «Сказкам» <...>. Красота и новизна была совсем обольстительна; акварели казались кусками каких-то дорогих и редких материй, и притом это были работы русского человека, не только знающего и любящего русскую сказку, но и самого вышедшего из какого-то иного мира, ничего общего не имеющего с той космополитичною художественною средою, к которой принадлежит большинство современных начинающих и процветающих художников»<sup>704</sup>.

Неудивительно, что, переехав в Москву и включившись в работу керамической артели «Мурава», художник создал несколько произведений в майолике, очень близких по стилистике и рисунку к его декоративным работам у М.К. Тенишевой. Самым масштабным произведением, в котором Малютин в полной мере реализовал свой талашкинский опыт, стал московский дом Перцовой, в эскизах которого были широко использованы декоративные темы, мотивы и детали усадебных работ художника – отделки Теремка во Фленове, предметов интерьера и архитектурных эскизов. Неслучайно многие детали дома Перцова представляют собой вариации его талашкинских работ.

Заказ на отделку доходного дома З.А. Перцовой стал одним из первых и поистине судь-

боносных для всей дальнейшей деятельности «Муравы». Уникальный, единственный в своем роде в городе образ этой постройки со временем стал своеобразным воплощением Москвы эпохи модерна. В нем удивительно ярко и органично воплотилась утопическая мечта того времени о возрождении живописной и красочной древнерусской архитектуры с ее шатрами, башенками, повалушами, балкончиками и многоцветными изразцами. На облик дома и его интерьеры (к сожалению, сейчас почти утраченные), безусловно, повлияли живописные и декорационные работы Виктора Васнецова, Ивана Билибина, Константина Коровина, Марии Якунчиковой и других художников и архитекторов неорусского стиля, но повлияли как бы сквозь призму талашкинского опыта самого Сергея Малютина. Отталкиваясь от притягательной в то время и во многом придуманной эстетики сказочной Древней Руси, художник предложил москвичам свой, приближенный к народным картинкам вариант образных представлений о Берендеевом царстве, о дворце легендарного князя Владимира или волшебного царя Салтана.

Панно для этого дома выполнялись в материале в 1906 году. Наложённые на красный кирпич нештукатуренных стен, они акцентируют в основном венчающие части стен и обрамления нескольких фигурных окон фасадов. Этот прием был впервые опробован в здании «Метрополя» и уже успел превратиться в своеобразную примету московского модерна. Однако в «Метрополе» фасад первоначально не предполагал керамических панно, а потому его архитектурные формы оказались во многом независимы от решения майоликовых аттиков. Малютин, задумывавший фасад сооружения в целом, учел некоторую несвязанность панно Головина и Врубеля с фасадом нижней части сооружения и добавил декоративные майоликовые элементы в отделке дверных проемов первого этажа, поэтому в доме Перцовой ар-

хитектурные формы и майоликовые панно соответствуют единому замыслу и создают ощущение органичного единства. Это тем более поражает, если посмотреть на оригинал архитектурного проекта главного фасада, в который архитектор и художник с виртуозным мастерством вписали более раннюю заурядную кирпичную постройку, по-видимому крепкую и сохраненную по просьбе рачительных заказчиков. Контуры ее стен, выделенные в проекте, практически совершенно незаметны в натуре, что достигнуто немногими средствами – асимметрией общей композиции, дополнительной пластикой фасадной плоскости и акцентами майоликовых облицовок.

«Малютин – сказочник», – справедливо заметил в 1900-х годах известный художественный критик С.К. Маковский. И это качество с исчерпывающей полнотой воплотилось в облике дома З.А. Перцовой. Особенно яркими, многоцветными и сказочными были панно верхней части сооружения, задававшие восприятие всего сооружения. Панно над входной дверью со стороны Соимоновского проезда, напротив, было сдержанно по цвету и несколько отличалось от верхнего регистра здания по стилю. Некоторая разнородность наблюдается и между другими элементами майоликовой отделки. Однако это качество майолик не снижает яркого общего впечатления, а, скорее, заставляет зрителя рассмотреть дом повнимательнее, в подробностях, каждая из которых самоценна в художественном отношении.

И крупные, и мелкие панно дома З.А. Перцовой в основном состоят из стандартных квадратных плиток. Однако им присуща большая рельефность изображений, чем в продукции абрамцевского завода, а также эффектное сочетание плоскостей, облицованных майоликой, со скульптурно-архитектурными элементами дома. Их несколько, и они сами по себе представляют дизайнерские арт-объекты, порой нарочито архаичные. Например, керамические

наличники, обращенные к площади храма Христа Спасителя, пузатая и кривобокая, облицованная майоликой полуколонка, стоящая на выступающем кронштейне, завершенная над карнизом скульптурой огромной стилизованной совы и т. д. Панно «Муравы» отличаются от абрамцевской плитки и большей интенсивностью цвета, его непрозрачностью, и резким рельефным оконтуриванием изображений. В большинстве надоконных и междуоконных панно дома З.А. Перцовой, изысканная графичность и плоскостность, присущие майолика «Абрамцева», исчезает, уступая место фактурным орнаментам и скульптурному рельефу, эстетика которых восходит к резным пряничным доскам. Любопытно, что в этих панно квадратные майоликовые плитки, из которых состоят панно, сложены несколькими разными способами. На поверхности треугольных щипцов они сложены по образцу тычковой кирпичной кладки (стыки верхнего ряда приходятся на середины нижнего и т. д.), что создает более цельное впечатление, ниже плитки расположены обычными рядами друг под другом, в наличниках плитки нередко уложены под углом 45°, что позволяет легче воспроизвести их геометрический узор, и т. д.

Полная оригинальных мотивов и единственная в своем роде стилистика панно перцовского дома, созданная Сергеем Малютиным, однозначно ассоциировалась с народным примитивом. Для 1906 года это еще абсолютно неизведанная новаторская манера изображения. Достаточно сказать, что Наталья Гончарова и Михаил Ларионов – крупнейшие мастера неопримитивизма в русской живописи – в то время только начинали свой путь. На пике популярности были иллюстрации к русским сказкам Ивана Билибина и художников его круга. На этом фоне керамика «Муравы», созданная С.В. Малютиным, была художественным открытием, смелым прорывом к новой эстетике беспредметного, вдохновленной





русским крестьянским искусством и экспериментами в керамике Михаила Врубеля. В то же время это был ярчайший пример воплощения в русской архитектурной керамике начала XX века образов славянского фольклора и русской сказки. Хотя конкретных сюжетов в майоликах дома Перцовой практически нет, его майолики воскрешают волшебный мир русских сказаний с неизменным Красно-солнышком, гигантскими цветами и травами, былинными персонажами (птица Алконост) и животными (змеи, рыбы, голуби, орел, заяц, лягушки, бык, медведь, сова). Большинство изображений вплетено художником в сложную геометризированную орнаментику керамических панно, образующую чрезвычайно декоративную поверхность целого, в котором уже с трудом угадываются конкретные прообразы. Целостности восприятия способствует и обобщенная холодная сине-зеленая цвето-



вая гамма с редкими акцентами других цветов, соответствующих друг другу по тону.

Некоторые из элементов талашкинского Теремка были воспроизведены в доме Перцова буквально – это симпатичные змееподобные дракончики-кронштейны, изображение солнца, некоторые цветочные, растительные и геометрические абстрактные мотивы. Огромная многоцветная сова, возвышавшаяся над карнизом главного фасада дома рядом с шатровой башенкой, имела более скромную деревянную предшественницу в декоративном оформле-

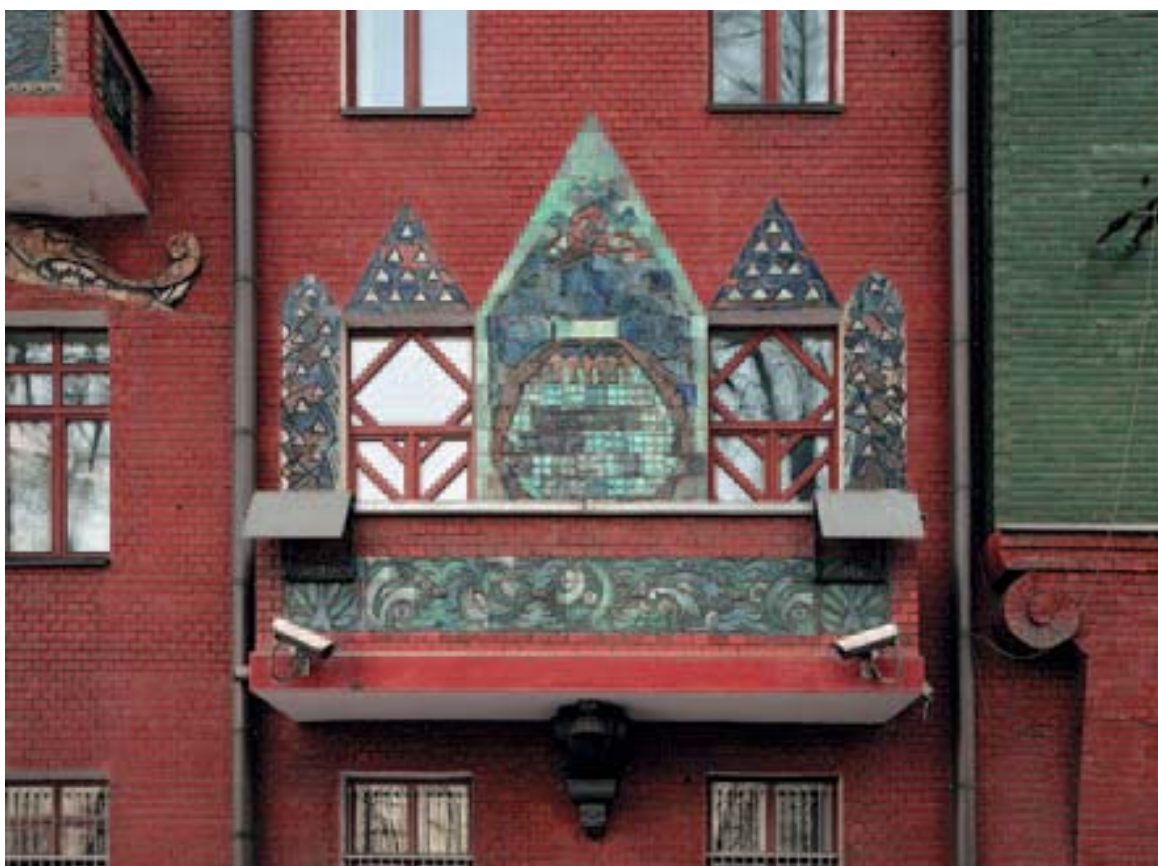
Скульптура совы над карнизом доходного дома З.А. Перцовой. Фото М. Феединой

Деревянная скульптура совы в оформлении театра в Талашкине. Фото 1900-х гг.

Змеи-дракончики и другие фрагменты керамического декора в отделке доходного дома З.А. Перцовой. Фото М. Феединой







нии интерьера театра в усадьбе Тенишевой. Талашкинские истоки имел и сюжет панно на южном щипце здания, обращенном к Москве-реке. Впервые схватку медведя с быком Сергей Малютин изобразил в 1901 году в качестве эффектного трапециевидного десюдепорта в проекте интерьера рабочей комнаты в Талашкине<sup>705</sup>, в 1904 году этот же сюжет был использован им для крышки резной деревянной шкапулки<sup>706</sup> и лишь затем предстал перед глазами москвичей в ярком монументальном панно дома Перцовой.

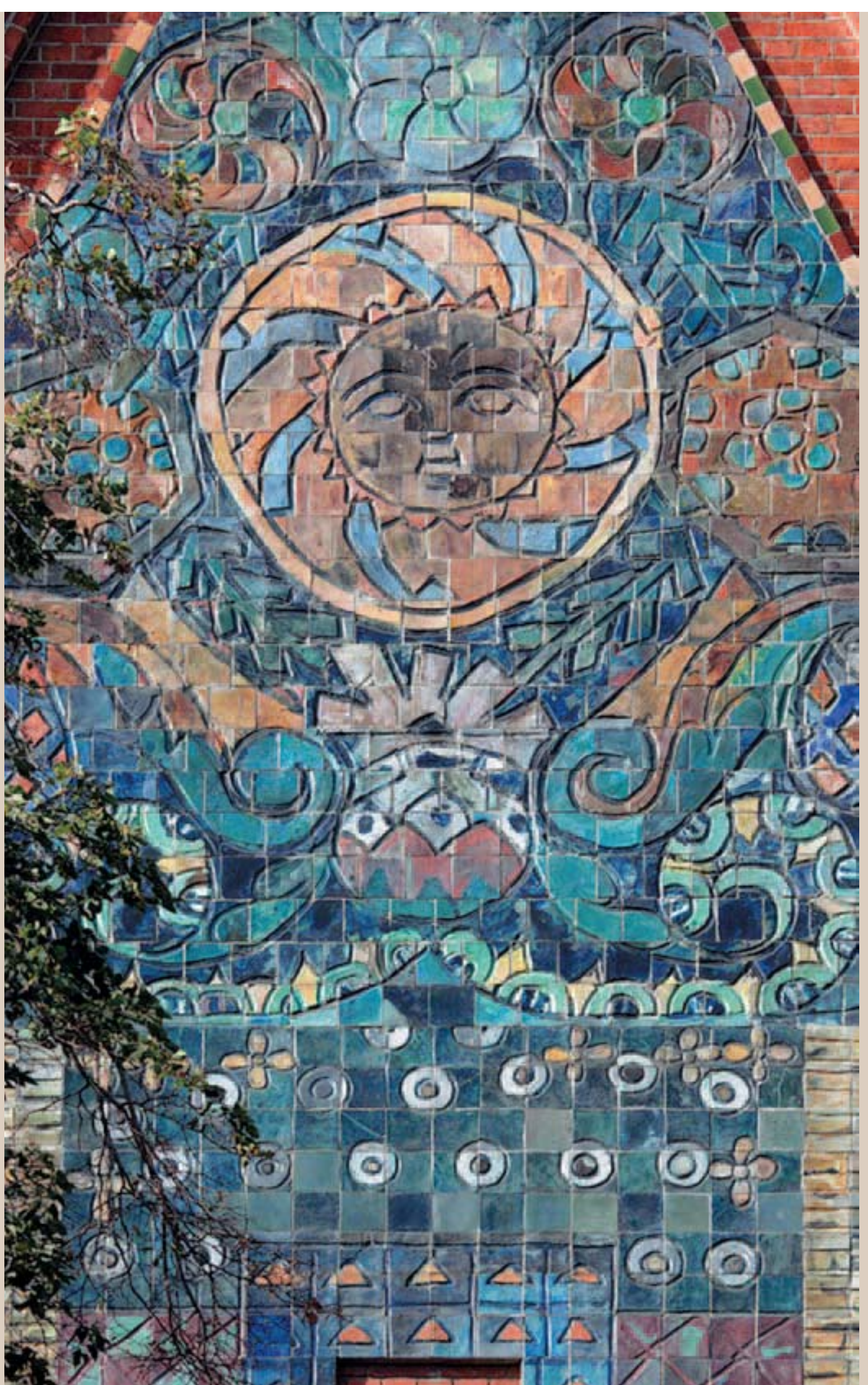
Любопытно, что в этой работе Малютина поиски новой национальной формы выражения смыкаются с аналогичными мотивами в современном искусстве Финляндии, нацеленном

Фрагменты керамического декора доходного дома  
З.А. Перцовой. Фото М. Фединой













в те годы на поиски своих архитектурно-художественных корней. Это закономерно. Русских и финских зодчих и художников объединяла общность интереса к древней художественной

Фрагменты керамического декора доходного дома  
З.А. Перцовой. Фото М. Фединой

Панно юго-восточного щипца доходного дома  
З.А. Перцовой. Фото М. Фединой

культуре европейского Севера, ее образной структуре, скрытой символике языка, декоративной орнаментике. Традиционные изобразительные мотивы – солярные знаки, птицы, кони, медведи, ящеры, змеи, рыбы и другие зооморфные, антропоморфные и растительные детали орнаментации, общие для древних славян и угро-финнов, – становятся привлекательными объектами художественной стилиза-



ции. Самым ярким примером использования этих фольклорных образов в Москве как раз и был дом Перцовой с его керамическими панно. Упомянутый сюжет панно южного фасада – борьба медведя с быком, – в свою очередь, находит очень близкую аналогию в рисунках знаменитого финского художника Акселя Галлена-Каллелы, нередко публиковавшихся в русских художественных журналах.

Законченный дом, многоцветный и сверкающий, стал очень популярен среди состоятельных людей и в художественной среде Москвы. Здесь вскоре появились мастерские известных художников А. Куприна, Р. Фалька, П. Соколова-Скали, В. Рождественского, Н. Алтмана; в подвале в 1908 году на два сезона поместился театр-кабаре молодых актеров Московского художественного театра «Летучая мышь», одного из самых первых и лучших камерных театров России. Удовлетворен работой был и сам автор дома и его майоликовых панно Сергей Малютин, писавший: «Выбором фирмы мы не ошиблись, – вспоминал Малютин, – работы были исполнены в срок с точным воспроизведением раскраски, согласно данным рисункам, качество работы также оправдало себя. С моей легкой руки вовремя поддержанная моим крупным заказом артель пошла в гору и в скором времени развила свое производство»<sup>707</sup>.

Художники артели с самого начала обращали внимание на качества глиняного черепка и стойкость глазурей. Экспериментируя, они использовали разные глины, в том числе светлые гжельские. Сравнивая с другими производствами, современники отмечали высокое качество керамики артели: «Мурава» идет навстречу всем строителям, ищущим новой красоты в архитектуре – вне архитектурной косметики – штукатурки. Майолика же – вечный материал, дающий и богатство, и выражение строению. Конечно, в руках художника! Как много пошлой безвкусицы внесено домами-модерн с иностранными рыночными изразцами, которые летят,

не выдерживая наших дождей и морозов <...>. В области художественной керамики «Мурава» почти единственная мастерская, разрешающая двойную трудную задачу: декоративно-красиво и прочно»<sup>708</sup>.

Дом П.Н. и З.А. Перцовых стал достопримечательностью сразу после завершения и в самом деле принес «Мураве» известность и новые заказы. Самым крупным из них стал столичный заказ на отделку *доходного дома П.И. Кольцова и В.Ф. Дорошевского в С.-Петербурге* по проекту архитектора А.А. Бернардацци. Постройка была задумана и начала строиться в 1907 году, практически следом за домом Перцова, и по стилистике была ориентирована именно на нашумевший московский образец.

Родившийся в большой семье известного архитектора А.О. Бернардацци, много строившего в Одессе и Кишиневе, Александр Александрович Бернардацци (1871 – после 1921), или А. Бернардацци-младший, окончил Высшее художественное училище при Императорской академии художеств и «за отличные познания в искусстве и науках» в 1903 году был удостоен звания художника-архитектора. Сначала он работал по частным заказам, затем стал архитектором Департамента народного просвещения (1911), преподавал на Высших политехнических курсах и на Высших женских архитектурных курсах Е.Ф. Багаевой, был членом «Общества Интимного театра» и одним из создателей знаменитого литературно-артистического кабаре «Бродячая собака»<sup>709</sup>; построил здания в С.-Петербурге, Перми, Екатеринбурге и Харбине<sup>710</sup>. На время создания керамической отделки дома П.И. Кольцова зодчий, вслед за С.В. Малютиным, также стал членом артели «Мурава».

В 1905 году Петр Иванович Кольцов, золотопромышленник, гласный Городской думы приобрел большой участок, располагавшийся на углу Английского проспекта и Офицерской улицы (д. 21/60)<sup>711</sup>. К концу 1907 года после сноса старых построек, по проекту А.А. Бернардац-



ци начал строиться новый большой добротный доходный дом. Здание было предназначено для весьма состоятельных горожан, а потому его облик был заведомо неординарен и выполнен из дорогих строительных материалов (например, нижняя часть стен была облицована природным камнем и т. д.). Постройка была спроектирована в неорусском стиле, весьма редком в жилой застройке С.-Петербурга, причем его живописные формы – шипцы, угловая шатровая башня, балконы, абрисы окон и т. д., во многом перекликались и даже в чем-то копировали формы и внешний облик произведения С.В. Малютина и Н.К. Жукова. Сходство особенно усилилось, когда в 1909 году верхние части здания были украшены огромными многоцветными майоликовыми панно, выполненными московской артелью «Мурава». К сожа-

Дом П.И. Кольцова в С.-Петербурге. Открытка 1910-х гг.

лению, немногочисленные фотографии дома в основном передают его общий вид, детали фасадных майолик разглядеть на них почти невозможно, поэтому полноценно проанализировать их возможности нет. Можно заметить лишь то, что немногие видимые детали панно (например, на нижней части шипца видны две павы (павлины), обращенные друг к другу клювами) также обнаруживают близость к образам московского дома З.А. Перцовой.

Законченное здание было так необычно для Петербурга и вызвало настолько московские ассоциации, что молва даже приписывала авторство майоликовых панно М.А. Врубелю. Конечно, этого быть не могло, поскольку художник тогда уже был серьезно болен и практически не работал. Панно были изготовлены по рисункам самого архитектора Бернардацци. Однако нельзя исключить того, что тот вдохновлялся, а может быть, и использовал какие-то сю-



жеты и мотивы, близкие врубелевским. Скульптурные детали фасадов создал петербургский скульптор барон К. К. Рауш фон Траубенберг. Самой значительной из них была высеченная из камня птица Феникс с двухметровыми крыльями, «поддерживавшая» угловой эркер дома. Птица вобрала в себя множественные образы древнерусских сказочных птиц, которых изображали в то время многие художники, и одновременно это был своего рода архитектурный ответ на малютинскую сову дома Перцовой.

Из-за своего привлекательного многоцветного облика и богатой отделки фасадов, напоминающей театральную декорацию, дом Кольцова получил городское прозвище «Дом-сказка». По-своему закономерно, что в этом красивом и комфортабельном доме, как и в Москве, вскоре поселились не только коммерсанты, но артисты и художники<sup>712</sup>. Близость Мариинского театра сделала его привлекательным для профессоров консерватории, композиторов, режиссеров, театральных служащих и актеров – здесь жила великая Анна Павлова<sup>713</sup>.

К сожалению, во время блокады зимой 1942 года в этот яркий, сверкающий красками на солнце, поразительный для сурового «нордического» С.-Петербурга дом попала бомба, фасадная стена рухнула, и после войны в 1956 году на месте руин появилось другое здание. Этим объясняется тот факт, что дом малоизвестен и редко упоминается в историко-архитектурных трудах.

Нельзя не упомянуть и еще одну заметную работу артели «Мурава» в Москве. Это керамический фриз *особняка В.С. Казаковой на Садовой-Спасской улице*, который, по свидетельству современников, был обвернут «обворожительными фризами с красками, звенящими загадочно и глубоко, как чешуя змеи»<sup>714</sup>. К сожалению, его уже давно закрасили глухими масляными красками в три цвета (в шашечку), поэтому – увы, его цветовое решение нам неизвестно. В облицовке были применены

рельефные плитки двух видов. Верхние фризы особняка (под окнами и под карнизом второго этажа) были набраны из квадратной плитки, рельефная фактура которой напоминала мозаику. Боковой и фасадные эркеры и фриз тамбура первого этажа были облицованы более сложной плиткой нескольких криволинейных рельефных рисунков. Сегодня видна только фактура этих необычных изразцов (более они в архитектуре Москвы не встречаются) с глубоким рельефом абстрактного рисунка, складывающихся в единственные в своем роде майоликовые панно. Автором их был один из учредителей артели художник-керамист Михаил Валентинович Егоров (конец XIX – после 1926). Ученик Строгановского училища, дворянин по происхождению, преподаватель различных учебных заведений (в советское время – ВХУТЕМАСа и других) и член нескольких обществ и союзов<sup>715</sup>, он мало известен своими керамическими работами, хотя выставлялся на 13-й выставке Московского товарищества художников в 1906 году.

Заглавным произведением Михаила Егорова остались майоликовые панно для особняка В.С. Казаковой. Собственно, мы можем судить только о наружной отделке здания, хотя какие-то майоликовые элементы могли быть и в его интерьерах (пройти в особняк в настоящее время невозможно). Одной из поразительных черт фасадной облицовки постройки является обилие типов примененных плиток-изразцов и их размещения на плоскости. Довольно значительная глубина рельефа лицевого изображения плиток позволяет заметить основные линейные графические мотивы, но при более внимательном рассматривании облицованной поверхности трудно найти два идентичных изразца. Причем плитки, сходные по пластике, размещены на плоскости стены в разных поворотах. Другими словами, несмотря на типовой размер и традиционную квадратную форму плиток, в их расположении полностью отсут-



ствует рапорт, то есть повторение, которое может визуалью сложиться в орнамент. Таким образом, перед нами настоящие абстрактные художественные панно. Хотя сейчас трудно судить об их первоначальном цветовом решении, можно предположить, что при общем взгляде на особняк облицованные плоскости превращались в подобие современных импрессионистических полотен, с их ярко выраженными мозаичными мазками, рассчитанными на восприятие с определенного расстояния. Можно только надеяться, что когда-нибудь у владельцев особняка возникнет желание снять с майолики «Муравы» поздние покраски, чтобы украсить Москву еще одним незаурядным художественным произведением эпохи модерна.

Общий вид особняка В.С. Казаковой.  
Фото М. Феединой

Часть керамической облицовки фасадного эркера  
особняка В.С. Казаковой. Фото М. Феединой







Эксперименты «Муравы» с изразцами глубокого рельефа демонстрируют и отдельные изразцы дома Перцовой, и авторский изразец еще одного артельщика, М.Я. Львова, «Колокольчики», дата появления которого точно неизвестна (1904–1916). Его угловатая нарочито геометризованная поверхность ассоциируется с первыми опытами кубистов и футуристов, хотя воспроизводит внятный изобразительный мотив. Используя его декоративные облицовки неизвестны.

*Женское епархиальное училище в Лубнах*<sup>716</sup> построено в 1907 году по проекту известного архитектора, академика архитектуры А.Н. Бекетова (1862–1941) на средства свечного завода Кременчугской епархии. Женские епархиальные училища – сравнительно поздний

тип духовных учебных заведений, состоявший в ведении Святейшего Синода и созданный в середине XIX века для дочерей православных священников и причетников. Хотя курс преподаваемых предметов в светских и духовных училищах был один и тот же<sup>717</sup>, в епархиальных училищах основное внимание обращали на нравственное становление девушек в духе православия, поскольку главной целью было воспитание из них достойных жен священников – достаточно образованных, духовно и нравственно стойких, способных поддержать

Центральный ризалит Женского епархиального училища в Лубнах. Фото автора, 2012 г.

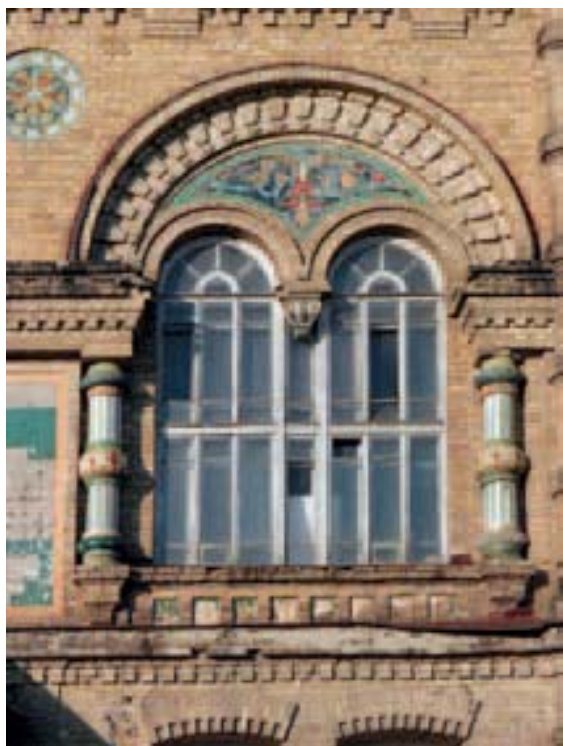
Фрагменты керамического декора Женского епархиального училища в Лубнах. Фото автора, 2012 г.

своего супруга, предохранить его от упадка духа, дурного общения и привычек и помочь в борьбе с искушениями. Это был важный шаг к созданию разветвленной системы женского образования в России. Монументальные и добротные здания подобных училищ в конце XIX – начале XX века строились во многих городах России, как правило становясь украшением городских центров – в Твери, Владимире, Воронеже, Самаре, Смоленске, Казани, Пензе, Перми, Елабуге, Красноярске, Благовещенске и т. д. Поскольку сам тип здания начал формироваться в середине XIX века, в большинстве из них еще сохранялись композиционные приметы классицизма – симметрия, выделение центра композиции ризалитом и т. д.

Собственно, именно таким и было училище в Лубнах. С началом XX века промышленное развитие этого растущего и богатящегося города Полтавской губернии существенно продвинулось, благодаря введению в строй в 1901 году железной дороги. В центре его и по-

явился внушительный комплекс нового женского епархиального училища, до сих пор являющегося его самой масштабной и значительной в художественном отношении постройкой. Трудно сказать, какими судьбами к «Мураве» попал заказ на изготовление фасадной майолики для этого здания, но, выполнив его, артель сразу включила эту работу в рекламный перечень своей продукции.

Лубны – древний русский город, основанный по повелению великого киевского князя Владимира I Святославича в памятный год Крещения Руси; возможно, поэтому столь значительное здание было выстроено в формах русского стиля, немного уже архаичных для 1900-х годов, но дополненных современными мотивами модерна. Фасады, выполненные из кирпича цвета светлой охры, демонстрировали характерные детали русского стиля – вереницы полуциркульных окон, наличники с гирьками, филенчатые кахели для изразцов, – а величина и количество окон, лаконичные криволиней-







ные обрамления окон первого этажа и прием упрощения элементов декора – явно связаны с архитектурным языком нового стиля. Однако едва ли не самым явным признаком нового стиля были орнаментальные фасадные майолики «Муравы».

Наиболее украшен майоликами был центральный ризалит фасада училища, где расположен главный вход. Арка входа подчеркнута выступающим из стены объемом, опирающимся на массивные витые колонки по сторонам, и увенчанным массивным треугольным щипцом, в поле которого размещено орнаментальное полихромное майоликовое панно с картушем, куда вкомпонована дата окончания строительства. Подобными панно украшены и верхние поля трех наличников окон второго этажа, фланкированных керамическими цветными колонками с валиками на концах и бусинами в центре. Фасад украшают также небольшие полихромные керамические вставки в двух круглых фасадных нишах и в квадратных филенках, расположенных в верхней части боковых пилястр ризалита. Объединяющим элементом композиции была полоса бирю-

Фрагменты керамического декора Женского епархиального училища в Лубнах. Фото автора, 2012 г.

Общий вид и фрагмент фасада доходного дома церкви Троицы «что на Грязех». Фото 1910-х гг.

Декор левого ризалита доходного дома церкви Троицы «что на Грязех». Фото 1910-х гг.

зово-зеленой майоликовой облицовки в аттике. Боковые крылья постройки были украшены майоликой скромнее – небольшими квадратными майоликовыми вставками со стилизованным цветком были декорированы промежутки между пятами оконных арок проемов второго этажа и вереницы изразцов в горизонтальной тяге между первым и вторым этажами. Все майоликовые панно училища были сделаны из плоских квадратных плиток стандартного размера. Орнаменты не имели четких вдавленных контуров, и потому цветные поливы лежали свободно, несколько затекая друг на друга и сохраняя движения кисти, как в свежей акварели. К сожалению, неполная сохранность майолик в Лубнах не позволяет в полной мере оценить эту работу «Муравы», но очевидно, что именно эта декоративная отделка придала зданию епархиального училища художественность и уникальность.

*Декоративная отделка дома церкви Св. Троицы «что на Грязех»* (1908–1909, арх. С.И. Вашков) также относится к работам «Муравы» и даже включена в ее рекламное объявление. На старых фотографиях дома церкви Троицы «что на Грязех» над окнами четвертого этажа видны небольшие, вероятно, майоликовые вставки, об облике которых не позволяет судить качество снимков. Однако они слишком малы и немногочисленны, чтобы рекламировать свою деятельность керамической отделкой этого дома. Следовательно, артелью была выполнена другая отделка здания. Документальное свидетельство самих артельщиков об участии в отделке обеих построек говорит о том, что они изготавливали не только майоликовые облицовки, но и фасадные рельефы.

Проект этого дома первоначально, в 1908 году, был выполнен архитектором Л. Кра-



вечким в формах европейского модерна, по нему и началось строительство. Однако в том же году Вашковым был разработан новый проект фасада (плана дома изменения почти не коснулись), который и был осуществлен в следующем, 1909 году. За строительством наблюдал





профессионал – инженер П.К. Микини (1871–?), Вашков, по сути, был лишь «декоратором» этого сооружения – именно в такой роли чаще всего выступали в архитектурной практике художники тех лет. Однако нельзя не отметить, что именно их работа в данных случаях создавала яркий художественный образ. Это относится и к вашковской декорации доходного дома, придавшей зданию неповторимый облик.

Основной декоративной темой фасада стал «ковёр» барельефных изображений фантастических животных, птиц и деревьев. Его стилистика явно навеяна барельефами Дмитриевского собора во Владимире, подробно зарисованными художником в пору его путешествий по древним русским городам. Вашков

Фрагменты керамического декора дома церкви Троицы «что на Грязех». Фото автора. 1990-е гг.

первым обращается в своем архитектурном творчестве к образам владими́ро-суздальской архитектуры. Несколько позже эта тема появится в работах петербургского архитектора М.М. Перетятковича (церковь Спаса «на водах» в Петербурге), московского зодчего И.Г. Кондратенко (проект старообрядческой церкви у Бутырской заставы в Москве – не осуществлен) и других, интерпретирующих формы церкви Покрова на Нерли. Сергей Вашков обращается к образу Дмитровского собора, который считал вершиной владимирского зодчества<sup>718</sup>. Сюжеты барельефов доходного дома явно перекликаются именно с его декорацией. Однако это не копии знаменитых средневековых барельефов, а их прочтение с позиций эстетики начала XX века.

Стилизованные в гипертрофированном масштабе белокаменные рельефы Дмитровского собора во Владимире, украсившие фасад дома церкви Св. Троицы на Чистопрудном бульваре, и были выполнены из терракоты в артели «Мурава», сыгравшей, таким образом, ключевую роль в отделке этого здания. Кстати, границы некоторых рельефов, которые, несомненно, выполнялись раздельно, до сих пор заметны на плоскости фасадной стены.

Фасады дома Вашкова на Чистопрудном бульваре отражают сказочный, фольклорный мир русской природы, населенной неуклюжим зверьем, райскими птицами, невиданными растениями. Художник сам выступает здесь в роли мифотворца, что перекликается с общим пониманием архитектуры в то время, постепенно становящейся для человека второй природой. Один из русских архитекторов писал в 1910 г.: «...уже ясно сознана задача искусства – художника – зодчего для нашего времени: если мы, прикованные к городу, лишены природы немолимой жизнью, – архитектура должна заменить насколько возможно красоты этой природы, “быть, как она, торжественной и нежной” (Рескин), должна насадить в своем орнаменте

еще невиданные цветы, населить его фантастическим миром зверей и птиц. Вдохновляемый народным творчеством, детски искренним и глубоким, зодчий найдет новые формы и введет в заколдованный круг красоты весь город с его площадями, улицами, домами и нашим жилищем». Дом Вашкова, как нельзя более точно, отвечает этой задаче.

Хотя эта постройка Вашкова сохранилась до нашего времени, она претерпела значительные изменения – первоначально четырехэтажный дом надстроен, что повлекло за собой утрату шатрового покрытия левой башни, утрату выразительной декоративной решетки, проходившей по краю крыши центральной части здания, утрату верхнего ряда барельефов (над окнами 4-го этажа), уничтожение балконов 2-го этажа. Надстроенные части дома были дополнены элементами вычурного растительного декора, чужеродными стилистике нижних этажей. И все же, несмотря на перестройки, до наших дней сохранились даже некоторые элементы отделки лестничных клеток – двери в квартиры, украшенные подлинной скобянкой по рисункам Вашкова, небольшие барельефы над ними, решетки лестниц, в орнаменту которых вплетены фантастические звери и птицы.

**Отделка доходного дома Я. Филатова на Остоженке** (1907–1909, арх. В.Е. Дубовской) также относится к работам «Муравы», о чем также свидетельствует их собственное рекламное объявление. Однако здание не имеет сейчас каких-либо майоликовых вставок. Правда, еще в 1990-х годах на его фасаде по переулку сохранялась часть горизонтальной розово-малиново-охристой майоликовой тяги на уровне пятого этажа, ныне уничтоженная или закрашенная<sup>719</sup>, но этого явно недостаточно, чтобы привлечь внимание потенциальных заказчиков. Майоликовые облицовки действительно были задуманы еще в проекте этого здания, но в процессе его реализации произошли изменения. Документальное свидетельство артельщиков







говорит о том, что для отделки этого дома они изготовили фасадные рельефы из обожженной глины, то есть из терракоты, которая обеспечила большую долговечность и четкость форм, а также позволила выполнить декоративные рельефы большего выноса. Именно терракота обеспечила прекрасное состояние рельефного декора и в произведении В.Е. Дубовского, демонстрирующего фантастические стилизованные формы органического мира – моллюсков, рыб, морских чудовищ и русалок-сирен, – также единственные в своем роде.

*Приют для вдов и сирот московских художников имени П.М. Третьякова*, распо-

ложенный в Лаврушинском переулке почти напротив Третьяковской галереи, – лучшее произведение московского архитектора Н.С. Курдюкова (1868–1941), выстроенное на основе конкурсного проекта в 1909–1914 годах<sup>720</sup>. Лаконичное сооружение с выразительными скатными кровлями разной высоты первоначально предполагалось оштукатурить и окрасить в белый цвет, более органичный для неорусского стиля тех лет. Однако это выполнено не было. Возможно, отсутствие необходимости в такой отделке обусловило полихромное панно с названием здания и выразительной орнаментикой, помещенное в торце здания, обращенного в Лаврушинский переулок, и изготовленное артелью «Мурава», которое придало постройке сходство со своим главным произведением – краснокирпичным доходным домом З.А. Перцовой, расположенным неподалеку. К сожалению, в 1952 году это майоликовое панно было сбито, а само здание надстроено.

Декор углового завершения доходного дома Я.М. Филатова на Остоженке. Фото М.Фединой

Общий вид доходного дома Я.М. Филатова на Остоженке. Фото автора. 1990-х гг.

Фрагменты керамического декора доходного дома Я.М. Филатова на Остоженке. Фото И.А. Пальмина. 1980-е гг.





Среди архитектурных облицовок «Муравы», по свидетельству современников, выделялся декоративный керамический фасад аптеки Рутковского и Поль на Тверской улице, к сожалению не сохранившийся и не оставивший иконографических документов. Его автором был талантливый художник-декоратор В.Е. Егоров (1878–1960), выполнивший для него эскиз по заказу артели<sup>721</sup>.

Дополняет производственное лицо артели «Мурава» реставрация *изразцового убранства Крутицкого теремка*, выполненная в 1912–1913 году на средства Московской городской думы. «Не заинтересованная в работе над Крутицким теремом материально, «Мура-

Фрагменты керамического декора доходного дома Я.М. Филатова на Остоженке. Фото М. Фединой

ва» приступила к вдумчивому и серьезному решению поставленной ей жизнью задачи»<sup>722</sup>. Важность этой работы обусловлена не только тем, что основным автором этой нарядной постройки на Крутицком архиерейском подворье в Москве был знаменитый зодчий Осип Старцев в пору расцвета своей деятельности, но и тем, что теремок был и остается одним из ключевых памятников конца 1690-х годов и подлинным украшением Москвы. Любовь Старцева к изразцовым отделкам более всего проявилась в отделке Крутицкого теремка<sup>723</sup>, но его состояние требовало немедленных<sup>724</sup>, но осторожных и грамотных действий.

Артель очень подробно и тщательно исследовала весь керамический декор терема, все решения принимались после обсуждения с членами Императорского Московского археологического общества – З.И. Ивановым, И.В. Рылским, Ф.Ф. Горностаевым, Д.П. Суховым и другими. Член артели М. Егоров писал о ходе этой работы: «Заново покрыта черепичная кровля, по новым стропилам и решетнику положена уцелевшая старая, дополненная новой черепицей, исполненной мастерской «Мурава» <...>. Главную ценность этого памятника, майолику, комиссия поручила реставрировать художникам артели «Мурава». На них возложена задача заменить разрушенные части облицовки новыми так, чтобы новые части не казались случайными заплатками. <...> Сейчас на очереди трудный вопрос – как делать надоконный карниз? По различным данным, этот карниз более позднего происхождения, чем основная майолика, но тем не менее он весь разрушен <...>. Местами в этом карнизе попадаются куски, по технике похожие на старые, но яркого хромового тона (остальной весь фасад бирюзовый); может быть, именно в этих тонах и следует выдержать весь карниз, тем более что тон на реставрируемых кусках ближе к этому, чем к остальному фону бирюзы?»<sup>725</sup> Даже этот небольшой фрагмент текста пока-

зывает сложность проблем, вставших перед реставраторами, и то, как неоднозначны могли быть принятые решения. В заметке 1913 года проведенные работы были названы грубыми, что потребовало от артельщиков обстоятельно ответить на критику на тех же страницах. В частности, они писали: «Восстанавливались, главным образом, изразцы не старые, а поставленные при прошлой реставрации конца 60-х годов XIX столетия, производившейся графом А.С. Уваровым и архитектором Д. Чичаговым. <...> При последней реставрации несколько этих изразцов 60-х годов оставлено в облицовке терема для сравнения. Может быть, эти кафли и ввели в заблуждение автора заметки, так как даже постоянно наблюдавшие за работой архитектора-археолога затруднялись найти отдельные вновь поставленные изразцы»<sup>726</sup>. Хотя перед артелью была поставлена задача сделать новые дополнения близкими к цвету и фактуре исторических образцов и эти качества в дополнениях «Муравы» были успешно достигнуты, была сохранена и часть изразцов от прежней реставрации. Этот факт говорит о новаторском профессиональном подходе артели к реставрации: сохранять найденные артефакты о жизни памятника – значит сберегать важную историческую информацию и иметь определенную точку отсчета на будущее.

Перед самой революцией руководитель «Муравы» А.В. Филиппов впервые попробовал смыть поздние слои краски с изразцов наличника Новоиерусалимского собора<sup>727</sup>. Стоит подчеркнуть, что и в этом вопросе он стоял на самых передовых позициях. Он был принципиальным противником закрасок поврежденных старинных изразцов масляными красками<sup>728</sup>, которые широко практиковались в конце XIX – начале XX века, поскольку справедливо считал, что это искажает колорит и фактуру поверхности изразцов. Стоит заметить попутно, что в последние годы, к сожалению, такие закраски





вновь стали самым распространенным способом внешнего «восстановления» поврежденных панно и орнаментальных фризов. Можно только надеяться, что в будущем у владельцев ключевых построек с керамической отделкой конца XIX – начала XX века появится не только материальная возможность, но и осознанное стремление к возвращению этим редким художественным произведениям русского искусства этого периода облика, близкого к первоначальному, с помощью возмещающей утраты качественной керамики.

Об артели «Мурава» не раз писали в прессе 1900–1910-х годов, но это были в основном краткие рекламные публикации. Тем интереснее критический отзыв П. К. Ваулина, основателя конкурирующей керамической мастерской в Кикерине под Петербургом. В обзоре художественной керамической промышленности в России (1912) он писал об артели: «...откры-

лась в Москве мастерская «Мурава», организовавшаяся из окончивших Строгановскую школу и обслуживавшая главным образом район московский. В работах она не имеет своего лица, являясь, судя по дому Перцовой в Москве и дому Дорошевского (П.И. Кольцова. – *М.Н.*) на углу Офицерской и Английского проспекта в Петербурге, каким-то сбором, где есть все: и Врубель, и Малютин, и В. Васнецов, и Билибин, обобщенные какой-то общей мутой, случайными заплатками, как на кошеле нищего...»<sup>729</sup>

Конечно, мнение Ваулина было пристрастным, ведь заманчивый заказ на обширные площади панно петербургского дома П.И. Кольцова вполне мог бы быть выполнен в его собственной мастерской. Учитывая, что небольшо-

Приют для вдов и сирот русских художников имени П.М. Третьякова. Арх. Н.С. Курдюков. 1909 г. Фото начала XX в.

численные произведения «Муравы» стали хрестоматийными образцами русского модерна, а дом Перцовой, безусловно, является своего рода шедевром архитектурной керамики своего времени, его критика кажется явно обидной и несправедливой. Однако в ней есть и доля истины. Произведения артели действительно вобрали в себя все наиболее заметные тенденции в декоративно-прикладном искусстве русского и неорусского стиля и действительно не были свободны от влияния его признанных корифеев, но именно в лучших произведениях артели они оказались переплавлены в новое выразительное художественное целое. Так что задетый за живое конкурентами в профессии Ваулин «забыл» написать, что керамика «Муравы» все-таки несомненно имела выраженную индивидуальность.

Хотя архитектурных работ «Муравы» сохранилось немного, можно утверждать, что артель была одним из самых крупных художественных керамических предприятий России 1900–1910-х годов. В 1918 году было официально объявлено о роспуске артели, а в июле того же года ее члены организовали отдел керамики при Союзе деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. В правление Союза вошли керамисты Алексей

Васильевич Филиппов (1882–1956), Григорий Михайлович Лузан (1895–1943), Борис Николаевич Ланге (1888–1969)<sup>730</sup>, Владимир Евгеньевич Егоров (1878–1960). В августе 1920-го по их инициативе был создан керамический факультет Вхутемаса, деканом которого до 1929 года был А.В. Филиппов<sup>731</sup>.

В 1923 году был основан Государственный экспериментальный институт силикатов, куда был приглашен работать А.В. Филиппов. Художественное бюро института занималось разработкой ярких цветных декоративных глазурей малого огня, изучало способы производства стразов драгоценных камней и разрабатывало новые модели посуды. Для изучения художественных требований рынка была обследована туземная кустарная керамика среднеазиатских республик и керамика крестьянской посуды Украины. К 1928 году относится «Классификация керамических изделий», выполненная им совместно с профессором Б.С. Швецовым.

Именно А.В. Филиппов фактически стал преемником и продолжателем деятельности всех дореволюционных художественных керамических мастерских Москвы, занятых архитектурной керамикой, сохранив верность любимому виду искусства до конца жизни.





ИМПОРТЕРЫ  
АРХИТЕКТУРНОЙ  
КЕРАМИКИ В РОССИЮ  
И ИХ ПРОДУКЦИЯ  
В МОСКОВСКОЙ  
ЗАСТРОЙКЕ



**Р**астущий спрос в России на керамические облицовки и покрытия удовлетворяли не только крупные отечественные производства, занимавшиеся выпуском архитектурной керамики, в значительной степени его обеспечивал широкий импорт разнообразной продукции из-за рубежа, который не останавливали даже высокие охранительные пошлины. Как писали журналы, «большие успехи русской керамической промышленности не мешают ввозу заграничных фарфоровых, майоликовых и фаянсовых изделий играть большую роль, как и раньше»<sup>732</sup>. Например, в 1902 году ввоз гончарной продукции в Москву – плит для облицовки полов и стен, печных кафелей, орнаментов и т. д. составил в денежном выражении около 1 млн. рублей, а в 1903-м – около 1 млн. 200 тысяч рублей. Типология ввоза была достаточно широкой – от редких художественных панно до широкого ассортимента облицовочной плитки, от авторских печей до типовых печных изразцов. К примеру, в 1905 году был отмечен значительный ввоз облицовочных плиток и кирпичей в Москву, где, как свидетельствовала пресса, «заметно развилась постройка зданий в новейшем стиле»<sup>733</sup>.

Наиболее востребованными были качественные керамические плитки для наружных

и внутренних работ<sup>734</sup>. Импортная полихромная орнаментальная плитка или эффектная глазурированная облицовка с простыми геометрическими узорами придавали более стильный и современный вид и оживляли облик нередко самых заурядных построек. Это характерно не только для Москвы, С.-Петербурга или Риги, то есть застройки крупных городов Российской империи, но и рядовой застройки российской провинции.

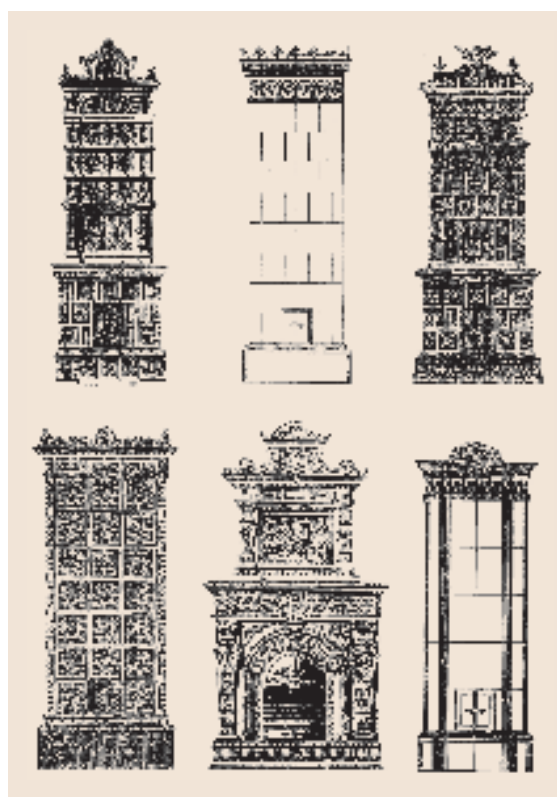
Поставкой в Россию строительной керамики с успехом занимались заводы Германии, Австро-Венгрии, Польши, Финляндии, Франции, Дании, Бельгии<sup>735</sup>, Англии<sup>736</sup> и некоторых других стран; майолику в основном традиционно поставляли Германия<sup>737</sup> и Австро-Венгрия<sup>738</sup>. Ввоз иностранной плитки был достаточно велик, среди наиболее крупных импортеров были финские керамические производства – фабрика «Або», фирма Тица, керамическая мануфактура Ракколаниоки<sup>739</sup>, датская компания Смит и К<sup>о</sup>, варшавская фабрика «Пустельник», а также совместная русско-бельгийская компания «Новь», базировавшаяся в Боровичах. Однако лидировали, несомненно, заводы Германии. Русская пресса отмечала: «Фаянс, крашенный не сплошь, одноцветными разводами,





рисунками, кантами и краями, покрытый анго-  
бами (последний в России совсем еще не про-  
изводится), доставляется главным образом Гер-  
манией. Это приносит большую выгоду <...>. В  
фаянсовых изделиях с живописью, позолото-  
ю и разноцветными узорами Россия не мож-  
ет конкурировать с другими странами. Герма-  
ния является главным поставщиком как гладко,  
так и рельефно раскрашенных изделий, на-  
пример, умывальных приборов, стеновых плит-  
ток... и т. д.»<sup>740</sup>. По оценкам специалистов ввоз  
из Германии фаянсового товара составлял в  
1903 году – 47 000 пудов, в 1904-м – 61 000 пу-  
дов<sup>741</sup> (значительную часть в этих цифрах со-  
ставляла стеновая и напольная плитка).

Серьезную конкуренцию печам М.С. Куз-  
нецова составляли печи и камины, поставля-  
емые из Финляндии с «Гончарного завода в  
Турку» или завода «Або» (клейма «ABO KFAB»),  
ориентированного преимущественно на рос-  
сийского потребителя. Используя рекламу и  
посредников, это предприятие, основанное в  
1874 году как акционерное общество, заняло  
видное место на российском рынке. Перво-  
начально покупая немецкие формы в стиле  
неоренессанса, оно постепенно перешло на  
авторские проектные разработки. С «Або» в  
1890-х годах работал немецкий художник Пауль  
Обст, а в начале XX века представители моло-  
дой генерации финских зодчих, прославив-





шихся на небосклоне европейского модерна – Уско Нюстрем, Вильхо Пенттиля и архитектурное бюро «Гезеллиус, Линдгрэн, Сааринен»<sup>742</sup>. Завод «Або» выпускал подробные иллюстрированные каталоги-прейскуранты с чертежами всех печей и каминов, которые можно было на нем заказать<sup>743</sup>. Перечни включали более 130 образцов (!) – от простых или украшенных небольшим количеством рельефных изразцов до почти скульптурных произведений. В основном печи и камины «Або» были востребованы в С.-Петербурге – на Мойке (д. 44) располагалась их контора, но до Москвы тоже доходила некоторая часть продукции. Образец печи «Або» из московской застройки находится в коллекции Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское-Лefортово-Люблино.

Реклама финляндских изразцовых печей акционерного общества изразцового завода «Або» в профессиональной архитектурной периодике начала XX века

Образцы изразцовых печей из каталога акционерного общества изразцового завода «Або» 1896 года

Клеймо в тесте изразцового завода «Або»

Изразцы и детали отделки печей завода «Або».



Под С.-Петербургом на территории Великого княжества Финляндского успешно производил керамические печи Ракколаниокский гончарный завод (в 1904 году был трансформирован в одноименное акционерное общество<sup>744</sup>), имевший торговое представительство в столице Российской империи. Образцы выпускавшихся им в 1890-х годах печей, в которых нередко также использовались формы неоренессансных изразцов, купленные в Германии<sup>745</sup>, были сопоставимы с кузнецовскими печами. Однако в начале XX века к разработке проектов печей там были привлечены видные петербургские зодчие – Ф.И. Лидваль, Ф.Ф. фон Постельс, А.А. Алексеев, а также финские архитекторы, в том числе такие известные, как Элиель Саариненен, Ларс Сонк, П. Утила и другие<sup>746</sup>. В рельефной орнаментике появились стилизованные мотивы северной флоры и фауны, а формы печей обрели подчеркнутую геометричность и лаконизм. Это придало продукции Ракколаниокского гончарного завода яркую национальную окраску и высокое художественное качество. Печь, предположительно





Плитки фабрики В. Жолнаи из отделки кухни и  
ванных комнат гостиницы «Метрополь»

и «модельщик» (как он себя называл) Иосиф Феллер из Дрездена. Он предлагал 50 образцов разных печей и свои услуги для создания любых других изделий архитектурной керамики. Трудно сказать, насколько широко ему удалось распространить свои печи, но его объявления в профессиональной печати появлялись регулярно.

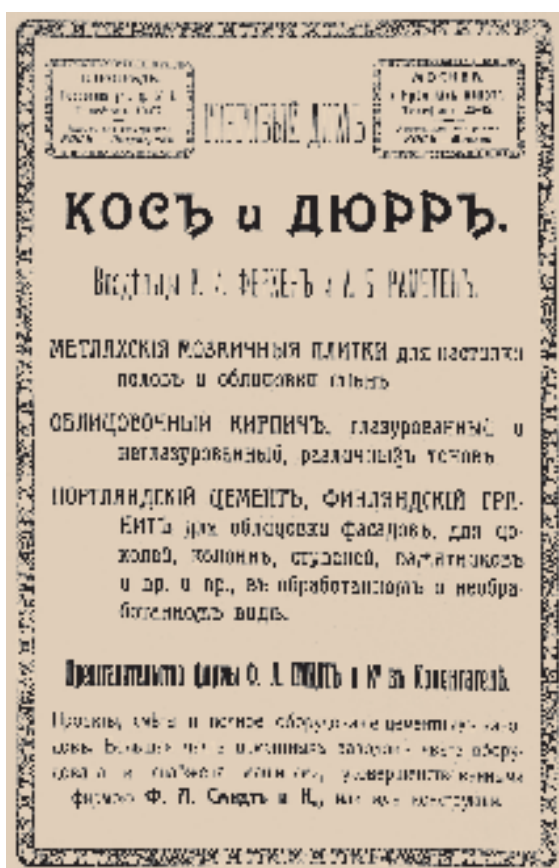
Из керамики продолжали традиционно делать облицовку домашних печей, однако их формы, размеры и декоративное оформление в конце XIX века стали чрезвычайно разнообразными. Появились компактные чугунные печи производства Франции, Бельгии, Германии, наружный корпус которых был покрыт цветными эмалями и представлял, таким образом, выразительный и нарядный предмет домашней обстановки. Крупная коллекция подобных отопительных приборов хранится в Государственном музее истории города С.-Петербурга. Она убедительно показывает сравнительно широкую распространенность и разнообразие этих маленьких керамических печурок в России конца XIX – начала XX века. В Москве они были распространены меньше, чем в столице, но, несомненно, тоже использовались.

Солидные европейские фирмы, специализировавшиеся на выпуске напольных и стеновых керамических плиток, нередко выпускали красочные каталоги своей продукции, представляющие различные варианты стильных напольных декоративных керамических ковров разных цветовых сочетаний, и стеновые композиции с бордюрами, горизонтальными тягами и орнаментальными или сюжетными фризами. Такова была эстетика времени – для напольных и стеновых покрытий использовались обычно плитки нескольких форм, типоразмеров, орнаментов и цветов, чтобы создать в натуре законченную декоративную композицию, огра-



ниченную каймой или бордюром, подобно тканому ковру. Хорошо была известна в русских художественных кругах керамика мануфактуры семьи Жолнаи в австро-венгерском Пече и ее владелец. Этот крупнейший завод художественной керамики на территории Австро-Венгрии участвовал в представительной Австро-Венгерской выставке в Петербурге в 1899 году и снискал там немалый успех. Как писала австрийская газета «Wiener Zeitung», «петербургская публика особенно оценила керамики Валиса и мозаики Жольнай»<sup>748</sup>. О знакомстве с достижениями Жолнаи в России свидетельствует и отклик русской прессы на его смерть в





1900 году: «23 марта скончался венгерский художник Вильмош Жольнай. Всю свою деятельность и свои силы он посвятил прикладному искусству. Его открытиям венгерское производство глиняных изделий обязано многими усовершенствованиями. Он первый добился необычайных по красоте металлических рефлексов при обжигах глины. Ему же принадлежат мозаики из небольших кусков фаянса, которыми мы могли любоваться на последней Австро-Венгерской выставке в СПб и которым отведено большое место в венгерском отделе Парижской всемирной выставки»<sup>749</sup>. Не исключено, что у С.И. Мамонтова были прямые производственные контакты с венгерской фабрикой<sup>750</sup>, успешно работавшей и при наследниках

Рекламное объявление торгового дома «Кос и Дюрр»

В. Жолнаи. Кроме того, облицовочные плитки фабрики Жолнаи с цветочными орнаментами были использованы в облицовке помещений кухни гостиницы «Метрополь».

Многие известные европейские керамические производства были выставлены на Международной керамической выставке в Петербурге в 1901 году. Были представлены заводы Германии (наиболее полно, хотя среди них не было известной фирмы «Виллерау & Бох»), Франции, Австрии, Дании, Швеции, Голландии, Италии, Америки (Rookwood Pottery), Японии и России. Наибольший интерес вызвали тогда изделия из Копенгагена с металлическим блеском, которые еще в 1899 году вдохновили П.К. Ваулина на внедрение нового способа в Абрамцевское производство. Вот что сообщала пресса: «К этому же отделу надо отнести еще один способ украшения, появившийся, прежде всего, на Копенгагенском Королевском заводе – кристаллизированные глазури (couvertes 'a cristallisations), цветные и бесцветные, имеющие вид узоров, расписываемых зимою на наших окнах <...> В витрине Берлинского завода находились хорошие представители и этого способа, хотя следует сказать, что кристаллизованные глазури лучше всего выходят у Копенгагенского Королевского завода»<sup>751</sup>. Интересные керамические изделия с металлическими люстрами производили и французские керамисты Дальпайр и Лесброс, также публиковавшиеся в русской периодике<sup>752</sup>.

Метлахской плиткой в России называли мелкоформатные керамические плитки разнообразных форм, произведенные из фарфоровых масс различных цветов. Материалом для них служит масса из смеси отпорошкованной глины, полевого шпата, кварца и измельченного боя. Окрашивание массы достигается путем добавления соответствующих сортов глины или металлических окисей, рисунок наносится с помощью шаблона. Из экономических соображений окрашенным делают только верхний



слой плитки, основание же изготавливают из неокрашенной массы. Сначала плитки пресуют гидравлическим прессом, а затем за счет высокотемпературного обжига  $\sim 1200^{\circ}\text{C}$  достигается плотное спекание вещества<sup>753</sup>. Получающиеся плитки, обладают высокими эксплуатационными свойствами (морозостойкостью, твердостью, кислотостойкостью и т. п.), что допускает использование метлахской плитки как в жилых, так и в общественных помещениях, а также на улице. Метлахские плитки по большинству параметров близки к современному керамограниту. Лицевая сторона может быть



рифленной, гладкой, со вдавленным рисунком и т. п. Укладывается на цементно-песчаную стяжку или специальные мастики. Название «метлахская плитка» произошло от названия германского города Метлах, в котором еще в Средние века было организовано первое промышленное производство, история которого легендарна и поучительна.

Особенно большие связи с Россией имели строительные заводы Германии торгового дома «Кос и Дюрр», объединявшего несколько предприятий Дрездена, Метлаха и Мерцига. Их реклама постоянно мелькала в профессиональных архитектурных журналах Петербурга и Москвы. Главным партнером этого торгового дома была немецкая фабрика «Виллеруа & Бох» (Villeroy & Boch) в Метлахе, выпускавшая так называемую «метлахскую» плитку, которая на протяжении 1890–1910-х годов пользовалась устойчивым спросом в России, как и во всей Европе. Ассортимент «Виллеруа & Бох» был весьма велик и насчитывал десятки орнаментальных, полихромных и одноцветных плиток разных форм и размеров. Характерными примерами могут служить нарядные напольные покрытия

Образцы метлахской плитки в экспозиции музея керамики (Keravision) «Виллеруа & Бох» в Метлахе

Напольное покрытие из метлахской плитки в Преображенской больнице. Арх. Л.Н. Кекушев. 1912 г.





в Центральных (Китайских) банях в Театральном проезде (арх. С.С. Эйбушиц, Л.Н. Кекушев, 1890–1893), в так называемом доме дешевых квартир или доме Нирнзее в Б. Гнезниковском переулке (арх. Э.К. Нирнзее, 1912–1914), в московской больнице при Преображенской старообрядческой общине (арх. Л.Н. Кекушев, 1912–1914) и во многих других московских постройках, включая храмы. Помимо более дорогих полихромных орнаментальных метлахских покрытий широко использовались и более простые полы из одноцветных плиток. Ранее уже упоминалось по-

добное покрытие вестибюля Большого театра. Удачно иллюстрируют этот тип продукции «Виллерау & Бох» и полы Преображенской больницы. Они набраны из плиток белого и серого цвета – квадратных, прямоугольных, шести- и восьмиугольных, образующих простые спокойные рисунки, подчеркивающие медицинский характер интерьеров. Для кантов использована двухцветная плитка с орнаментом в виде геометризованного меандра. О высоком качестве метлахских плиток убедительно говорит тот факт, что при адекватной эксплуатации, они, как правило, хорошо сохранились до наших дней.

Весьма востребованными в Москве были и выпускаемые фабрикой «Виллерау & Бох» небольшие напольные панно с хорошо нарисованными гротескными изображениями

Панно «Лев» на стене служебной постройки во дворе особняка Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. Фабрика «Виллерау&Бох». 1890 г.

Напольное панно «Рыбка» в парильном отделении Центральных бань в Москве. Архитектор Л.Н. Кекушев. 1889–1993. Фабрика «Виллерау & Бох». 1890 г.

Напольное панно «Дракон». Фабрика «Виллерау & Бох». 1890-е гг. Государственный музей истории Санкт-Петербурга (из СД-РОМ ГМИ СПб «Петербургский модерн» СПб, 2004).



сказочных животных. Это были квадратные многоцветные композиции из 16 плиток размером 16,7x16,7 см (4x4), заключенные в круг и обрамленные нешироким кантом с геометрическим орнаментом. Забавная рыбка с цветком во рту, напоминающая изображения мифологических дельфинов, украсила пол парильного отделения Центральных бань, подобное панно с симпатичным рыкающим львом архитектор Ф.О. Шехтель поместил на стене хозяйственной постройки во дворе своего особняка в Ермолаевском переулке, аналогичное напольное панно с драконом, происходящее из столичной застройки, находится сейчас в экспозиции Государственного музея истории С.-Петербурга<sup>754</sup>. Конечно, такие элементы были штучными и предназначались для того, чтобы придать оформлению тех или иных построек более индивидуальный характер. Архитекторы могли их



использовать по своему усмотрению в любых комбинациях и для любых целей, что и демонстрируют приведенные нами примеры.

Широкий выпуск адекватной по качеству российской «метлахской» керамической облицовочной плитки, как известно, так и не был налажен, хотя в 1900-х годах отечественные производители проявляли к ней большой интерес<sup>755</sup>. Мозаичные половые плитки сухим способом, то есть по образцу метлахских, достаточно успешно выпускал завод барона Бергенгейма в Харькове, но это производство так и не достигло масштабов и качества немецкого производителя<sup>756</sup>. Вот почему настоящая метлахская плитка была распространена практически повсеместно. Сеть крупных и мелких торговых контор и возможность доставки в самые глухие уголки Европы и Азии делала этот долговечный и гигиеничный материал желанным и широко используемым. Торговля метлахской плиткой приносила большие доходы, поэтому ее продажей с удовольствием занимались крупные фирмы. К примеру, генеральным поставщиком этой плитки в Риге был торговавший предметами роскоши (изделиями из золота и

Здание торгового дома «Якш и К<sup>о</sup>» в Риге. Открытка начала XX в.

Плитка-визитка с названием фирмы «Виллеруа & Бох» и торгового дома «Якш и К<sup>о</sup>» в Риге





серебра, часами) и богатого быта (из фарфора, фаянса и т. д.) крупный торговый дом «Я. Якш и К<sup>о</sup>». Благодаря ему многие рижские доходные дома получили нарядные наружные и внутренние облицовки, из глазурованной и орнаментальной плитки, в основном немецкого производства. Кроме того в Риге работала фабрика печей и глазурованной плитки «Цельм и Бем» (Zelm & Boehm, Ofen- und Thonwaarenfabrik), выпускавшая, в частности, очень качественные многоцветные керамические камины.

Необычайную популярность приобрели тогда облицовки стен «кабанчиком» (свое название эти небольшие плитки получили из-за расположенных на их торцах дырочек, напоминающих свиной пяточок) – маломерным (7х12,5см) глазурованным или неглазурованным кирпичиком<sup>757</sup>. Такие облицовки разнообразили цвет и фактуру фасадов и придавали поверхностям привлекательную возможность обойтись без

регулярных ремонтов, ведь «кабанчик» был дешев и долговечен. Плитка бывала глазурованной и матовой. Стандартность размеров и богатая цветовая гамма позволяла выкладывать на фасадах всевозможные орнаменты и узоры. Особенно удобно было выкладывать цветные рамки для размещения названий магазинов или для рекламы – до недавнего времени их было очень много на московских улицах. Такие облицовки до недавнего времени во множестве сохранялись в застройке Москвы – ими не только покрывали стены строившихся тогда зданий, но и обновляли фасады давно существующих сооружений, например, даже домов московского ампира первой половины XIX века.

Кроме вкраплений отдельных изразцов в оштукатуренные поверхности фасадов весь-

Камин, изготовленный рижской фабрикой «Цельм & Бем» и его фрагмент. Фото М. Феединой

ма популярным в России в эпоху модерна отделкой были сплошные облицовки плиткой. Современник эпохи и знаток керамики С.В. Филиппова писала: «В конце XIX – начале XX века в промышленном строительстве «доходных домов» и торговых помещений появляются и начинают широко применяться для облицовки фасадов привозные из-за границы глазурованные облицовочные маломерные кирпичики «кабанчики», получившие вскоре признание как фасадный облицовочный материал, десятилетиями лет не требующий ремонта»<sup>758</sup>. Экономический резон таких облицовок не исключал

Фрагмент фасада доходного дома В.П. Панюшева  
(арх. А.А. Иванов-Терентьев, 1911–1912)  
в Старомонетном переулке

появления новых приемов их использования. Нередко сочетание плиток разного цвета позволяло архитекторам достигать неожиданного эффекта – облицовочный материал как бы «разрушал» плоскость фасада, зрительно формализуя его членения, изображенные цветом плиток. Таков, например, доходный дом И.И. Фидлера (арх. В. Станкевич, 1906) на Новослободской улице (д.10). Прием, примененный здесь автором, можно сравнить с вы-







Керамическая облицовка лестничной клетки  
в доходном доме Я. М. Филатова (арх. В.Е. Дубовской,  
1907–1909) Германия (?) Фото М. Фединой

Керамическая облицовка внутренней лестницы  
в гостинице «Метрополь». Германия (?)  
Фото М. Фединой

Керамическая отделка парадного подъезда доходного  
дома А.М. Михайлова (арх. А.Э. Эрихсон, 1903–1905)  
на Б. Дмитровке. Германия (?) Фото автора. 2012 г.

шивкой крестиком, изображение на которой априори условно и состоит из цветных квадратов. В облицовке дома белой и сиренево-голубой плиткой обращают на себя внимание оранжевые и красные цветы с подобными «квадратными» лепестками и «ступенчатыми» стеблями. Их форму и абрис определяют стандартные плитки, из которых они составлены. Интересными примерами создания цветовой архитектурной композиции являются также такие поздние постройки модерна, как доходный дом Н.И. Пузанкова (арх. О.О. Шишковский, 1910) в Печатниковом переулке (д. 18), лечебница Н.В. Юрасовской (арх. С.Ф. Кулагин, 1910) в Николопесковском переулке<sup>759</sup> и некоторые другие. Тектоника их фасадов выражена чисто графическими средствами – вертикальными и горизонтальными тягами, выложенными облицовкой разного цвета. Цветовой акцент в таких сооружениях, как правило, ставится и на немногих криволинейных элементах. Нередко маломерную плитку использовали и в облицовках помещений – в основном лестничных клеток, ванн и туалетов.

Незаурядным образцом здания, где принцип декорирования «нарисованными» с помощью цветной плитки архитектурными формами доведен почти до абсолюта, является четырехэтажный доходный дом А.Н. Чаброва<sup>760</sup> (Е.С. Кулешовой) (арх. С.М. Гончаров, 1912) в Протопоповском переулке (д. 20). Его фасад полностью покрыт керамической плиткой-кабанчиком двух цветов – светло-желтой кремовой и вишнево-красной, с помощью которых постройка получила явные черты стиля модерн. На плоской фасадной стене желтого цвета ярко выделяются темно-вишневые горизонтальные тяги, а на вертикальных лопатках той же плиткой изображены три вертикальные полосы, пересеченные в верхней части кружком – характерный элемент венского модерна, обычно выполнявшийся соответственно образцу в технике рельефного лепного декора. В данном

случае эта деталь получила беспрецедентно простую и узнаваемую интерпретацию. Дом построен в 1910-х годах, когда наиболее распространенным стилем стал неоклассицизм, поэтому в композиции фасада есть черты и этого стиля – фигурные оконные рамы этого дома характерны именно для неоклассических зданий. Хотя перед нами редкий случай имитации стилиевой архитектурной декорации, сам принцип «изображения» архитектурных форм с помощью цветной облицовки весьма характерен для московской архитектуры начала XX века, а его реализация в московской застройке несет явные региональные черты.

Среди контор, поставивших в начале XX века в Москву облицовочную и напольную плитку, черепицу, кирпич, глину и даже английские глазурованные каминные, выделялся предприимчивый Артур Андреевич Перкс. Он нередко печатал рекламу своей фирмы в изданиях Московского архитектурного общества, разумно полагая, что важнее всего наладить контакт с практикующими московскими архитекторами. Сам Артур Перкс и его фирма «Артур Перкс и К<sup>о</sup>», как следует из информации в ежегоднике «Вся Москва» за 1917 год, в 1910-х годах располагались на станции Малаховка Казанской железной дороги, но еще в 1900-х годах в самом центре Москвы на Неглинном бульваре в доме Архангельского (так гласила реклама; может быть, Неглинный проезд?) у него был оборудован магазин, знакомивший посетителей с разнообразием поставляемой им продукции. Оформлением магазина занимался архитектор А.В. Кузнецов, и неслучайно: интерьеры его представляли собой умело скомпонованные фрагменты архитектурных сооружений и их деталей, представлявшие богатые возможности их оформления с помощью керамических материалов. Услуги Перкса были довольно широко востребованы владельцами небольших доходных домов, а также магазинов и лавок, которые во множестве появлялись



в районах старой Москвы и требовали наружного переоформления.

Самым распространенным и доступным методом обновления старой постройки была ее облицовка современной керамической плиткой-«кабанчиком». Чтобы кардинально и без существенных затрат изменить облик торговой лавки, нужно было перебить старые проемы первого этажа на более широкие витрины, а затем облицевать переделанный фрагмент фасада глазурованной керамической плиткой, иногда с устройством дополнительных цветных керамических рамок вокруг витрин и для вывески. Подобные фасадные отделки, выполненные фирмой А. Перкса, сохранились в Б. Сухаревском переулке, на Покровке (дом № 6/1) в оформлении булочной, в старом подземном переходе под путями Курского вокзала, на Большой Никитской улице (д. 9), где до недавнего времени в сплошной керамической облицовке красовалась плитка-визитка с рекламой производителя: «Декоративно-строительная контора Артуръ Перксъ. Москва»<sup>761</sup>. Вероятно, активный Перкс выполнил немало и других архитектурно-оформительских работ в Москве, согласно предлагавшемуся им перечню – настелил орнаментальные керамические полы, облицевал стены магазинов и контор, установил камины, но сейчас выделить именно его произведения в московской застройке без плитки-визитки трудно.

Немало керамической плитки поставляла в Россию фабрика в небольшом городке Нидерзедлице в пригороде Дрездена в Саксонии<sup>762</sup> (сейчас это район Дрездена). Очень популярная в 1900–1910-х годах восьмиугольная матовая напольная плитка из Нидерзедлице шла в комплекте с небольшими квадратными плиточками дополнительных цветов, чаще всего с лаконичным растительным рисунком и с прилагавшимися орнаментальными бордюрами, что делало напольное покрытие очень нарядным. Оформление бордюров, как и цвет ос-



новных плиток, варьировалось, что создавало довольно богатый ассортимент поставляемой продукции. Не исключено, что именно такой глазурованной плиткой (кабанчиком) облицованы такие известные произведения Ф.О. Шехтеля начала 1900-х годов, как Торговый дом В.Ф. Аршинова и гостиница «Боярский двор».

Кроме однотонной импортной керамической плитки в Москве были востребованы и яркие полихромные глазурованные плитки, которые иногда использовались в наружных облицовках, для придания фасадам большей

Рекламное объявление торгового дома Артура Перкса

Плитка-визитка, вмонтированная в фасад магазина на Покровке (д. 1). Фото М. Феединой

Облицовка магазина на Покровке (д.1), выполненная конторой А. Перкса. Фото М. Феединой



художественности. Примером могут служить несколько плиток с красными и желтыми цветками над входной дверью в дом на углу 1-й Брестской улицы и площади Белорусского вокзала (закрывается последующей облицовкой). Эта плитка может быть с определенностью атрибутирована как немецкая, возможно относящаяся к продукции Северонемецкой фаянсовой фабрики в Бремене (Actiengesellschaft Norddeutsche Steingutfabrik).

Более оправданно с точки зрения архитектуры было появление геометрического орнамента из плитки трех оттенков при перелицовке в формах модерна фасада доходного дома Ф.В. Езерского (арх. К.Л. Розенкампф, 1903.)<sup>763</sup>. Отдельные орнаментальные плитки стали основой декорирования фасадной плоскости в такой поздней постройке, как доходный дом С.Я. Ямбора (арх. А.Д. Елин, 1913) на 1-й Тверской-Ямской (д. 17). Причем наряду с оригинальными глазурованными плитками





на его фасаде была устроена орнаментальная горизонтальная тяга с помощью напольной плитки, изготовленной Товариществом производства гончарных изделий «Маривиль». Импортной орнаментальной плиткой нескольких типов был облицован подъезд доходного дома 1910-х годов на 4-й Тверской-Ямской (д. 24)<sup>764</sup>. Существуют и другие примеры.

Целям украшения облицовки прекрасно отвечали майоликовые плитки из Австро-Венгрии с маркой «Рако», которые можно встретить в доходных домах Москвы 1910-х годов, хотя и нечасто. Плитки с изображением фантастического цветка с металлическими люстрами производства «Рако» украшали подъезды доходного дома братьев Грибовых (арх. Г.А. Гельрих, 1910–1912) на улице Чаплыгина (д. 1а). Эти, как правило, очень красивые полихромные изделия с высоким художественным качеством воплотили эстетику стиля модерн в Чехии и других областях Австро-Венгрии. Такой плиткой иногда украшали вестибюли, лестничные холлы, кухни и ванны комнаты в дорогих доходных домах Москвы конца 1900–1910-х годов.

Несколько особняком среди построек модерна, применивших в декорировке фасадов отдельные изразцы, стоит доходный дом Е.Н. Шевлягиной (арх. Г.А. Гельрих, 1905–1906)<sup>765</sup>. Четырехэтажный замкнутый в плане жилой комплекс



занимает участок между двумя улицами (ул. Щепкина, 25 – ул. 4-я Мещанская, 20), а потому имеет два лицевых корпуса, фасады которых решены по-разному. Декор фасадов произведения Гельриха включает несколько типов орна-

Керамическая плитка в облицовке доходного дома С.Я. Ямбора на 1-й Тверской-Ямской (д.15). Германия (?)  
Фото М. Фединой

Клеймо фабрики О. Кауфмана в Нидерзедлице.  
(Германия)

Обороты облицовочных плиток с клеймами фабрики «Рако»

Плитки фабрики «Рако». Фото автора. 1990-е гг.



ментальных изразцов – «длинные» с плоскими изображениями цветков на синем поле, стандартные с цветочными композициями двух типов также на синем фоне, узенькие синие плитки с изображением стеблей (парные к плиткам с цветами), стандартные зеленые с желтым линейным орнаментом в духе графики модерна и рельефные с зелено-коричневыми цветами на розовом фоне. Между собой эти типы изразцов не сочетаются и вполне могут принадлежать к продукции разных предприятий, но они удачно монтируются с керамической фасадной облицовкой светло-коричневого, зеленого и синего цветов.

Восточный корпус полностью строится на архитектурном ритме облицованных керамической плиткой цветных поверхностей. На фоне стен цвета охры ярко выделяются центральный эркер, покрытый плиткой ярко-синего цвета, и четыре боковых – ярко-зеленого цвета. Кроме того, в стеновые поверхности вкраплены разнообразные цветные изразцы с рисунком в стиле модерн. Очень выразительны синие плитки с белыми цветочками, оригинальны и синие «карнизные» плитки с почти абстрактными цветами, розовые изразцы с рельефным растительным орнаментом, выпуклые четырехгранные плитки цвета бордо с криво-





линейными гранями и, пожалуй, самые модернистские – зеленые плитки с экспрессивным линейным рисунком желтого цвета.

В основу фасадного решения западного корпуса также положен контраст гладких охристых стен с эркерами, которые имеют больший вынос и оштукатуренные поверхности. Пластичные, плавно изогнутые аттики находятся в плоскости основной стены и объединены с ней общим карнизом. В оформлении карниза использована штукатурная лепнина, отсутствующая в декоре восточного корпуса. Самой нарядной деталью этого фасада являются овальные слуховые окна в завершениях аттиков. Они помещены на вогнутых плоскостях, ребра пересечений которых акцентиро-

ваны цепочками плиток сложной геометрической формы. Такая же плитка, а также ее более крупная модификация использована в орнаментах между окнами второго и четвертого этажей. В целом западный фасад менее насыщен разнообразной керамикой и выглядит более спокойным, чем восточный. Однако все эти керамические изделия весьма интересны и не имеют аналогий в московской практике эпохи модерна. Производитель их точно неизвестен.

Общий вид и детали керамической отделки доходного дома Е.Н. Шевлягиной (арх. Г.А. Гельрих, 1905–1906 г.) на ул. Щепкина – 4-й Мещанской ул.  
Фото М. Феединой







Особую изюминку красивая керамическая облицовка внесла в облик солидного здания гимназии имени И. и А. Медведниковых в Староконюшенном переулке (1901–1903, арх. И.С. Кузнецов). Простенки между широкими окнами постройки на уровне 2-го–4-го этажей облицованы гладкой глазурованной плиткой глубокого темно-зеленого цвета, которая изобразительно выполняет роль вертикальных пилястр, задающих фасадную структуру дома. В трех

местах эти вертикальные ленты прерываются небольшими поясками из плитки того же цвета, но с рельефным полихромным орнаментом. Они не бросаются в глаза, благодаря близости с цветом к фону, но придают большую сложность и рукodelьность фасаду. Как представляется, фоновые и рельефные плитки этого дома произведены в Германии.

Необычен был скупой керамический декор доходного дома Б.И. Катлама (арх. Э.С. Юдицкий, 1904)<sup>766</sup>. Произведение Юдицкого включало в свою композицию два темно-синих подоконных панно, набранных из крупных (больше привычных) плиток с рапортом их

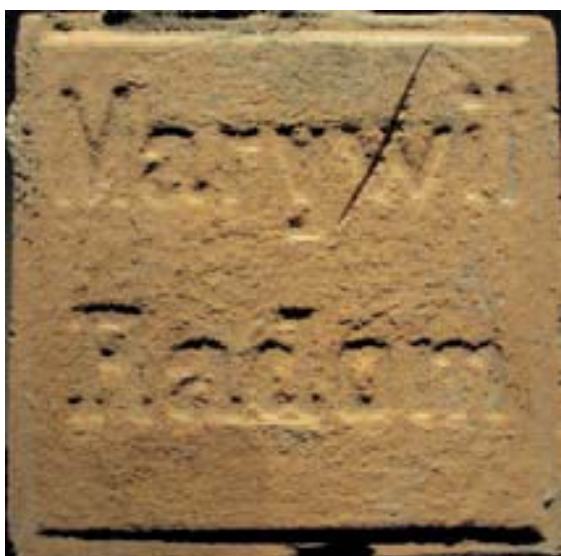
Керамический декор доходного дома Б.И. Катлама (арх. Э.С. Юдицкий, 1904 г.) на Б. Пресненской ул. (не сохранился). Фото автора, 1980-е гг.

Напольная плитка производства «Рако». Фото автора

Фрагмент фасада доходного дома С.П. Аристовна на 1-й Тверской-Ямской ул., д. 15 (арх. П.А. Заруцкий, 1907–1909 гг.)







ветки с разноцветными цветами, выполненной в технике довольно высокого рельефа. Над входом в это же здание помещены также нестандартные по форме – длинные (по высоте в две обычные плитки) интересные рельефные плитки с изображением подсолнухов. Анало-

Обороты плиток производства бельгийского акционерного товарищества производства гончарных изделий «Маривиль»

Плитки производства бельгийского акционерного Товарищества производства гончарных изделий «Маривиль»

гий этому типу керамики в Москве больше нет. (Здание разобрано в конце 1990-х годов).

Еще одним поставщиком в Москву импортной плитки было предприятие «Маривиль» в польском городе Радоме (в 100 км к югу от Варшавы), которое входило в бельгийское акционерное товарищество производства гончарных изделий «Маривиль». Продавались эти плитки в России очень широко, их можно найти не только в Москве и Подмосковье, но и во многих губернских и уездных городах России. Например, ими облицованы полы в торговом доме Карла Зихмана в центре Риги (в Радоме работал Рижский коммерческий банк, что, несомненно, укрепляло торговые связи), в доходном доме Н.Н. Киселева в Казани (1910, арх. К.С. Олешкевич; видимо, архитектор польского происхождения продвигал знакомых ему польских производителей) и т. д.

Простая монохромная облицовочная плитка-«кабанчик» Акционерного общества парового кирпичного завода «Пустельник» (Poustelnik) в Варшаве не раз использовалась для облицовки московских зданий. Не случайно в русской прессе сообщали об очередных собраниях этого общества, его финансовых делах и изменениях в уставе<sup>767</sup>. Как правило, польский «кабанчик» использовали мелкие собственники и торговцы, обновлявшие в духе времени фасады 2–3 этажной московской обывательской застройки, нередко сохранявшейся с XVIII, а иногда и с XVII века.

Заметное место в импорте в Москву занимала поставка изразцовых печей. Хотя отечественные производители старались обеспечить внутренний спрос, керамических отопительных приборов и печных облицовок не хватало. В Петербурге, в большей степени ориентированном на европейские стандарты, сделались популярными небольшие керамические печки («буржуйки»), которые поставлялись из Франции, Бельгии и Германии. Нередко это были подлинные произведения дизайна,



демонстрировавшие яркость цвета, изыски формы. В комнате они занимали совсем мало места, но не могли не привлекать внимания своим обликом.

В более традиционной Москве сохранялась приверженность традиционным пристенным печам, игравшим значительную роль в облике любого интерьера. «Фабрикантам печей также приходится считаться с общим стремлением обставлять внутренность жилых помещений, соответственных господствующему вкусу, более богато и в более выдержанном стиле, чтобы печи не портили общего впечатления»<sup>768</sup>. Кафельные печи в стиле модерн по каталогу, состоящему из 50 наименований, поставляла в Россию дрезденская мастерская архитектора и модельщика (как он сам себя представлял) И. Феллера. Желая утвердиться на русском рынке, этот мастер в начале 1900-х годов регулярно размещал свою рекламу в журнале «Керамическое обозрение».

Однако среди разнообразной керамической продукции, импортируемой в Россию в

Облицовочная плитка производства Саксонской печной фабрики Эрнста Тейхерта в Мейсене, использованная для внутренней отделки в Мужском училище в Глухове. Богородск (Ногинск)





начале XX века, особенно эффектными были изразцовые печи Саксонской печной фабрики Эрнста Тейхерта в Мейсене (Sächsische Ofen- und Chamottewaaren-Fabrik vorm. E. Teichert in Meißen. Штамп: M.O & P.F., ранее СТМ.), располагавшейся в 20 км вниз по реке от Дрездена.



Эти печи были великолепно нарисованы, богато декорированы профилями и лепными картушами, а также полихромными рельефными вставками. В Москве печи фабрики Тейхерта успешно продавались вплоть до 1910-х годов. Еще в 1970-х годах в старых домах центра Москвы можно было встретить великолепные образцы этих печей, демонстрировавших стильные растительные мотивы европейского модерна. К счастью, благодаря энтузиазму хранителя Отдела керамики музея-заповедника «Коломенское» Светланы Измайловны Барановой несколько печей



Изразцовые печи Саксонской печной фабрики Эрнста Тейхерта в Мейсене и их детали. МГОМЗ «Коломенское»



были тогда же разобраны и перенесены в музейное хранение.

Сохранившиеся в собрании «Коломенского» мейсенские печи, представляющие незаурядные образцы модерна, позволяют сравнить их с российскими образцами того же времени, и прежде всего с печами Товарищества М.С. Кузнецова, довольно ограниченный ассортимент которого сформировался в рамках русского стиля, то есть был априори более традиционен и сориентирован на древнерусские образцы. Близки к кузнецовским по формам были и финские керамические печи завода «Або». Московские керамические мастерские, представлявшие новаторские художественные тенденции – «Абрамцево», «Мурава» – делали лишь единичные художественные предметы. Таким образом, мейсенские печи, выполненные в эффектных формах нового стиля модерн и отличавшиеся высоким качеством керамического черепка, заняли на московском рынке фактически пустующую нишу. К слову сказать, общий облик немецких печей оставался вполне привычным, а значит, отвечал потребностям большинства московских жителей. Печи фир-





мы Тейхерта отличали лаконизм силуэта, яркая полихромия, подчеркивавшая ярусность их структуры, мастерски стилизованные растительные мотивы, представлявшие популярные в ар нуво зонтичные или болотные растения, а также очень высокое качество отливок и глазурованной поверхности. Несомненно, разработкой ассортимента печей занимались талантливые художники (или художник?). Кроме того,



в Россию фабрика поставляла и облицовочную плитку – кафель, – также нередко демонстрировавшую рисунки в стиле модерн. Примером может служить плитка из облицовки санитарно-технических помещений в Глуховском мужском училище.

Нельзя не сказать и о еще более редком виде импортной керамической продукции – **сюжетных художественных панно**. Установить их производителей обычно очень трудно, в большинстве случаев невозможно. Для этого нужно снять их со стены и посмотреть на фабричное клеймо. Однако далеко не все мастерские это клеймо ставили, а если ставили, то не на всех плитках. Тем не менее отметить и охарактеризовать панно, которые, видимо, были привезены в Москву из-за рубежа, также необходимо.

Изразцовая печь Саксонской печной фабрики Эрнста Тейхерта в Мейсене и ее деталь.  
МГОМЗ «Коломенское»



Панно вероятного иностранного происхождения украсило фасад доходного дома австрийского подданного И.Ф. Обадала на 1-й Брестской улице (д. 42). На нем изображен зимний, голландский или немецкий (?), пейзаж с мельницей, который привносит в этот скромный, облицованный плиткой фасад фокус внимания – небольшую художественную ноту.

«Голландские» сюжетные мотивы украшали в Москве и доходный дом близ Большой Садовой улицы (ул. Гашека, 6, во дворе)<sup>769</sup>. Размеры панно небольшие: длина их около 10 плиток, высота – одна стандартная плитка. На них изображены пейзажи с мельницами, лодками, домиками и поселянами в голландско-фламандских крестьянских одеждах. Эти изразцы, находящиеся в настоящее время в частной коллекции, имеют клеймо знаменитого англий-

Общий вид и детали керамической отделки доходного дома австрийского подданного И.Ф. Обадала на 1-й Брестской улице, д. 42. Фото М. Фединой





ского производителя – фабрики «Минтон & К<sup>о</sup>», среди продукции которой в начале XX века большое место занимали небольшие декоративные панно из нескольких кафельных плиток, многие из которых были созданы по рисункам известных английских иллюстраторов.

Несомненно западноевропейским по характеру графической манеры и технике исполнения было и панно-фриз доходного дома Т.Н. Зонова (1914, арх. С.Я. Яковлев, А.Н. Настович) по ул. Б. Якиманке (д. 40). Размеры панно здесь были больше, но манера изображения и сюжеты – те же. Оно представляло собой длинную и узкую (высотой – две стандартных плиты) полосу, проходящую как единая горизонтальная тяга вдоль всего фасада над окнами второго этажа, включая и выступающие эркеры. Панно изображало патриархальные сельские пейзажи Голландии. Это маленькие домики, гуси, лодки, мельницы, женщины в белых передниках, водная гладь, перемежающаяся зелеными лужками и холмиками. Хотя точное место изготовления панно не было установле-

но, учитывая его близость к панно на ул. Гашека, можно предполагать с большой долей вероятности, что оно также изготовлено английской фабрикой «Минтон & Ко». К сожалению, подлинное панно на Якиманке не сохранилось; при воссоздании дома оно было заменено аналогичным по рисунку (но не копиям) современным панно. Жаль, что оба керамических произведения широко известного в Европе начала XX века производителя, украшавшие застройку Москвы эпохи модерна, исчезли в ходе ее реконструкции. С ними ушла маленькая, но яркая частица богатой европейской архитек-

Панно-фриз доходного дома Т.Н. Зонова по ул. Б. Якиманке, д. 40 (1914, арх. С.Я. Яковлев, А.Н. Настович). Английская фабрика «Минтон & К<sup>о</sup>» (не сохранился). Фото 1980 гг.

Панно-фриз на фасаде доходного дома близ Большой Садовой улицы (ул. Гашека, 6, во дворе). Английская фабрика «Минтон & К<sup>о</sup>»

Оборот плитки из панно-фриза на фасаде доходного дома близ Большой Садовой улицы (ул. Гашека, 6, во дворе). Английская фабрика «Минтон & К<sup>о</sup>»



турно-художественной культуры, частью которой была в то время Россия.

В заключение коснемся еще одного очень значительного образца московской архитектурной керамики – *художественных панно и изразцов в декоре здания подворья Саввино-Сторожевского монастыря* (1905–1907, арх. И.С. Кузнецов) на Тверской ул., (д. 6, во дворе). Не имеющее аналогов керамическое убранство этой постройки с орнаментальными изразцовыми тягами и волнообразными наличниками, узор которых напоминает Усольские эмали XVII века<sup>770</sup>, до сих пор поражает своим качеством и совершенством. (Предположи-



тельно изразцовый убор здания изготовлен в Германии.)

Саввинское подворье строилось как доходный дом Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря. Это был многофункциональный комплекс, в котором размещались не только Саввинское архиерейское представительство (подворье), но и различные конторы (редакция журнала «Душеполезное чтение» и «Торговый дом А. Ханжонков и К<sup>о</sup> – именно в Саввинском подворье снимались первые русские кинофильмы), гостиница и меблированные комнаты. Здание – замечательный памятник неорусского стиля, отмеченный нетривиальностью избранных исторических прототипов. Благодаря силуэту, фасадной проработке, интересному пространственному решению внутренних дворов, центральной лестницы и превосходной фасадной керамике, оно может быть отнесено к числу лучших построек этого направления в Москве. Некогда располагавшееся по линии Тверской, оно при реконструкции улицы в 1938 году было сдвинуто со своего места на 50 м в глубь тесного двора, где лишилось той важной градостроительной роли, какую играло изначально и на которую было рассчитано.

Архитектурные особенности этого 4-этажного дома выражает не только его на редкость выразительный острый силуэт с шатровыми





башенками со шпилями, но и керамическое оформление фасадов, особенно центрального ризалита с нарядными обрамлениями окон третьего этажа. Декор и композиция центральной и боковой (проездной) арок восходят к крепостной архитектуре Ростова Великого, общий абрис и декор центрального объема напоминает неповторимый московский Крутицкий теремок, сплошь покрытый изразцами. Поверхность теремовидной центральной части сооружения, как и боковых башенок, почти полностью облицована плиткой, подобранной переходами от более темного серо-зеленого цвета к светлой бирюзе. Это непривычная нам «акварельная» абрамцевская плитка, имеющая не однородную окраску, а своего рода мозаичный набор из однотонных плиток сближенных цветов. Облицованная ими поверхность в еще большей степени напоминает мозаику, поскольку в ней хорошо читаются швы между отдельными изразцами.

Уникален орнаментальный керамический декор обрамлений арок, наличников, окон башен и фриза сооружения – полихромный тонкий рисунок его (более нигде в Москве не повторившийся) был создан зодчим в той уникальной графической манере, которая характерна для Усольских эмалей XVII века – великолепного образца средневекового русского декоративно-прикладного искусства. Абрис нарядных окон на боковых башнях живо напоминает еще один шедевр русского Средневековья – уникальный изразцовый наличник знаменитой церкви Св. Иоанна Златоуста «в Коровниках» в Ярославле. К сожалению, точно установить место изготовления керамического

Проект керамической отделки подворья Саввино-Сторожевского монастыря на Тверской улице.  
Арх. И.С. Кузнецов

Художественные панно и изразцы в декоре здания подворья Саввино-Сторожевского монастыря. Арх. И.С. Кузнецов. 1905–1907. Производство Германии (?)







декора этого дома пока не удалось. По документально не подкрепленному предположению, эти майолики были изготовлены по подробным эскизам архитектора И.С. Кузнецова в Германии (?).

Импортные керамические плитки и сейчас частенько встречаются в отделке доходных домов Москвы – их прочные керамические полы и нарядные облицовочные плитки стен до сих пор служат их обитателям. Они сохраняют до наших дней черты высокой строительной культуры конца XIX – начала XX века, составляющей важную страницу нашей архитектурной истории.

Краткий очерк импортных керамических материалов, использовавшихся в архитектуре Москвы конца XIX – начала XX века, показывает нам основные сферы их применения и цветовое разнообразие, а также географическую широту импортных производств, имевших в городе постоянных или временных торговых

Художественные изразцы в декоре здания подворья Саввино-Сторожевского монастыря.  
Арх. И.С. Кузнецов. 1905–1907 гг.  
Производство Германии (?)



представителей. Конечно, в основном западноевропейские фирмы были нацелены на поставку массовой продукции – облицовочной и напольной плитки, сантехнических материалов. Хотя в художественном отношении поставляемые керамические материалы, как правило, уступали произведениям московских керамических мастерских, создаваемым нередко большими художниками, благодаря высокому качеству (например, напольных метлахских плиток) и широкому ассортименту эти изделия прекрасно дополняли архитектурные формы зданий и их интерьеры (примером могут

служить полы из орнаментальной метлахской плитки в вестибюле и на парадной лестнице особняка Н.В. Игумнова, удачно дополнившие их керамическую и жипописную отделку).

К уникальной импортной продукции относились некоторые изразцовые наборы для печей – например, упомянутые печи Саксонской печной фабрики Эрнста Тейхерта в Мейсене. Несущие яркие черты стиля модерн, эти печи удачно дополняли широко распространенные в Москве, но традиционные по изразцовым наборам и композиции печи Товарищества М.С. Кузнецова.





АРХИТЕКТУРНАЯ  
КЕРАМИКА  
И МОСКОВСКИЙ  
МОДЕРН



Стиль в архитектуре, чтобы быть правдивым,  
должен быть плодом почвы, где он существует,  
и времени, которому он нужен.

*Гектор Гумар*<sup>771</sup>

**В**ремя последнего десятилетия XIX века вплоть до начала Первой мировой войны, отмеченное оптимизмом, бурным развитием новых технологий и эпохальными научными открытиями, получило в Европе привлекательное название «Прекрасная эпоха» (фр. Belle Époque). В России период конца XIX – начала XX века тоже носит красивое имя «Серебряный век», ставящее его в один ряд с Золотым веком, как называют пушкинское время. Другими словами, наше название акцентирует прежде всего литературные достижения страны. Однако Серебряный век – это период необыкновенного творческого подъема в нашей культуре в целом, время выдающихся художественных открытий и появления многих шедевров музыки, театра, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Именно тогда дотоле спокойную художественную жизнь всей Европы взбудоражили процессы глубоких перемен – новый архитектурный стиль, не получивший единого названия – ар нуво, сецессион, модерн (в России), – в начале 1900-х годов завоевал европейское искусство; повсюду создавались и успешно работали творческие объединения, союзы художников, консолидировавшихся для создания

новой художественной среды, синтезирующей все виды монументального и декоративно-прикладного искусства.

В самом конце 1890-х годов первые произведения нового стиля появились в Москве, а с 1902–1903 года этот стиль, наконец получивший знакомое нам название «модерн», широко распространился в московской застройке<sup>772</sup>. Едва ли не главной его отличительной чертой в России стал архитектурный декор (фасадный и интерьерный), сохранивший свое лидирующее стилеобразующее значение. Архитектурные идеи, витавшие в воздухе или выражавшие личные устремления или мечты заказчиков и архитекторов, прежде всего воплощались в декоративном оформлении построек того времени, на которое и была, в значительной степени, направлена творческая энергия зодчих. Хотя в архитектуре модерна была впервые предпринята попытка создать совершенно новую систему архитектурных форм, отличную от традиционной классической, и обозначилась тенденция к равнозначности всех фасадов и пространственной самодостаточности построек, большинство произведений московского модерна продолжали оставаться фасадными, то есть имею-



щими выраженную лицевую сторону, обычно наиболее декоративно насыщенную.

Если до середины XIX века «керамика как вид декоративно-прикладного искусства не имела в России заметных успехов и не участвовала в формировании стиля»<sup>773</sup>, повышенное внимание к «лицу» дома и появление новых приемов его отделки обусловили тот факт, что существенную роль в обновлении облика Москвы эпохи модерна, то есть 1890–1910-х годов, сыграла именно фасадная архитектурная керамика. Первопрестольная издревле была центром производства архитектурных изразцов, однако именно модерн вернул многоцветную керамику в арсенал самых востребованных выразительных средств архитектуры. Фасады многих московских новостроек 1900–1910-х годов и обновленных отделкой старых зданий оделись в глазурованную плиточную облицовку – среди них были практически все типы застройки: богатые особняки, престижные и дешевые доходные дома, торговые и промышленные сооружения. Назовем лишь несколько примеров: особняк С.П. Рябушинского (1901–1903, арх. Ф.О. Шехтель), особняк К.А. Гутхейль (1902–1903, арх. В.Ф. Валькот), особняк В.К. Мельникова (1904, арх. В.Д. Адамович), особняк И.А. Лаптевой (1909, С.Д. Езерский), особняк Г.В. Бардыгиной (1911, арх. И.Т. Барютин), гостиница «Боярский двор» (1901–1903, арх. Ф.О. Шехтель), Московский аукционный зал (1901, арх. А.Э. Эрихсон), Гимназия имени И. и А. Медведниковых (1901–1903, арх. И.С. Кузнецов), Дом московского товарищества для ссуды под заклад движимых имуществ (ломбард) (1904, арх. А.В. Иванов), дом Московского купеческого общества (1909–1911, арх. Ф.О. Шехтель), доходный дом Ф.А. Александрова (1902, арх. А.А. Остроградский), доходный дом М.А. Симоновой (1908–1910, арх. В.П. Апышков), доходный дом П.П. Зайченко (1910, арх. Н.И. Жерихов), доходный дом Н.И. Пузанкова (1910, арх. О.О. Шишковский), доходный дом и лечебница

И.К. Юрасовского (1910, арх. С.Ф. Кулагин), доходный дом С.И. и А.А. Мелетиных (1911, арх. В.Е. Дубовской), большинство доходных домов архитектора О.Г. Пиотровича и т. д.

Сплошные керамические облицовки зданий глазурованной плиткой, которые могли бы при желании стать подобием многоцветных ларцов, решались довольно строго. Их фасады обычно включали предельно простой геометрический цветной орнамент, как правило, по однотонному светлому полю стены и лишь очень редко – небольшие сюжетные керамические панно. И в этом тоже проявляла себя московская традиция, все же никогда не превращавшая архитектурные сооружения в предметы декоративно-прикладного искусства, сохраняя их естество.

Таким образом, декоративная и облицовочная керамика вошла в число самых современных и востребованных материалов для отделки фасадов новостроек конца XIX – начала XX века. Однако очень быстро поняли, что керамика может превращать фасады не только в глазурованные цветные плоскости, но и в огромные картины, не теряющие свежести красок со временем. Первым произведением такого рода стало гигантское полотно М.А. Врубеля «Принцесса Грёза», переведенное в керамику на заводе С.И. Мамонтова «Абрамцево» за Бутырской заставой и водруженное на аттик строившейся гостиницы «Метрополь». В совокупности с пятью большими и шестнадцатью малыми панно<sup>774</sup> А.Я. Головина «живопись вечными красками» гостиницы «Метрополь» стала эталоном для рядовых московских застройщиков, вскоре дополнивших городскую среду яркими пятнами многоцветной майолики. Эти декоративные элементы, ставшие наиболее популярными именно в Москве, были на редкость органичны для города, сама среда которого была в то время необыкновенно художественна и многоцветна. Появившись на фасадах гостиницы «Метрополь» – клю-

чевого произведения московского модерна, великолепные декоративные керамические панно фактически стали самым убедительным аргументом, предопределившим дальнейшее использование уникальных майоликовых декораций в сооружениях этого стиля в Москве и повлиявшим на облик зданий этого направления в других городах страны.

Утраченное нами, но присущее началу века внимание к архитектурным деталям делало керамику важной приметой городской среды, остро воспринимавшейся и важной для современников Серебряного века. Особенности восприятия того времени можно объяснить сравнительно мелкий масштаб многих керамических панно, украсивших верхние части городских новостроек – московский прохожий начала XX века чаще поднимал голову, останавливался и рассматривал окружающие здания. Иначе трудно понять наличие таких декоративных элементов, как панно «Маки» на доходном доме Н.Г. Тарховой – Г.И. Макаева<sup>775</sup> (1903–1904, арх. Г.И. Макаев) или «Наяды» на доходном доме дешевых квартир в Большом Гнездикивском переулке (1912–1913, арх. Э.К. Нирнзее), керамические панно на темы русских сказок на доходном доме В.И. Низова на 2-й и 3-й Тверской-Ямской и многие другие подобные детали.

Напомним выразительное описание города Андрея Белого: «Москва! Разбросалась высокими, малыми, средними, золотоглавыми иль бесколонными витоглавыми церковками очень разных эпох; под пылицы небесные встали – зеленые, красные, плоские, низкие или высокие крыши оштукатуренных, или глазурью одетых, иль просто одетых в лохмотья опавшей известки домин, домов, домиков, севших в деревья, иль слитых, – колончатых иль бесколонных, балконных, с аканфами, с карнизами, грузно поддерживающими карнизы, балконы, – фронтовые треугольники домов, домин, домиков <...>. Улица складывалась

столкновеньем домов, флигелей, мезонинов, заборов – кирпичных, коричневых, темно-песочных, зеленых, кисельных, оливковых, белых, фисташковых, кремовых; вывесок пестроперая лента сверкала там – кренделем; там – золотым сапогом; раскатайною растараторой пролеток, телег, фур, бамбанивших бочек...»<sup>776</sup> В большинстве случаев керамические вставки были дополнениями, акцентами новых фасадных композиций, легко встраивавшимися в пеструю мозаику московской застройки..

Казалось бы, архитектурный стиль в рамках единой культурной среды не может иметь больших отличий, ведь мировоззрение эпохи, и особенно профессиональной среды, имеет общую (общенациональную) основу, сформированную литературой, публицистикой, общностью эстетических приоритетов. Однако в то время даже Петербург и Москва – это еще две культурные вселенные. В этой двойственности – и проявление древних традиций, и разница историко-культурной подосновы, и чисто европейское сохранение индивидуальности в облике города, его стиле жизни и быте. В двух русских столицах XIX – начала XX века по-разному проявил себя национальный стиль, в том числе неорусский, в них порой абсолютно разными характеристиками обладает и модерн. На протяжении двух столетий своей истории Петербург последовательно вырабатывал особую архитектурную монументальность, соответствовавшую облику правительственного центра империи. А златоглавая пестрая Москва, несмотря на всю свою привычную нескладность, еще не потеряла к рубежу веков обаяния «большой деревни» – веснами в ней еще во множестве цвели усадебные «бабушкины сады», а на центральных улицах, размеренно и успокоительно уставленных длинными рядами липок, привычны были зеленые курдонеры и веселые цветочные палисадники.

Московская буржуазия была богата, а к тому же свободна от довольно тесных поведен-



ческих рамок, которые установились в служилом Петербурге, следовательно, могла позволить себе строить в городе в соответствии со своими представлениями о красоте и представительности. Характерным образцом просвещенного московского заказчика был богатый купец (часто – старообрядец), относившийся ко второму или третьему поколению промышленников, – выходец из крестьянской среды. Таковы Морозовы, Мамонтовы, Рябушинские. Совершенно другие общественные слои стали поклонниками нового стиля в столичном С.-Петербурге – это прежде всего члены царской фамилии. Неудивительно, что архитектурный диалог творцов нового стиля со временем и заказчиками сформировал в этих городах разные версии русского модерна.

Если в Петербурге керамические отделки были единичны и как бы «тонули» в городской застройке, в Москве они были использованы более широко, определяя зачастую облик целых улиц. Невозможно перечислить все здания города, которые были заново отделаны или перелицованы в 1890–1910-е годы с помощью архитектурной керамики. Достаточно сказать, что почти все знаменитые московские архитекторы и художники рубежа веков применяли керамические художественные детали в своих постройках – А.С. Каминский, Л.Н. Кекушев, К.К. Гиппиус, И.Е. Бондаренко, В.Ф. Валькот, В.М. Васнецов, С.И. Вашков, С.Д. Езерский, И.С. Кузнецов, Г.И. Макаев, И.П. Машков, А.Ф. Мейснер, Э.К. Нирнзее, М.Т. Преображенский, И.И. Рерберг, С.У. Соловьев, А.И. Таманов, И.А. Фомин, Н.Л. Шевяков, О.О. Шишковский, Ф.О. Шехтель и многие другие.

Характерные черты московской архитектурной керамики во многом предопределил тот факт, что ее истоки восходили к декору русского стиля, получившего в городе широкое и многообразное воплощение. Национальные орнаментальные мотивы фактически сохраняли в художественных керамических

отделках свои лидирующие позиции вплоть до 1910-х годов. С этим связан тот факт, что многие новые изразцы в отделке московских зданий намеренно стилизовались под своих средневековых предшественников. Важно подчеркнуть, что в Москве поиски новых архитектурных образов и новых форм в сфере художественного декора в значительной степени велись художниками-живописцами. Именно им принадлежали первые попытки переосмысления традиций древнерусской архитектуры, возрождения народных национальных традиций в искусстве, изучения и развития русского орнамента, и т. д. Ведь в отличие от Англии и других европейских стран, где ремесленное производство как форма проявления народного творчества давно исчезло, в России народные промыслы еще существовали. Таким образом, творческое воображение художников не только питалось образцами искусства далекого прошлого, но и вдохновлялось непосредственно от первоисточников.

В керамике проявило себя немало крупных московских художников и скульпторов: Н.А. Андреев, П.И. Бромирский, В.М. и А.М. Васнецовы, М.А. Врубель, А.Я. Головин, А.С. Голубкина, И.Э. Грабарь, И.С. Ефимов, В.Д. Замирайло, Н.Н. Каразин, М.А. Керзин, Н.А. Квашнин, А.А. Киселев, К.А. Коровин, П.В. Кузнецов, С.В. Малютин, А.Т. Матвеев, Д.И. Митрохин, И.И. Нивинский, А.Л. Обер, Н.П. Пашков, К.С. Петров-Водкин, В.Д. и Е.Д. Поленовы, Н.Н. Сапунов, В.А. Серов, В.А. Сивом, С.Ю. Судейкин, П.П. Трубецкой, П.С. Уткин, Ф.Ф. Федоровский, А.В. Шевченко, С.В. Чехонин, М.В. и М.Ф. Якунчиковы и многие другие.

В течение рассматриваемого периода в Москве сформировалась и целая плеяда опытных мастеров-керамистов, которые смогли постепенно овладеть самыми передовыми технологиями обжига и окраски и в этом отношении выйти на общеевропейский уровень изготовления художественной керамики. Это – И.А. Аверинцев, С.Н. Андрианов, Н.В. Анненский, М.И. Бе-

лавенец, М.В. Васильев, П.К. Ваулин, П.И. Галкин, А.Г. Гусарев, М.И. Деркач, А.П. Зиновьев, М.Е. Егоров, Г.М. Лузан, С.И. Масленников, Г.В. Монахов, С.П. Петухов, А.В. Филиппов и другие.

Несомненным открытием московского модерна стали облицовки «акварельной» абрамцевской плиткой, придававшие постройкам особую живописность и художественность. Особенно яркими и обращающими на себя внимание подобными облицовками стали с применением в окраске «акварельных» плиток металлизированных глазурей, превращавших здания в сверкающие всеми цветами радуги сказочные терема. Такие отделки – принадлежность именно Москвы Серебряного века, и в этом, безусловно, отразилась связь московской архитектуры с художественными тенденциями конца XIX – начала XX века. В Петербурге и в других российских городах подобные облицовки чаще всего напрямую связаны с деятельностью Абрамцевского завода или с работами П.К. Ваулина – выученика Абрамцева.

Художники-живописцы и графики повлияли на сюжетику и на стилистику майоликового декора Москвы. В отличие от многих западноевропейских фасадных керамических панно, акцентировавших эффектную линию, подерживавшую стильные формы архитектуры, декоративные майолики Москвы чаще напоминали станковую или монументальную живопись (нередко это в самом деле были реплики известных полотен) или многоцветные книжные иллюстрации. Хотя контур их персонажей чаще всего был специально прочерчен (это связано с удобством изготовления и последующей сборки панно из отдельных изразцов по принципу детских пазлов), он был специально как бы «растворен» в интенсивной цветности соседних плоскостей, так что с уровня взгляда пешехода не всегда читался. На живописные полотна походила не только «Принцесса Грёза» М.А. Врубеля на фасаде «Метрополя», утраченные изображения «Трех богатырей»

В.М. Васнецова на ул. Сергия Радонежского или части фриза Глуховского училища с копией фрагмента полотна В.М. Васнецова «Каменный век», действительно бывшие майоликовыми репликами реально существовавших картин, но и сюжеты на аттиках дома в Лебяжьем пер. (худ. В.М. Васнецов, А.М. Васнецов(?), изображения маков на доме Н.Г. Тарховой (арх. и худ. Г. Макаев)<sup>777</sup> и некоторые другие. Значительная часть московских майоликовых панно была выполнена в стилистике книжной графики – панно на щипце дома М.В. Сокол (худ. Н.Н. Сапунов?), на фасадах доходного дома Низова (арх. и худ. Н.А. Квашнин), утраченное изображение на щипце доходного дома на улице Чаянова (1904, арх. А.Ф. Мейснер), великолепный ансамбль майолик дома Перцовых (худ. С.В. Малютин) и многие другие керамические картины и орнаментальные вставки, эстетика которых живо напоминала популярные иллюстрации лучших художников-графиков русского стиля – И. Билибина, Э. Лисснера, Б. Зворыкина. Среди сюжетов архитектурных панно заметное место занимали темы, связанные с историей России и мира, сцены сказок и былин, геральдические композиции, а с конца 1900-х годов – также религиозные сюжеты для храмовых облицовок.

Нельзя не сказать о еще одной важной особенности московской архитектурной керамики Серебряного века – наравне со скульптурной декорацией она оказалась материалом, способным выразить в архитектуре особое мироощущение символизма, зародившегося в качестве самостоятельного направления в литературе и искусстве в 1880-е годы. Его последователи во многом переосмыслили образный ряд в искусстве, выделив то, что может иметь значение знака, символа, простой или сложной аллегии. Напряженные поиски «идеи» в искусстве, спровоцированные символизмом, заставляли современников наделять свойствами символа не только мифологические или библейские сюжеты, но и проявления



обыденной жизни. Именно в этом смысл цитаты из самого популярного произведения Фридриха Ницше в России «Так говорил Заратустра», первоначально опоясывавшей фасады гостиницы «Метрополь».

Символизм привнес в жизнь и в искусство целый ряд «своих» тем, получивших отражение в живописи, прикладных искусствах и, несколько более опосредованно, в архитектуре – в разнообразной скульптурной и керамической декорации. Среди образов, которые воплощались в керамике Москвы, есть мифологические и аллегорические – это бог торговли Меркурий, богини Славы, музы, наяды, аллегии искусств и ремесел. Отголоски античных мотивов можно найти на керамических панно гостиницы «Метрополь», особняке С.У. Соловьева, глуховском фризе и некоторых других. Древнерусская мифология – былинные темы, органичные для русского стиля, в котором так много и удачно использовалась майолика, воплотились в керамических произведениях братьев Васнецовых, М.А. Врубеля, С.И. Васкова и некоторых других.

Однако чаще всего майоликовые панно и изразцы московского модерна воплощали разнообразный мир природы. Морские волны, деревья, травы, цветы, стебли, животные, птицы, рыбы, насекомые были едва ли не самой заметной, в чем-то даже нарицательной, темой декора модерна. В выборе изобразительных природных мотивов, как в стилистических предпочтениях в эпоху символизма конца XIX – начала XX века, была велика роль Гения места. Другими словами, мир Флоры и его обитатели нередко были наделены ощутимой местной спецификой – клонящиеся от ветра березы, листья и плоды каштанов, розовые кусты, виноградная лоза, сосновые ветви с иголками и шишками, листья и цветы чертополоха<sup>778</sup>, бабочки, стрекозы, мотыльки и даже таинственный мир дна Белого моря (на панно Ярославского вокзала) – все это воплощало красоту и необоримую витальную силу русской природы,

такую важную для московского модерна. Не случайно в московской архитектурной керамике конца XIX – начала XX века появились знакомые персонажи среднерусской флоры и фауны и одновременно традиционные персонажи русских сказок – павлины, утки, лебеди, орлы, белки, зайцы, белые и бурые медведи, северные олени, волки, рыбки, сосновые и еловые ветки, яблони, подснежники, колокольчики, кувшинки, маки, ирисы, одуванчики, подсолнухи, лилии, розы и, конечно, волшебные цветы русских сказок. Посредством этих образов, воплощенных в архитектурной керамике нового стиля модерн содержательные, формальные и изобразительные черты эпохи символизма претворились в местном архитектурном колорите Москвы.

Важным свойством московской архитектурной керамики конца XIX – начала XX века была ее прочная генетическая связь с кустарным производством и творчеством просвещенных непрофессионалов-любителей. Как известно, на рубеже веков собственноручным изготовлением майолик занялись талантливые дилетанты (преимущественно московские), некоторые из которых стали инициаторами создания кустарных керамических мастерских в своих усадьбах, ставших важными вехами в развитии художественной керамики того времени – С.И. Мамонтов, М.А. Морозова, В.В. фон Мекк, княгиня М.К. Тенишева, Е.Н. Чоколова, князь С.А. Щербатов. В приведенных очерках о московских керамических производствах показано, что в основе буквально всех (даже наиболее технологически совершенного производства Товарищества М.С. Кузнецова) лежали небольшие заводские или любительские мастерские. Это порой вызывало проблемы с качеством керамического черепка и другие технологические проблемы, но несомненно подстегивало дух экспериментаторства и придавало произведениям московской архитектурной керамики цен-

нейшее свойство – видимой рукотворности, к которой стремились художники-керамисты всей Европы.

Коллизию кустарного, художественного и массового промышленного изделия в начале XX века прекрасно выразил Осип Осипович Гельдвейн – компаньон и единомышленник П.К. Ваулина: «Можно ли ставить кустарей на уровень с художниками? Может ли кустарь, пользуясь примитивными средствами, воспроизвести нечто столь прекрасное, что заслуживало бы названия художественного произведения? Примитив радует наш глаз, работа кустаря – ценный вклад в сокровищницу искусства, но это только сырой материал для творчества. <...> Передать исторически верную по настроению гамму красок, тонкую линию классического завитка, может только художник, чуткий ко всему прекрасному и имеющий в своем распоряжении все средства и все усовершенствования, которыми обладает современная майоликовая техника. <...> для того, чтобы удовлетворить вытекающим отсюда запросам, мы должны были вооружиться соответствующими техническими средствами, предусмотрев наперед всевозможные требования со стороны зодчества. Но из производства нашего мы, однако, не делаем фабрики, выбрасывающей товар миллионами, как это сделали наши культурные соседи. Где фабрика – там нет искусства, там нет служения красоте»<sup>779</sup>.

Рассмотренная нами московская художественная керамика, украсившая фасады многих городских зданий, несомненно, относилась к сфере искусства и этим вносила в застройку черты подлинной уникальности. Ведь, по

точным словам Ильи Репина, сказанным еще на заре расцвета художественной майолики в России, на городских фасадах появились «оригиналы (!), а не копии, как, например, в мозаике»<sup>780</sup>. В то же время майолика в конце XIX – начале XX века выработала собственные средства выразительности, которые расширяли сферу ее применения в архитектуре. По справедливым словам того же Гельдвейна, «майолика как искусство... вносит свет и жизнь всюду, куда она ни проникает. Суровые стены храмов оживляются, теряют свой обычно неприветливый вид, а жилое строение утрачивает с ее появлением свою удручающую утилитарную монотонность»<sup>781</sup>.

Представленный очерк работ основных керамических производств художественной керамики, работавших в Москве в конце XIX – начале XX века, показывает значительную роль, которую сыграли их произведения в формировании московского варианта стиля модерн. Благодаря разнообразию и значимости московской архитектурной керамики в городской среде период конца XIX – начала XX века может быть по праву назван ее вторым «золотым веком», наследовавшим достижения Средних веков, но значительно развившим ее художественное разнообразие, типологию и сферы применения. Многообразие форм, богатые декоративные возможности керамики, ее яркое региональное своеобразие, обусловленное наличием не только московской школы зодчества, но и местных подлинно художественных керамических производств, позволили ей занять важнейшее место в русской культуре Серебряного века.



## Примечания

- 1 Среди самых крупных музеев керамики можно назвать Музей плитки Джеффилда в Айронбридж в Англии (Jackfield Tile Museum in Ironbridge, Shropshire), основанный в 1983 году, который является музеем истории производства плитки с 1834 по 1960 год.
- 2 Н.С. Московский кирпичный рынок // Керамическое обозрение. 1902. № 11 С. 298.
- 3 **Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2 И–О. СПб.; М., 1881. С. 33.
- 4 Там же. С. 32.
- 5 **Кавельмахер В.В., Чернышев М.Б.** Древний Борисоглебский собор в Старице. М., 2008. [http://www.kawelmacher.ru/science\\_kavelmakher32.htm](http://www.kawelmacher.ru/science_kavelmakher32.htm)
- 6 **Кавельмахер В.В., Чернышев М.Б.** Указ. соч.
- 7 Подробнее см.: **Кудрявцева О.В.** Калужское кафельное производство XVII–XIX веков. Калуга, 1998; **Федорова Л.И., Ткаченко В.А., Федоров В.В.** Калужские изразцы как срез материальной и духовной культуры провинциального города. С. 392–399.
- 8 **Сергиенко И.И.** Ценинный завод Чапочкина // Из истории русской керамики и стекла XVII–XVIII веков. Труды Государственного Исторического музея. Вып. 62. М., 1986. С. 17.
- 9 **Салтыков А.Б.** Русская керамика. С. 120.
- 10 Подробнее о процессе реставрации см.: **Баранова С.И.** Русский изразец. Записки музейного хранителя. М., 2011. С. 350–361.
- 11 Там же. С. 358.
- 12 Зодчий. 1875. № I. С. 12.
- 13 Керамическое обозрение. Специальный журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ним производств. Николаев. 1902. № 7. С. 137.
- 14 Подробнее см.: **Нащокина М.В.** От «полиявших» антиков к «новому искусству» // Нащокина М.В. Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени. Его изучение и творческая интерпретация. М., 2010. С. 337–368.
- 15 **Saunier Ch.** Nouvelles applications (Ingresflamme an revetement desfacades) // L'Architecte, 1908, November., December. Pp. 83–87,91–94.
- 16 **М-в П.** Дармштадтская выставка 1901 года // Зодчий. 1902. № 33. С. 373; № 34. С. 381.
- 17 Керамические изделия Голландии на Туринской художественной выставке 1902 года // Керамическое обозрение. 1903. № 17. С. 447–448.
- 18 Там же. С. 448.
- 19 Керамическое обозрение. 1903. № 15, С. 412.
- 20 Керамический отдел на Всемирной выставке в С.-Луи // Керамическое обозрение. 1904. № 21. С. 390–391.
- 21 О ней см.: **Глазенапп М.** Дюссельдорфская промышленно-ремесленная выставка 1902 г // Керамическое обозрение, 1903. № 21. С. 531.
- 22 О керамической выставке в Рейхенберге (Богемия) // Керамическое обозрение. 1903. № 23 С. 577–579.
- 23 Керамическое обозрение. 1904. № 3. С. 48.
- 24 Керамическое обозрение. 1903. № 19. С. 499–500.
- 25 Керамическое обозрение. 1903. № 19. С. 499.
- 26 Керамическое обозрение. 1904. № 14. С. 260.
- 27 Керамическое обозрение. 1903. № 14. С. 394.
- 28 Производства, тесно связанные с российским рынком, будут рассмотрены далее в главе V.
- 29 См.: MintonTiles, 1835–1935. Edited by D.S. Skinner and Hans van Lemmen; photography by Pam Rigby. 1984.
- 30 **Herbert T., Huggins K.** The Decorative Tile in Architecture and interiors. London, 1995. P. 75–76.
- 31 Впоследствии руководство фирмы до 1918 года перешло к его сыну Джону Ф. Кэмпбеллу, а затем Колину Н. Кэмпбеллу.
- 32 Подобные панно продавались как рекламные предложения керамических производств Англии, Германии, Голландии и других стран Западной Европы (**Власова Г.А., Белехова Е.О.** Продукция английской фабрики «Минтон» второй половины XIX в.: К проблеме атрибуции // Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2007–2008 гг. СПб., 2009. С. 43).
- 33 В 1856 году на итальянской керамической фабрике в Доччия (близ Флоренции) способ нанесения люстров был найден вновь. Несколько итальянских мастеров приезжали к керамистам Стаффордшира для обучения их процессу люстрирования, но результаты были незначительны. Среди английских художников и знатоков бытовало убеждение, что секрет люстра – это философский камень керамистов.
- 34 Здесь и далее см.: **Есипова Г.** Уильям Френд де Морган // Сто памятных дат. Художественный календарь. Ежегодное иллюстрированное издание. М., 1989; [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).
- 35 Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы в 2 т. Т. II. М., 1964. С. 235.
- 36 **Корнилов С.М.** По поводу Международной керамической выставки в Петербурге // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 4. С. XXXIII.

- 37 Maniffature Angeliche L'Art Nouveau Europeo nella Ceramica per l'Architettura. A cura di Ezio Godoli. Torino, 2005. P. 20.
- 38 Несмотря на общественное признание качества керамики завода «Loebnitz», в 1935 году он был закрыт.
- 39 **Селезнев В.** Изразцы и мозаика. (Монументальная эмалевая живопись): Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб., 1896. С. 64.
- 40 **Borsi F., Godoli E.** Paris 1900. Fhchitecture and design. London, 1978. P. 253.
- 41 Работы А. Биго: церковь Сен-Жан-де-Монмартр 9 улиц Abbesses в Париже. Арх. Анатолий де Бодо; дома 70–72 на проспекте Елисейских полей. Арх. Луи Биго; Кастель Беранже улица Лафонтен 14. Арх. Гектор Гимар; Универмаги Samaritaine. Арх. Франц Жордан; жилой дом ав. Рапп, 29, Отель Ceramic Авеню Ваграм, 34 и т. д. Арх. Жюль Lavirotte; жилой дом Франклин-стрит, 25 (а). Арх. Огюст Перре; вилла Луи Мажореля в Нанси. Арх. Анри Соваж; работы Анри Ван Вельде, а также работа со скульпторами – Антуаном Бурделем и другими.
- 42 Хотя с 1896 по 1910 год Александр Биго по праву считался одной из ключевых фигур в движении ар нуво, в 1914 году он потерял крупный контракт на поставку плитки для парижского метро, в результате чего его постигли финансовые трудности. Он пытался преодолеть их, но Первая мировая война помешала этому. Потому признанный мастер закрыл фабрику и стал техническим советником керамической промышленности.
- 43 Керамическая фабрика «Boch Freres La Louviere» была основана братьями Эженом и Виктором Бохоми и Жаном-Батистом Нотомбом в 1841 году в бельгийском городе Ла-Лувьер.
- 44 **Wallien-van Erkel J.** The Koninklijke Porceleynse Fles / Royal Delft. Delft, 2013. P. 26.
- 45 Ibid. P. 40.
- 46 Производство архитектурной керамики завод прекратил только в 1980 году.
- 47 **Wallien-van Erkel J.** The Koninklijke Porceleynse Fles. P. 61.
- 48 Компания Portoits & Fix работала с 1890 года в тесном сотрудничестве с Отто Вагнером, Максом Фабиани и художниками знаменитых Венских мастерских – Коломаном Мозером и Иосифом Гофманом. В это время в компании работало 700 человек. Многие произведения этого периода были представлены на выставках декоративно-прикладного искусства и опубликованы в журналах. Мебель Венских мастерских, произведенную Portoits & Fix, можно увидеть сегодня в различных музеях и аукционных домах.
- 49 Keramika Zsolnay. Zagreb, 1989. P. 25–26.
- 50 См: **Mattyasovszky Zsolnay T.** A Zsolnay epuletkeramia // Magyar epitoipar. 1995. № 7-8. Szam, p. 234–239; **Mattyasovszky Zsolnay T.** Lechner Odon es a Zsolnay. epuletkeramia // Magyar epitoipar. 1995. № 9. Szam, p. 280–282.
- 51 Любопытно, что это первая известная в Венгрии скульптура, установленная в честь промышленника, а не государственного деятеля или священнослужителя.
- 52 Князь Лихтенштейнский в 1920 году продал свои керамические фабрики акционерной компании под эгидой Предпринимательского банка (Živnobanka). На рубеже 1920–1930-х годов интерес к фасадной облицовочной плитке возобновился, и изделия «Рако» были весьма востребованы. Во время Второй мировой войны производство сократилось и было восстановлено в 1945 году, когда завод был национализирован. К новому народному предприятию в г. Раковник (Раковнические керамические заводы) было присоединено еще 17 заводов, был введен ряд новинок механизации и построено большинство производственных цехов отделения пористых облицовочных плит. Объединение производства было осуществлено к 1947 году. В 1961–1964 годах цех облицовочной плитки прошел очередную реконструкцию и Раковнические керамические заводы стали первопроходцами новой технологии. В 2002 году владельцем акций предприятия стало австрийское семейное предприятие «Lasselsberger», которое в настоящее время является основным производителем облицовочной керамики в Чешской Республике и относится к самым крупным фигурам европейского рынка. Новое руководство сохранило и развивает традиции марки «Рако», а производящий ее керамический завод по производству плитки остается основным предприятием города.
- 53 Там же.
- 54 Там же. С. 387.
- 55 Там же.
- 56 Выше уже упоминалось восстановление керамического напольного покрытия в фойе Большого театра в Москве. Инициаторами восстановления стали менеджер отдела по международным коммерциям в области гостиничного бизнеса Villeroy & Boch Буркхард Шмидт и один из российских клиентов компании Александр Казарновский.
- 57 Vierzig Jahre Geschichte der Firma Otto Kauffmann Niedersedlitz in Sachsen, 1871–1911.
- 58 См. прим. 52.
- 59 Керамическое обозрение. 1902. № 11. С. 177.
- 60 Эта компания в 1906 году изготовила однотонную шестиугольную рельефную плитку по дизайну Антонио Гауди для интерьеров дома Ла-Педрера в Барселоне.
- 61 **Maribel Rossello I Nicolau.** La casa Escofet. Mosaics per als Interiors: 1900. Barcelona, 2008.
- 62 Керамическое обозрение. 1901. № 6. С. 81.
- 63 Керамическое обозрение. 1901. № 1. С. 3.
- 64 «Особенность русской К. промышленности, как в ее прошлом, так и в настоящем, состоит именно в том, что она является подспорным промыслом крестьян-земледельцев. У нас, поэтому, К. промышленность всего правильнее определить так: мелкая семейная организация производства продуктов на сбыт, свойственная крестьянскому населению России, в качестве подспорного при земледелии промысла <...>. В гончарном промысле (Тихвинский у.) сам хозяин исключительно работает на круге, копает глину и рубит дрова в лесу; женщины и подростки подвоз-



- ят глину и дрова, пилят и колют их; должность горновщика лежит на малолетних членах семьи, а за отсутствием их – на женщине. <...> В громадном большинстве случаев К. промышленность существует у нас наряду с ведением теми же лицами сельского хозяйства. <...> В Гжели, средоточии гончарного промысла, семья из двух полных работников покрывает земледелием 44% своих расходов» (Кустарная промышленность // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., Брокгауз–Ефрон, 1890–1907). [http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron](http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron).
- 65 Керамическое обозрение. 1902. № 18. С. 323.
- 66 К вопросу об устройстве школ керамики в районе Одесского учебного округа // Керамическое обозрение, 1901, № 9. С. 131.
- 67 Керамическое обозрение. 1902–1903. № 4. С. 71.
- 68 Завод К. Вахтера работал до 1919 года, затем был национализирован. Обычно использовалось оригинальное клеймо «Вахтеръ», или более сложные – «КВиКо», «КВКЗ» и «К REX B». По мнению некоторых исследователей, отдельные клейма «ALFA» и «VESTA» также относятся к этим заводам.
- 69 Керамическое обозрение. 1901. № 6. С. 82.
- 70 Керамическое обозрение. 1901. № 4. С. 55.
- 71 Плитку и кирпичи для облицовки зданий завод маркировал по-разному – «Пирогранит», «Корона», «Шифер», «Рекс», «Гранит», «Пиро», «Терракота».
- 72 Керамическое обозрение. – 1903. № 1. С. 8.
- 73 Определение архитектора Льва Кекушева.
- 74 **Нащокина М.В.** Московский архитектор Лев Кекушев. СПб., 2012. С. 197, 222.
- 75 Керамическое обозрение. 1901. № 6. С. 81.
- 76 Керамическое обозрение. 1901. № 8. С. 125.
- 77 Керамическое обозрение. 1902–1903. № 18. С. 321.
- 78 Керамическое обозрение. 1901–1902. № 19. С. 343.
- 79 В 1903 году надворный советник, инженер путей сообщения Георгий Павлович Старженецкий-Лаппа выкупил завод, организовав «Акционерное общество для производства облицовочного кирпича и других гончарных изделий в Боровичах», после чего завод еще два раза менял хозяев, пока в 1913 году не вошел в состав акционерного общества «К. Вахтер и К°».
- 80 Керамическое обозрение. 1904. № 19. С. 351.
- 81 А.Д. Из иностранных архитектурных изданий. Торговый дом, построенный Отто Ритом в Берлине // Неделя строителя. СПб., 1901. № 43. С. 317.
- 82 **Розанцев В.** В защиту русской керамической промышленности от иноземного влияния и конкуренции // Керамическое обозрение. 1905. № 10. С. 147–148.
- 83 **И.Е. Репин и В.В. Стасов.** Переписка. Т.1. М., 1948. С. 127.
- 84 Керамические изделия Голландии на Туринской художественной выставке 1902 года // Керамическое обозрение. 1903. № 17. С. 447–448.
- 85 Керамическое обозрение. 1903, № 6. С. 103.
- 86 Керамическое обозрение. 1903. № 13. С. 369.
- 87 Керамическое обозрение. 1903, № 14. С. 393.
- 88 «Программа сообщения керамика А.В. Рохманова и инженера В.Б. Гладкова о новых строительных и огнеупорных материалах (с демонстрацией образцов) Московской группе общества гражданских инженеров в заседании 26 марта 1902 года» // Керамическое обозрение. 1902, № 17. С. 299.
- 89 Механическая лаборатория строительных материалов при Московском училище живописи, зодчества и ваяния // Керамическое обозрение. 1902, № 15. С. 257.
- 90 Керамическое обозрение. Специальный журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ним производств. Николаев. 1901.
- 91 Там же.
- 92 Новые книги // Керамическое обозрение. 1902. № 10. С. 204.
- 93 Керамическое обозрение. 1902. № 10. С. 205.
- 94 К устройству русского керамического музея // Керамическое обозрение. 1904. № 13. С. 227.
- 95 Керамическое обозрение. 1904. № 15. С. 280.
- 96 Здесь и далее: *Роденков А.И.* Э.Я. Кремер – автор керамических панно на здании Главного офицерского собрания в Санкт-Петербурге. [http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT\\_ID=1512](http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=1512)
- 97 Не прерывая работу в училище, Э. Кремер в 1902 г. принял приглашение возглавить художественную часть, т. н. «живописную палату», на Императорском фарфоровом заводе.
- 98 Там же. 1901, № 6. С. 83.
- 99 **Гамбурцев В.** Выдержки из журнала по работам по восстановлению внешности Сухаревой башни (1896–1897–1898 гг.). Оттиск из: «Археологические известия и Заметки, 1899, № 6–7 (приведено в книге: С.В. Филиппова. Архитектурная майолика. М., 1956. С. 46).
- 100 Керамическая промышленность // Керамическое обозрение. 1901. № 10. С. 157.
- 101 См.: **Воробьев М.** Кирпично-гончарное и фарфоровое производство, приготовление всевозможных сортов кирпича кустарным и заводским способом. М.: Типо-Лит. К.Ф. Александрова, 1897. С. 97.

- 102 Там же. С. 94.
- 103 Там же. С. 97.
- 104 **Селезнев В.И.** Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. (Керамика). СПб.: КД. Риккер, 1894; **Оглоблин В.Н.** Керамика на Нижегородской Всероссийской выставке 1896 г. Н.Новгород, 1896 (Оттиск из журнала «Технический сборник и вестник промышленности» за 1997 г.). С. 22.
- 105 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 13.
- 106 Описание заводов // Керамическое обозрение. 1901. № 10. С. 156.
- 107 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 13.
- 108 **Воробьев М.** Указ. соч. С. 94.
- 109 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 6.
- 110 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVIII–XIX века. М.: Госкультпросветиздат, 1952. С. 139; **Серебренников Н.Н.** Уральский фарфор и фаянс XIX века. Пермь, 1926.
- 111 **Воробьев М.** Указ. соч. С. 99; **В.Н. Оглоблин.** Указ. соч. С. 6; **В.И. Селезнев.** Указ. соч.
- 112 **Селезнев В.И.** Указ. соч. С. 332
- 113 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 19. (Zelm & Boehm, Ofen- und Thonwaarenfabrik).
- 114 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 18.
- 115 **Салтыков А.Б.** Указ. соч. С. 118.
- 116 Завод основан В.В. Комаровым в 1894 г. в собственном имении Драгодино в Новгородской губернии. Изготавливал глазурованные изразцы и печи, которые в основном поставлялись в С.-Петербург. См.: Керамиковый и изразцовый завод В.В. Комарова «Драгодино» // Полтавцев А.Н. Международная строительно-художественная выставка 1908 г. в С.-Петербурге. Воронеж, 1913. С. 44–45.
- 117 **Селезнев В.И.** Указ. соч. С. 332.
- 118 Биография Л. Бонафедде впервые представлена в книге: **Лихолат К.В., Роденков А.И.** Керамическая мастерская Леопольда Бонафедде. СПб., 2012.
- 119 Некролог Леопольда Петровича Бонафедде, прочитанный в заседании общего собрания г.г. членов Императорского Русского технического общества 22 апреля 1878 г. СПб., 1878.
- 120 Там же. С. 5.
- 121 **Бонафедде Л.П.** Применение в архитектуре эмальированных глиняных изделий // Зодчий. СПб. 1874. С. 57.
- 122 Зодчий. 1872, таблицы – л. 13, 29, 33; Зодчий. 1875. № 7–8. С. 90.
- 123 **Бонафедде Л.П.** Указ. соч. С. 57.
- 124 **Калинин Н., Кадиевич А., Земляниченко М.** Архитектор Высочайшего двора. «Архитектор Краснов – удивительный молодец...» Симферополь, 2003. С. 135.
- 125 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** Керамическая мастерская Леопольда Бонафедде. СПб., 2012. С. 81–89.
- 126 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М.: Жираф. 2000. С. 8.
- 127 Подробнее см.: **Лихолат К.В., Роденков А.И.** Керамическая мастерская Леопольда Бонафедде. С. 68–79.
- 128 Не вдаваясь в тонкости доказательств, позволим себе высказать иную точку зрения. Во-первых, реализованная печь нарисована рукой мастера (она, безусловно, не является составной, как предполагают авторы) и органично вписана в созданный Ропетом интерьер, согласно проекту также украшенный изразцами. Во-вторых, проект отличается от реализации лишь в очень немногих и несущественных деталях, что вполне естественно для творческого процесса воплощения задуманного. Предлагаемый в качестве альтернативы проект Монигетти лишен главного украшения и смыслового акцента этого интерьера – панно на зеркале печи с изображением райской птицы Сирина. Точно узнать, когда и в какой мере Ропет лично сотрудничал с Бонафедде, сейчас уже затруднительно – возможны самые неожиданные варианты, изобретать которые сейчас не имеет смысла.
- 129 **Селезнев В.И.** Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись): Очерк техники и значение их в декоративном искусстве и зодчестве. СПб.: Риккер, 1896. С. 80; **Воробьев М.** Указ. соч. С. 102.
- 130 См.: **Роденков А.И.** Керамические панно гончарного завода Харламова на фасаде Ольгинского детского приюта трудолюбия в Санкт-Петербурге. [http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT\\_ID=1786](http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=1786)
- 131 **Роденков А.И.** Печь в будуаре императрицы. Работа Максимилиана Месмахера и его учеников в стороне от экскурсионных маршрутов // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 62.
- 132 Всего было изготовлено 196 изразцов по 21 рисунку и 22 000 штук черепицы 74 типоразмеров. При реставрации 1970-х годов повторить такое количество разных деталей оказалось невозможным и модификация черепицы была сведена к 15 типоразмерам.
- 133 **Савельев Ю.Р.** Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб., 2009. С. 137.
- 134 Там же. С. 129.
- 135 Новотомниково. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2002. 158 С. (Авторы – Д.И. Исмаил-Заде, Ю.А. Мизис, М.В. Нащокина, Ю.Р. Савельев и другие); **Нащокина М.В.** Новотомниково. Архитектурный ансамбль усадьбы // Русские провинциальные усадьбы. XVIII – начало XX века. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2001. С. 424–440; перепеч. под заглавием «Новотомниково» // Русские провинциальные усадьбы XVIII – начала XX века. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2011. С. 552–564.



- 136 Подробнее см.: *Кулишева Н.С.* История реставрационных работ в здании дворца А.Д. Меншикова // Александр Данилович Меншиков. Первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга. Каталог выставки. СПб., 2003. С. 33.
- 137 *Оглоблин В.Н.* Указ. соч. С. 13.
- 138 Ввоз и вывоз керамических изделий // Керамическое обозрение. 1902. № 15. С. 258.
- 139 Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производства / Сост. – А.А. Карбоньев. СПб.: Типография А. Бенке, 1899.
- 140 Керамическое обозрение. 1901–1902. № 24. С. 446.
- 141 Керамическое обозрение. 1902–1903. № 2. С. 33.
- 142 Выполнил росписи майоликовых панно В. Бабенчиков (См.: *Тыжненко Т.Е.* Максимилиан Месмахер. Л.: Лениздат, 1984. С. 37–38).
- 143 *Кадомская М., Мокроусова А.* Замок вздохов. Киев, 2013. С. 205.
- 144 *Оглоблин В.Н.* Указ. соч. С. 14.
- 145 *Аревоз Е.Р.* «Абрамцево» в Москве: К истории художественно-керамического предприятия С.И. Мамонтова // Музей 10. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1989. С. 95.
- 146 *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.* Указ. соч. С. 12–15.
- 147 Керамическое обозрение. 1903. № 23. С. 585.
- 148 *Баранова С.И.* Изразцовая летопись Москвы. М., 2012. С. 9.
- 149 См.: *Салтыков А.Б.* Первый русский керамический завод (Завод Гребенщикова в Москве). М.: Гос. ист. музей, 1952.
- 150 *Селезнев В.* Указ. соч. С. 82.
- 151 *Исаев П.* Керамисты Строгановки. Ученики и преподаватели, работавшие в керамике. Биографии и указатель работ // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2005, № 11 (32), С. 56.
- 152 *Арензон Е.Р.* Абрамцево в начале XX в. // Абрамцево. М., 1988. С. 235, 238.
- 153 *Литвинова Д.П.* Искусство вечных красок. Уроки творчества художника-керамиста П.К. Ваулина // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 8. С. 40.
- 154 Новейшие кафельные печи из мастерской архитектора И. Феллера в Дрездене // Керамическое обозрение. 1902. № 5, С. 115–116.
- 155 Изразцы круглового завода выпускались двух размеров (200x200 и 200x300мм) и имели гладкую поверхность, со временем трескавшуюся и испещренную мелкими кракелюрами.
- 156 *Баранова С.И.* Разбитая чашка от Кузнецова // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 12 (33). С. 78.
- 157 *Исмаил-Заде Д.И., Мизис Ю.А., Нащокина М.В., Савельев Ю.Р.* и другие. Новотомниково. С. 92–93.
- 158 Цит. по: *Исмаил-Заде Д.И., Мизис Ю.А., Нащокина М.В., Савельев Ю.Р.* и другие. Новотомниково. Воронеж, Центр духовного возрождения Черноземного края, 2002. С. 93.
- 159 *Баранова С.И.* Разбитая чашка от Кузнецова. С. 78.
- 160 *Баранова С.И.* Памятник эпиграфики. Об атрибуции и реставрации керамической надписи на колокольне храма Святых Адриана и Натальи в Москве // С. 110–115.
- 161 *Исаев П.Н.* Керамисты Строгановской школы. Биографический словарь. М., С. 224–226.
- 162 Садовая керамика // Керамическое обозрение. 1904. № 2. С. 22.
- 163 Там же. С. 23.
- 164 *Исаев П.Н.* Керамисты Строгановского училища. 2009. С. 55.
- 165 Там же. С. 399.
- 166 Среди работ на эту тему наиболее важны публикации: *Пруслина К.Н.* Русская керамика (конец XIX – начало XX в.) М.: Наука, 1974. С. 46–74; *Арензон Е.Р.* «Абрамцево» в Москве: К истории художественно-керамического предприятия С.И. Мамонтова. С. 95–102; *Арзуманова О.И.* История музея «Абрамцево» в документах и фактах 1917–1930-х гг. // Абрамцево. Материалы и исследования. Вып. 3/90. М., 1990. С. 10–38; *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.* Керамика Абрамцево в собрании МГУИЭ. М., 2000; *Пастон Э. В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., Искусство, 2003.
- 167 В этой области важны следующие работы: *Невский В.А.* Абрамцевская гончарная мастерская // *Арзуманова О.И., Кузнецова А.Г., Макарова Т.Н., Невский В.А.* Музей-заповедник «Абрамцево»: Очерк-путеводитель. М., 1984. С. 224–244; *Невский В.А.* Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М.А. Врубеля. // Абрамцево. Л., 1988. С. 173–230; *Макаров К.* «Керамика Врубеля. К 125-летию со дня рождения художника» // Декоративное искусство СССР. 1978. № 12. С. 31–37; Существенное атрибуционное значение для керамики М.А. Врубеля имеет также научный каталог, подготовленный сотрудниками ГТГ.: *Ардашникова Н.А.* В Абрамцево. Новые формы керамики // Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Пинакотека, 1997. С. 45–48; Каталог. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство // Там же. С. 193–204.
- 168 *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля из собрания декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013.
- 169 Керамист по образованию, Е. Поленова по приезду в Москву исполнила керамическим способом иконы для церкви и часовни в Ольшанке для Л.А. Войкова. Аналогичный заказ был ей сделан в Екатеринославе инженером-путейцем В.А. Титовым (компаньоном С.И. Мамонтова по железнодорожному акционерному обществу).
- 170 Это вполне обоснованное предположение принадлежит исследовательнице Гжельской керамики Т.Л. Астраханцевой.

- 171 **Стасов В.В.** Виктор Михайлович Васнецов и его работы // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 3. С. 165.
- 172 **Поленов В.Д.** и Поленова Е.Д. Хроника семьи художника. М.: Искусство. 1964. С. 458.
- 173 **Врубель.** Переписка. Воспоминания о художнике. М.-Л.: Искусство. 1963. С. 144.
- 174 По мнению Е.Н. Митрофановой, Ваулин в своих воспоминаниях не совсем точен в датах, поскольку Химико-техническое училище, которое он упоминает, было основано только в 1894 году. Следовательно, он получил приглашение в Абрамцево позднее этой даты.
- 175 **Ваулин П.К.** «Мое жизнеописание» (рукопись). Цит по: *Фролов В.А.* Особенности творческого почерка художника-керамиста П.К. Фролова // Фролов В.А. Петербургская мозаика. Город – династия – культура: Избранные статьи. СПб., 2006. С. 154–155.
- 176 **Ваулин П.К.** Мое жизнеописание. (Рукопись). Цит. по: *Фролов В.А.* Майолика: цвет и жизнь // Музей и город. СПб., 1993. С. 84.
- 177 **Поленова Н.В.** Абрамцево: Воспоминания. М., 1922. С. 81–82.
- 178 **Санталов А.** Декоративная керамика в архитектуре // Технология строительства. 2009. №1 (63). С. 129.
- 179 Эта дата, вероятно, ошибочна. По общему мнению исследователей абрамцевской керамики, мастерская в усадьбе была основана в 1890 году.
- 180 **Мамонтов В.С.** Воспоминания о русских художниках. М., 1951. С. 78.
- 181 **Васнецов В.М.** Воспоминания о Савве Ивановиче Мамонтове // В.С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. М., 1951. С. 107.
- 182 К 1890-м годам относятся и немногочисленные пластические произведения еще одного великого участника Абрамцевского кружка – художника В.А. Серова (1865–1911) – «Черт, вылезавший из корчаги» и другие, а также керамические опыты друзей и гостей дома.
- 183 **Яремич С.Я.** Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М.: изд. И. Кнебель, 1912. С.130.
- 184 Каталог. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство // Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы. М., Пинакотека, 1997. С. 194.
- 185 **Головин А.Я.** Искусство Врубеля.// Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 275.
- 186 **Прахов Н.А.** Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 332.
- 187 **Онуфриева С.А.** Предисловие.// Михаил Александрович Врубель (1856–1910). Выставка майоликовых работ и театральных эскизов. (К столетию со дня рождения.). М., 1957. С. 8–9.
- 188 **Суздаев П.К.** Врубель. Музыка. Театр. М., 1983. С. 258–259.
- 189 **Турчин В.С.** Полихромия в станковой скульптуре рубежа веков // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. М., 1978. С. 118.
- 190 Там же. С. 119.
- 191 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля из собрания декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. С. 9.
- 192 <http://www.abramtsevo.net/guidway/mansion.html>
- 193 ГТГ ОР Ф.54, е.х. 10968. (На этот факт указала Е.Н. Митрофанова.)
- 194 **Невский В.А.** Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М.А. Врубеля // Абрамцево. Л.: Художник РСФСР, 1988. С. 174.
- 195 Абрамцево. С. 293.
- 196 **Невский В.А.** Указ. соч. С. 190–191.
- 197 Мир художника. Виктор Михайлович Васнецов. М.: Искусство, 1987. С. 28.
- 198 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля из собрания декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. С. 19.
- 199 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013.
- 200 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX веков. М., 1952. С. 137.
- 201 См.: **Салтыков А.Б.** Указ. соч. С. 136.
- 202 **Поленова Н.В.** Абрамцево. Воспоминания. С. 32.
- 203 Михаил Александрович Врубель. 1856–1910. Выставка майоликовых работ и театральных эскизов. (К столетию со дня рождения). М., Изд-во АН СССР, 1956. С. 5.
- 204 Этот факт указан Е.Н. Митрофановой.
- 205 **Поленова Н.В.** Абрамцево. Воспоминания. М., 1922. С. 82.
- 206 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 56–57.
- 207 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 33.
- 208 Там же. С. 40.
- 209 Там же. См.: С. 38, 43, 49.
- 210 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVIII–XIX века. С. 136.
- 211 Не отрицая факт самостоятельного открытия Ваулиным технологии восстановительного обжига, А.Б. Салтыков писал, что несколько раньше, в 1890-х гг., ее открыл гжельский мастер Г. В. Монахов (**Салтыков А.Б.** Указ. соч. С. 131).
- 212 Цит. по: **Филиппов А.В.** Керамика. Восстановительный огонь и глазурь с металлическими отблесками. М., 1907. С. 41.



- 213 **Нащокина М.В.** Каталог собрания керамики МГУИЭ // Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева. С. 154–155.
- 214 **Врубель М.А.** Переписка. Воспоминания о художнике. С. 80.
- 215 В усадебной Мастерской сейчас экспонируются – 1,5 камина: камин (Д-1078) и его зеркало (Д-1074) – они стоят по диагонали; а также еще половинка от другого камина (Д-1079). Еще печь в разобранном виде (обе половинки) и половинка камина в фондах (предполагается выставить когда-нибудь, но есть утраты). Они перенесены музеем в 1962 году и установлены в Студии-мастерской В.А. Невским в 1964 году.
- 216 Флигель городской усадьбы С.И. Мамонтова. 1870-е годы; 1891–1893 – надстройка торцевой части, архит. М.А. Врубель; 1895–1896 – надстройка всего здания; 1911 – частичное изменение фасадов.
- 217 См.: **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля. С. 104–105.
- 218 См.: **Нащокина М.В.** Каталог собрания керамики МГУИЭ // Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева. С. 156.
- 219 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 41.
- 220 **Там же.** С. 51.
- 221 **Там же.** С. 37, 48.
- 222 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 24.
- 223 **Головин А.Я.** Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. А. Мовшенсон. Л.; М. 1960. С. 31.
- 224 ГМЗ «Абрамцево», ГТГ, ГРМ, ГМК «Кусково», частные собрания.
- 225 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 38, 42, 43, 55, 62.
- 226 **Врубель М.А.** Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 57.
- 227 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 39.
- 228 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 64–65.
- 229 Появление печи было обусловлено и тем, что в церкви с самого начала было холодно и сыро. (Указано Е.Н. Митрофановой.)
- 230 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 42–43.
- 231 В коллекции керамики Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское–Лефортово–Люблино» этот изразец числится как авторское произведение художницы М.В. Якунчиковой.
- 232 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 44–45.
- 233 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 46.
- 234 **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля... С. 12.
- 235 **Врубель М.А.** Переписка. Воспоминания о художнике. С. 126–129.
- 236 «Можно выслать сей час – около 4-й Мещанской Ново-Троицкий проезд Васнецову собств. дом (!!!) Постарайся, Шуринька голубушка, конечно за процентом при расчете мы не построим – Цены за изразцы я не знаю и ты мне надеюсь цены разыщешь – И так надеюсь еще... Еду я в Киев сегодня – и если ты найдешь нужным писать мне, то пиши на Собор. Образцы заказов в корзинке высланы в дом с обозначением номеров и количества – прочие же образцы покуда полежат у нас» (Письмо В.М. Васнецова к А.С. Мамонтовой. Без начала и без даты. (ГМЗ «Абрамцево, КП 363/24. Рук. 252). На этот факт любезно указала Е.Н. Митрофанова.
- 237 См.: Мир искусства, 189. Т. 1; воспроизведение: **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. М., 2000. С. 17.
- 238 Мир искусства. 1899. Т. 1.
- 239 Фото из фонда РГАЛИ. См.: **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. С. 40.
- 240 Этот предмет хранится в собрании ГИМа. См.: Русский стиль. Собрание Государственного исторического музея. М., С. 130.
- 241 **Прахов Н.А.** Старое Абрамцево. Воспоминание детства. Абрамцево, 2013. С. 11.
- 242 **Там же.**
- 243 **Оглоблин В.Н.** Керамика на Нижегородской всероссийской выставке 1896 г. С. 14, 20. (Цит. по: **Арензон Е.Р.** Указ. соч. С. 96.
- 244 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 14, 20.
- 245 **Некрасов Н.В.** Московские художественные новости // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 7. С. 615.
- 246 Мир искусства. 1899. Т. 1. С. 203.
- 247 Мир искусства. 1899. Т. 1.
- 248 **Лапшина Н.П.** «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. М., 1977. С. 54.
- 249 Декадентская выставка в Академии художеств // Искусство и художественная промышленность. 1900–1901. № 5–6 (29–30). Хроника. С. 67.
- 250 **Амфитеатров А.** Десятилетие. Концы и начала. Хроника 1880–1910 гг. Т. 1. СПб., 1910. С. 134.
- 251 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 34.
- 252 **Мокроусова Елена.** Московские отголоски в судьбе и творчестве Павла Алешина // Русская усадьба. № 19(35).
- 253 Среди мнений относительно количества созданных М.А. Врубелем керамических изделий и скульптур наиболее авторитетным является свидетельство А.Б. Салтыкова, что в общей сложности художником сделано около 150 работ (**Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. М., 1952. С. 137). Принимая эту цифру, стоит подчеркнуть очевидный факт: не все из них сохранились.

- 254 **Прахов Н.А.** Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. С. 317.
- 255 См.: **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Указ. соч. С. 179–193. Удельный вес произведений М.А. Врубеля в этих списках, хранящихся в РГАЛИ, достаточно велик, однако в перечнях преобладают хорошо известные вещи – персонажи «Снегурочки» и «Садко», «Львиная маска», «Морской царь» (два варианта), ваза «Мозги» («Поэт»), камин «Микула Селянинович и Вольга», несколько ваз, блюд, колонок, вставок и изразцов, всего около 40 работ. Конечно, это неполный перечень – в списки попали только сохранившиеся вещи и формы. Однако ценность документов в том, что они, несомненно, были составлены людьми, хорошо знавшими всех авторов заводской продукции. Кроме того, именно из этого собрания керамических предметов комплектовались музейные коллекции абрамцевской керамики Кускова и Коломенского (в Абрамцево керамика по выбору А.С. Мамонтовой была вывезена несколько раньше), из него отдельные произведения попали и в другие государственные хранилища.
- 256 См.: Мир искусства. Т. 1. 1899. С. 63, 153; Т. 2. 1899. С. 86; Т. 3. 1900. С. 69–72; Т. 5–6. 1901. С. 82, 84; Каталог выставки художественной индустрии 1915 декабрь – 1916 январь. Галерея Лемерсье. «Абрамцево». Майолика Саввы Ивановича Мамонтова; Михаил Александрович Врубель. 1856–1910. Выставка майоликовых работ и театральных эскизов. (К столетию со дня рождения). М., 1957; Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX – начала XX века: Каталог. Государственная Третьяковская галерея. М., 1977; **Петрова В.** Дом в Лебязьем // Московский журнал. 1992. № 5. С. 15–17; Михаил Врубель в Третьяковской галерее, музеях и частных собраниях Москвы. М., 1997; **Дулькина Т.И.** Своя национальная нота в керамике // Русский стиль. Собрание Государственного исторического музея. М., 1999. С. 109–111.
- 257 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. М., 1952. С. 136.
- 258 А.Б. Салтыков – единственный, кто в 1960-е годы был убежден в безусловной художественной ценности керамики Абрамцева и призывал сохранить одно из оставшихся близ Масловки зданий бывшей мамонтовской мастерской с панно М.А. Врубеля и В.Ф. Валькотта.
- 259 **Нащокина М.В.** Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М., 1998. С. 56–63.
- 260 **Мамонтов В.С.** Воспоминания о русских художниках. М., 1951. С. 83.
- 261 **Фролов В.А.** Указ. соч. С.84.
- 262 Цит. по: **Румянцева Л.Д.** Скульптура в доме Мамонтовых //Абрамцево. Материалы научных конференций 1989–1993 годов. Вып.7/95. Сергиев Посад,1995. С.46.
- 263 Идея этой композиции могла принадлежать В.М. Васнецову. Во всяком случае, на стене мастерской московского дома им в 1894 году, то есть в год новоселья, был изображен «Ангел молчания», немного похожий на керамическое панно на воротах.
- 264 **Киселева Е.Г.** Дом на Садовой. М., 1986. С. 193.
- 265 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. С. 136.
- 266 Искусство. 1905. № 1, С. 44.
- 267 **Поленова Н.В.** Указ. соч. С. 82.
- 268 **Новикова О.Д.** Абрамцевская майолика в собрании государственного музея керамики и усадьбы Кусково XVIII века // Абрамцево. Материалы научных конференций 1989–93 годов. Вып. 7/95. Сергиев Посад,1995. С. 44.
- 269 **Езиоранский Л.К.** Фабрично-заводские предприятия Российской империи. СПб., 1909.
- 270 Отсутствует завод «Абрамцево» и в солидном списке фабрик и заводов Москвы и Московской губернии, изданном в 1916 году в типографии А.И. Мамонтова (Список фабрик и заводов г. Москвы и Московской губернии. М.: тип. А.И. Мамонтова, 1916). Любопытно, что и А.И. Мамонтов был близок к керамическому производству – в 1903 году он был избран директором правления Общества Мальцевского портланд-цемента (мальцевских заводов) (Керамическое обозрение. 1903. № 23. С. 583).
- 271 Фабрики и заводы г. Москвы и ее пригородов. Адресная и справочная книга о фабрично-заводских, главных ремесленных и торгово-промышленных предприятиях и другие справочные сведения под редакцией И.Ф. Горностаева. М., 1904. С. 60 (Отдел III, группа I. Владелица Мамонтова А.С., Сущевская ч., 2 уч., Ямское поле, С.д.)
- 272 Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 года. СПб., 1900. С. 269.
- 273 **Фрей В.А.** Международная выставка керамики в Петербурге // Нива. 1901. № 9. С. 175.
- 274 Московские художественные новости // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 12. С. 1044–1045.
- 275 Экспонированный на Всемирной выставке камин «Микула Селянинович и Вольга», возможно, был приобретен для подарка французским академиком и остался в Париже (**Баранова С.** Изразцовая летопись Москвы. М., 2012. С. 173).
- 276 Керамическое обозрение. 1902. № 9. С. 184.
- 277 В тексте статьи Ваулина стоит дата 1900 год, но она противоречит далее сказанному самим автором. Видимо, в журнальном варианте сделана опечатка, поэтому здесь приведен 1899 год.
- 278 **Ваулин П.К.** Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. 1904. № 14. С. 249.
- 279 Там же.
- 280 Там же.
- 281 **Петрова В.М.** Художественная керамика на фасадах зданий Москвы и Петербурга конца XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1993.
- 282 См.: Мир искусства. 1899. Т. 2. № 13–24, с 58 (ил.).
- 283 **Ваулин П.К.** Как получаются радужные металлические люстры. С. 250.
- 284 **Н.С.** Перевес техники над художественностью на последней Всемирной выставке // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 14. Хроника. С. 323.



- 285 L'Art Decoratif (1900) перепеч.: Искусство и художественная промышленность. 1900. № 24. Хроника. С. 505.
- 286 **Арензон Е.Р.** «Абрамцево» в Москве. С. 97.
- 287 Парижский вариант камина не сохранился. Наиболее близок к экспонированному в Париже, то есть первоначальному – камин из собрания Музея народного искусства им. С.Т. Морозова, с 2003 года представленный в экспозиции ВМДПНИ. Всего существует пять каминов М.А. Врубеля «Микула Селянинович и Вольга». Три в Москве – в музее-заповеднике «Коломенское» (передан в 1934 г. из Государственного музея керамики), в Государственной Третьяковской галерее (поступил в 1965 г. из дома М.Ф. Кривошеина на Садовой-Самотечной улице (№ 14), во Всероссийском Музее декоративно-прикладного искусства и народного искусства (поступил из собрания Музея народного искусства имени С.Т. Морозова в 2003 г., куда попал в 1910 г. непосредственно из гончарной мастерской «Абрамцево»). Два в С.-Петербурге – в Государственном Русском музее (поступил в 1957 г.) и в бывшем доме Ф.Г. Бажанова.
- 288 **Валерий Брюсов.** Дневники (1891–1911). М., 1927. С. 101.
- 289 Любопытно, что именно эти слова Бакста О.О. Гельдвейн поставил в брошюру о Кикеринском заводе в качестве эпиграфа ([Гельдвейн О.О.] Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. СПб., б.г. С. 1).
- 290 **Филлипова С.В.** Архитектурная майолика. М., 1956. С. 46.
- 291 **Макаров К.** Указ. соч. С. 36; **Нащокина М.В.** Архитектурная керамика // Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Указ. соч. С. 86–111; Она же. Золотой век московской архитектурной керамики // Архитектурное наследие. № 44. М. УРСС, 2001. С. 210–229.
- 292 **Кузнецова И.** Между Остоженкой и Пречистенкой // Наше наследие. 1994. № 29–30, С. 163.
- 293 В формах бытовых предметов не очень последовательно, но все же прослеживается стремление разработать мотивы и приемы, найденные ранее, прежде всего в работах Врубеля. Формы сосудов часто были антропоморфны или приобретали облик бутона, цветка. Большинство их было асимметрично, а рельефные изображения или орнаменты на их поверхностях нередко приобретали характер легкого касания, намека, то выступающих, то теряющихся в подтеках мерцающих разными оттенками глазурей.
- 294 **Поленова Н.В.** Абрамцево. Воспоминания. С. 95.
- 295 **Нащокина М.В.** Лев Кекушев. Архитектурное наследие России. М., 2013. С. 200, 202–203, 297.
- 296 В конце 1900–1910-х годах эта отделка была полностью уничтожена и заменена на неоклассическую.
- 297 **Новикова О.Д.** Указ. соч. С. 44.
- 298 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 37, 44.
- 299 **Арензон Е.Р.** «Абрамцево» в Москве. С. 98.
- 300 Неделя строителя. 1899. № 28 (11 июля), С. 208–209.
- 301 **Суздаев П.К.** Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983. С. 159.
- 302 Гигантское полотно было создано к XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде, проходившей с 28 мая (9 июня) по 1 (13) октября 1896 года.
- 303 **Хомяков А.М.** Сергей Чехонин – провозвестник монументальной живописи XX века // Московский журнал. История государства Российского. 1999. № 2. С. 12–14.
- 304 **Поленова Н.В.** Указ соч. С. 82.
- 305 **Прахов Н.А.** Указ. соч. С. 326.
- 306 Все эскизы А.Я. Головина к фасадам «Метрополя» опубликованы. См.: Мир искусства, 1901, № 11–12, С. 151–152, 154; **Нащокина М.В.** Абрамцевская гончарная мастерская. 1890–1917 гг. (Архитектурная керамика) // О.И. Арзуманова, Любартович В.А., Нащокина М.В. Указ. соч. С. 93–98.
- 307 **Пожарская М.Н.** Александр Головин. Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990. С. 182.
- 308 **Суздаев П.К.** Указ. соч. С. 183.
- 309 Керамическое обозрение. 1901. № 4. С. 58.
- 310 Если при замене этого панно новым с изображением индустриального пейзажа (худ. Ф.И. Рерберг), старое панно не было сбито, а просто покрыто новыми плитками, когда-нибудь его еще можно будет увидеть.
- 311 Мод. В Императорском С.-Петербургском обществе архитекторов. Зодчий. 1907. № 20. С. 205–207.
- 312 Там же.
- 313 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М., 2000. С. 99.
- 314 **Печенкин И.Е.** Сергей Соловьев. Архитектурное наследие России. М., 2012. С.166–167.
- 315 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 22.
- 316 Керамическое обозрение. 1903, ноябрь. № 8. С. 141.
- 317 **Мод.** В Императорском С.-Петербургском Обществе архитекторов. С. 207.
- 318 **Нащокина М.В.** Словарь художников керамики-художественной мастерской «Абрамцево» // **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. М., 2000. С. 203.
- 319 Москва, Ленинский пр-т, 27.
- 320 **Печенкин И.Е.** Сергей Соловьев. Архитектурное наследие России. С. 129.
- 321 В 2000-е гг. комплекс был реставрирован – его фасадам возвращен первоначальный вид, реставрированы и сохранившиеся элементы внутренней отделки.
- 322 Мир искусства.1901. Т. 5. № 1–12. С.151–156 (ил.).
- 323 Искусство. 1905. № 2. С. 65.

- 324 Эскиз печи с фризом из этих изразцов позволяет предположить, что к их созданию также имеет отношение М.А. Врубель. См. эскиз печи: *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 43.
- 325 *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 42, 63.
- 326 Мир искусства. 1901. С. 84.
- 327 См.: *Троцинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля... С. 48.
- 328 *Величко С.* Твоих домов наряд чудесный // Наука и жизнь. 1999. № 11. С. 66–73.
- 329 Керамическое обозрение. 1903. № 4. С. 66–67.
- 330 Ул. Чайнова, 7.
- 331 В ГМЗ «Абрамцево» есть пласт 1914 года, выполненный по ранней работе М.В. Якунчиковой.
- 332 *Арензон Е.Р.* Указ. соч. С. 98.
- 333 В 1905 году завод «Абрамцево», например, изготовил облицовку входа для доходного дома А.П. Лебедева на Садовой-Каретной (д. 22) архитектора С.М. Гончарова.
- 334 *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 362–363.
- 335 Воспоминания С.Ю. Судейкина чит. по: Абрамцево. М., 1988. С. 235–236. (Ссылка на книгу «Врубель. Переписка», имеющаяся в этом издании, ошибочна.)
- 336 *Флянский Н.* По поводу Московской выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля» // Зодчий. 1903. № 9. С. 116.
- 337 Керамическое обозрение. 1902. № 9. С. 180–181.
- 338 Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. М., Наука, 1974. С. 142.
- 339 *Флянский Н.* По поводу Московской выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля» С. 116.
- 340 *Дягилев С.* Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. Т. 1. № 1–12. С. 59.
- 341 *Щербатов С.* Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955. С. 54.
- 342 Там же. С. 162.
- 343 Там же. С. 166.
- 344 *Михайлов М.* Ist zu wienerich // Искусство строительное и декоративное. 1903. № 3. С. 17.
- 345 Москва. Архитектурно-художественная выставка // Зодчий. 1904. № 15. С. 181.
- 346 Случай-художник // Керамическое обозрение. 1903. № 6. С. 98.
- 347 *Тароватый Н.* XII Выставка картин «Московского Товарищества художников в Москве 1905 г.» // Искусство. Журнал художественный и художественно-критический. М., 1905. № 2. С. 55.
- 348 *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нацокина М.В.* Керамика Абрамцева. С. 210.
- 349 *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 34.
- 350 *Мокроусова Елена.* Московские отголоски в судьбе и творчестве Павла Алешина // Русская усадьба. № 19(35) (в печати)
- 351 *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нацокина М.В.* Керамика Абрамцева. С. 178.
- 352 Москва, ул. Зацепы, 41/12.
- 353 Эту отделку интересно сопоставить с другими работами С.У. Соловьева в неорусском стиле – входом в усыпальницу Романовых в Новоспасском монастыре и входом в богадельню имени А.К. Медведниковой на Б. Калужской улице.
- 354 *Романов Р.* Глуховское мужское училище. Училище при Богородско-Глуховской мануфактуре Морозовых – памятник истории и архитектуры // Архитектура, строительство, дизайн. 2013. № 2 (71). С. 82–83.
- 355 *Нацокина М.В.* Архитектурные особенности дома А.А. Бахрушина // Алексей Бахрушин. Великое дело созидания. К истории «Версаля на Зацепе». К 100-летию передачи театрального музея А.А. Бахрушина Императорской Санкт-Петербургской академии наук. М., 2013. С. 76.
- 356 *Юхименко Е.М.* Морозовы-Викуловичи и поморский храм в Токмаковом переулке // Опубликовано на сайте «Богородск-Ногинск. Богородское краеведение».
- 357 На памятной доске, помещенной в притворе храма, помимо дат закладки и освящения были перечислены имена членов общины, тщанием которых создавался храм. Названы Василий Александрович Горбунов и его жена Екатерина Викуловна (урожд. Морозова), сыновья В.Е. Морозова Алексей, Сергей, Иван и Елисей Викуловичи, дочери Вера Викуловна Шмит и Евдокия Викуловна Кокорева, жена В.А. Кокорева, внуки Борис и Александр Федоровичи Морозовы; Зимины Григорий Иванович и Людмила Викуловна (урожд. Морозова), Евгения Викуловна Любушкина (урожд. Морозова) и ее сын Всеволод Георгиевич Любушкин, а также Иван Кондратьевич и Неонила Карповна Поляковы, Иван Иванович Ануфриев, С.А. Можарина, Яков Куприянович Зимин, Степан Никифорович Свешников, Иван Макарович Зимин, М.И. Зонов, Т.М. Зонов, С.Н. Свешников. В этом списке перечислены все представители линии Морозовых-Викуловичей, их родственники и пайщики двух мануфактур: «Товарищества мануфактур Викула Морозова сыновей в м. Никольском» и «Товарищества Саввинской мануфактуры В. Морозова сыновей, Ивана Полякова и К<sup>о</sup>» (в 1909 г. оба товарищества были объединены).
- 358 В данном случае Бондаренко, видимо, опирался на росписи Спасских ворот Кремля, в композиции которых ангелы держат иконы Спаса Смоленского (восточная стена) и Спаса Нерукотворного (западная стена).
- 359 РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 2. Ед. хр. 35. Л. 6 об.
- 360 *Троцинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля. С. 72–73.
- 361 Путеводитель по Москве 1913 / Под ред. И.П. Машкова. М.: Терра, 1998. С. 375.



- 362 С 1960-х годов внутри храма располагались спортзалы. В 1992 г. здание поставлено на государственную охрану, в 2004–2005 гг. – отремонтировано, но внутри по-прежнему находятся спортивный зал и спортивная школа (бокс и борьба).
- 363 Автор передал в коллекцию Музея-заповедника «Коломенское» фрагмент лемеха этого храма, имеющий другую окраску и фактуру.
- 364 Ежегодник Императорского общества архитекторов-художников. 1908. Вып. 3. С. 154; Зодчий. 1916. С. 45, 456.
- 365 См.: Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Ивановская область. Ч. 2. М., 2000. С. 141–145; **Нацокина М.В.** Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М., 2000. С. 173, 175.
- 366 Первоначально Воскресенскую церковь украшали грандиозный многоярусный тябловый иконостас и масляная живопись в духе XVII века. Церковный ансамбль в Тезине включал также дом причта, фасады которого оформлены в русском стиле, и эффектную ограду с монументальными воротами в юго-восточном углу, увенчанными мощной главой такой же формы, как и храмовые главы. После закрытия церкви иконостас был уничтожен, а живопись практически полностью погибла в сильном пожаре 1970-х годов, при тушении которого прогнулся даже пол, набранный из чугунных плит. Остатки росписи забелены, по ним создается новая. Новый иконостас отличен от прежнего. Ворота и ограда не сохранились.
- 367 Впервые майоликовые панно, которые сохранились с большими утратами, опубликованы в.: **Арзуманова И.О., Любартович В.А., Нацокина М.В.** Керамика Абрамцева в собрании Университета инженерной экологии. М., 2000. С. 59–63, 98.
- 368 Похожие колонки И.А. Кузнецов использовал для оформления аркад угловых башенок Саввинского подворья в Москве (1905–1907).
- 369 Сведения о том, что эта работа выполнялась одновременно в Кикерине и Абрамцеве, почерпнуты из книги К.Н. Пруслиной (Русская керамика (конец XIX – начало XX в.) М.: Наука, 1974. С. 90). При этом автор ссылается на рекламный проспект Кикеринского завода: Ваулина-Гельдвейн О. Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. СПб.: Родник, б/д.
- 370 **Хомяков А.М.** Сергей Чехонин – провозвестник монументальной живописи XX века. С. 12.
- 371 О. Гельдвейн-Ваулина в рекламном проспекте Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. СПб., б.г.) указывала на то, что панно «Георгий Победоносец со змием» частично выполнялось в Кикерине. При этом она приводила его фрагмент и называла имя автора – С. Чехонина. Доказательством того, что Чехонин действительно работал над этой темой, является его опубликованный эскиз одноименного панно (ЕОАХ, 1907. С.136). Исследователь творчества С.В. Герасимов К. Кравченко показала, что этот художник также делал подготовительные рисунки к панно, которое она упорно именуется мозаичным, и считала его единоличным автором этого произведения, причем, по ее сведениям, оно выполнялось в 1911–1913 гг. исключительно Абрамцевской мастерской (см.: **Кравченко К.** С.В. Герасимов. М.: Советский художник, 1985. С. 21–22). Однако представляется невероятным, чтобы О. Гельдвейн-Ваулина – жена П.К. Ваулина, близко звавшая работу Кикеринского завода, могла не знать автора изготавливаемого там крупного панно или намеренно в рекламном проспекте приписала заводу заказ, который там никогда не выполнялся. Учитывая это, по-видимому, следует считать, что в создании панно принимали участие оба художника – С. Чехонин и С. Герасимов.
- 372 ЕОАХ, 1906. № 1. С. 120; [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн-Ваулин. СПб., б.г. С. XVI; Москва – Париж. 1900–1930. Т. 1. М., 1981. С. 380; **Хомяков А.М.** Сергей Чехонин – провозвестник монументальной живописи XX века. С. 12–14.
- 373 **Кравченко К.** С.В. Герасимов. М., 1985. С. 21–22.
- 374 ГМЗ «Абрамцево».
- 375 **Арензон Е.Р.** Керамика московского модерна. Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 2. С. 7.
- 376 **Нацокина М.В.** Образы средневекового Владимира в русской архитектуре начала XX века // Архитектурное наследие. № 43. М., 1999. С. 45–52; **Нацокина М.В.** Наедине с музеем архитектурной истории. М., 2008. С. 160–168.
- 377 **Нацокина М.В.** Художник Сергей Васков и его архитектурные работы // Нацокина М.В. Наедине с музеем архитектурной истории. М., 2008. С. 169–184.
- 378 **Нацокина М.В.** Архитекторы московского модерна. М., 2005. С. 157–158.
- 379 См.: Мир искусства. 1900. № 5–6.
- 380 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 24.
- 381 Мозаичные композиции из крупных керамических черепков использованы и при изображении российских гербов на корпусах Центральной клинической больницы святителя Алексия, митрополита Московского, построенной по проекту С.У. Соловьева (Ленинский пр., 27). Над входами в корпуса помещены иконы Святого Георгия. По сведениям И.Е. Печенкина это работы учеников Строгановского училища (см.: **Печенкин И.Е.** Сергей Соловьев. Архитектурное наследие России. М., 2012. С. 129).
- 382 См.: **Бессонов В.А., Янгиров Р.М.** Большой Гнездиновский переулок, 10. М., 1990.; **Нацокина М.В.** Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. М., 2000. С. 215–216.
- 383 Нельзя исключить, что этот пласт мог быть создан по рисунку художника уже на заводе П.К. Ваулина в Кикерине.
- 384 Абрамцево. С. 234.
- 385 The Studio. 1902. № 108. P. 135.
- 386 Абрамцево. С. 235.

- 387 Зодчий, 1907, № 20. С. 206.
- 388 **Арензон Е.Р.** «Абрамцево» в Москве. С. 99.
- 389 А.Н. Заусайлов был заказчиком зданий табачной фабрики и приюта «Ясли» (в стиле неоклассики), Казенного винного склада № 2, загородного дома (ныне управление здравоохранения), дом старшего сына купца Владимира (ныне краеведческий музей), несколько жилых домов, в городском парке устроил ботанический сад с оранжереей и экзотическими деревьями (по аллеям сада гуляли павлины, а в бассейне в форме Черного моря плавали лебеди). Сейчас сохранился только каменный грот с беседкой и небольшой водоем. Энергичный и образованный человек, Заусайлов в своем превосходно оборудованном имении «Ключ жизни» с успехом занялся ягодным и яблочным виноделием: заложил обширные ягодные и фруктовые плантации, выстроил грандиозные трехэтажные подвалы для выдержки шампанского по образцу французских, построил химическую лабораторию и необходимые мастерские и т. д.
- 390 Здесь и далее см.: **Горлов В.П.** Заусайловы в Ельце // Елецкий краевед: <http://eletskraeved.ru/tag/zausajlov>
- 391 В 1894 году деревянная табачная фабрика братьев Заусайловых сгорела. Сохранился только один фабричный корпус, обложенный кирпичом. Елецкая городская управа была против строительства на том же месте новой фабрики, опасной в пожарном отношении. Однако А.Н. Заусайлов представил новый современный проект и успешно реализовал его. В 1896 году принимающая комиссия признала новую табачную фабрику не только отвечающей всем санитарным требованиям, но и образцовой в городе. К 1910 году на табачной фабрике А.Н. Заусайлова трудилось около 1000 рабочих, а годовой оборот составлял 4 млн. рублей. Фабрика была основана в 1861 году и работает по настоящее время.
- 392 Александр Николаевич Заусайлов (1860–1915) – гласный Думы, попечитель елецкого общества земледельческой исправительной колонии для несовершеннолетних, член управления комитета организации Красного Креста; Варвара Васильевна Заусайлова (1879–?) – член комитетов и попечительница «Общества трудовой помощи», детских приютов для девочек, для бедных мещанских дочерей; Покровской богадельни для престарелых; городского женского приюта, организации вспомоществования беднейшим учащимся в мужской гимназии; Русановской богадельни для престарелых женщин; Митрофан Николаевич Заусайлов (1878–?) – потомственный почетный гражданин г. Ельца, член Думы, участковый первого участка Елецкого уездного по воинской повинности присутствия; заведующий первым городским военно-конским участком; председатель приюта для мальчиков и стариков, городского мужского приюта; член комитета мужской и женской богадельни; Владимир Александрович Заусайлов (1886–?), сын действительного статского советника, потомственный почетный гражданин г. Ельца, член Гласной Думы, комитета организации Красного Креста, организации поощрения Российского коннозаводства; попечитель и член комитетов детских приютов (им. Н.П. Черенова для мальчиков и стариков, городского мужского приюта), мужской и женской богадельни; Вольного Пожарного общества, первого раскладочного по промыслу налога Присутствия (см.: **Горлов В.П.** Заусайловы в Ельце // Елецкий краевед: <http://eletskraeved.ru/tag/zausajlov>).
- 393 1883, архитектор А.С. Каминский (?).
- 394 В сентябре 1907 года «по указу Его императорского Величества, самодержца Всероссийского было учреждено «Елецкое общество Хоругвеносцев». Согласно Указу оно создавалось из «Верноподданных русского самодержавного царя, людей мужского пола, не бывших обвиненными по суду и не опороченных общественным мнением, не моложе 21 года, представивших удостоверение о своей благонадежности». Официально устав общества обязывал хоругвеносцев «охранять порядок в храмах, около храмов, на площадях и улицах во время совершения общественных служб и, в случае необходимости, обращаться к содействию полиции...» (**Горлов В.П., Новосельцев А.В.** Великокняжеская церковь в Ельце. Елец, 1996. С. 40).
- 395 Вильфарт Эдуард (Эдуард-Иоганн-Георг) Эдуардович (1859–1914) в 1887 году окончил Петербургский институт гражданских инженеров и три года служил городским архитектором в Симбирске, затем переехал в Орел. С 1890 г. он трудился в Строительном отделении Орловского губернского правления, где дослужился до чина надворного советника, соответствовавшего званию подполковника, а с 1903 г. являлся епархиальным архитектором (**Барановский Г.В.** Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строит. училище, 1842–1892). СПб., 1893).
- 396 **Горлов В.П., Новосельцев А.В.** Великокняжеская церковь в Ельце. С. 18.
- 397 Проект Э.Э. Вильфарта был представлен в строительный комитет МВД 31 декабря 1909 года, но был признан «подлежащим исправлению». По требованию комитета старое здание хоругвеносцев было снесено, что привело к изменению объемно-пространственной структуры проекта. Возможно, 20 февраля 1910 года для осмотра строительной площадки в Елец вновь прибыли великий князь Михаил Александрович, его сестра Ольга Александровна с мужем принцем Петром Ольденбургским. Святынями нового храма стали: икона с частицей мощей св. княгини Анны – супруги св. Михаила Тверского из города Кашина и икона св. Михаила Тверского также с частицей мощей.
- 398 См.: **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы: Биографический словарь. М., 2009. С. 295.
- 399 По материалам Государственной дирекции по охране культурного наследия Липецкой области.
- 400 **Нацоккина М.В.** Ансамбль абрамцевских майолик в Ельце. Комплекс Великокняжеского храма // Архитектура, строительство, дизайн. М., 2013. № 04 (73). С. 44–50.
- 401 **Исаев П.Н.** Указ. соч. С. 134.
- 402 Его эскиз хранится в Музее Строгановского училища. См.: **Трощинская А.В.** Произведения М.А. Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2013. С. 53.
- 403 Документ РГАЛИ цит. по: **Исаев П.Н.** Указ. соч. С. 134.



- 404 *Исаев П.Н.* Указ. соч. С. 134.
- 405 В 1872 году Николай Васильевич Немиров-Колодкин (1819–1886) открыл в Москве фабрику по производству золотых и серебряных изделий, а также церковной утвари. С первых лет ее существования это было хорошо организованное производство с отличной организацией труда и талантливыми мастерами (хотя в архивных документах того времени они именуются просто рабочими). Такое управление делом позволило Николаю Васильевичу довольно быстро достичь хороших результатов. В 1891 году им было учреждено «Фабрично-торговое товарищество преемников Н.В. Немирова-Колодкина». Основной капитал Товарищества определен в 500 тыс. руб., разделенных на 100 паев по 5 тысяч каждый. Владельцами паев являлись члены двух семей – Дружининых и Давыдовых. Они приобрели земельное владение на Малой Ордынке, куда из наемного помещения, находящегося в доме Кнауфа в Хлудовом переулке, были переведены мастера и перевезено все оборудование. Сохранившиеся в Историческом архиве города Москвы документы о деятельности Товарищества свидетельствуют, что племянники Николая Васильевича и их уже выросшие дети были достойными продолжателями семейного дела. В начале XX века фирма была «Поставщиком Двора Ее Императорского Высочества Великой княгини Елизаветы Федоровны».
- 406 Пещерный храм был освящен 3 июня 1913 года.
- 407 Здесь и далее использованы фактические сведения из книги: *Клоков А.Ю., Найденов А.А., Новосельцев А.В.* Храмы и монастыри Липецкой и Елецкой епархии. Елец; Липецк, 2006.
- 408 Царский герб и надписи на фасаде Дома призрения были сбиты в 1917 году, в 1922-м из храма изъяли всю ценную утварь, в 1927 году его закрыли, могила А.Н. Заусайлова была осквернена и разграблена, а в следующем, 1928 году в храме начал работать антирелигиозный музей. Сменил функцию и Дом призрения, который поделили на коммунальные квартиры. В 1950-х годах в церкви разместили склад.
- 409 Подробнее см.: *Нащокина М.В.* Ансамбль абрамцевских майолик в Ельце. Комплекс Великокняжеского храма // Архитектура, строительство, дизайн. М., 2013, № 04 (73). С. 44–50.
- 410 В 2003 году около храма был установлен бронзовый бюст А.Н. Заусайлова, увековечивший память щедрого елецкого благотворителя. Постановлением главы администрации Липецкой области всему комплексу Великокняжеской церкви (27.02.1992 г. № 106) был присвоен статус памятника регионального значения.
- 411 Сейчас – ул. Ленина, 68.
- 412 *Горлов В.П., Новосельцев А.В.* Великокняжеская церковь в Ельце. Елец, 1996. С. 50.
- 413 В советское время здание приспособлено под городскую детскую поликлинику. В настоящее время в нем размещается филиал Елецкого городского краеведческого музея – Музей елецких ремесел. Состоит на охране государства как памятник архитектуры федерального значения.
- 414 Этот изразец был представлен в экспозиции авторских произведений М.А. Врубеля. См.: Искры. 1916.
- 415 *А. Мушта.* Майолики особняка Рейнеке // Тектоника плюс. 2009. № 7–8.
- 416 Первоначально был круглый прапор с инициалами владельца дома «Е. Ш.», замененный вскоре на шпиль с флажком.
- 417 *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. М., 2013. С. 41.
- 418 Там же. С. 40
- 419 *Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна. М., 2005. С. 111.
- 420 *Исаев П.Н.* Керамисты Строгановской школы. С. 113.
- 421 Это наблюдение принадлежит научному сотруднику Музея народного и декоративно-прикладного искусства Константину Юрьевичу Нарвойту.
- 422 *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.* Керамика Абрамцева. С. 42.
- 423 В таганрогском доме Шаронова в 1920-е годы размещались шелковая станция, затем – детский сад. Впоследствии в нем располагались детская поликлиника, райком КПСС. В 1970 году здание было передано Музею градостроительства и быта, который был открыт после длительной реставрации только в 1981 году.
- 424 Здание хорошо сохранилось до наших дней, включая изразцовый декор.
- 425 *Трощинская А.В.* Произведения М.А. Врубеля... С. 44.
- 426 Там же. С. 64–65.
- 427 Там же. С. 100–101.
- 428 Там же. С. 21, 38–39, 40–42.
- 429 Там же. С. 49
- 430 Там же. С. 60.
- 431 Там же. С. 68–71.
- 432 *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. СПб., Коло, 2013. С. 90.
- 433 Печь во дворце Великого князя Владимира Александровича // Зодчий. СПб., 1872. С. 45.
- 434 См.: Зодчий. СПб., 1872. Таблицы. Л. 13, 29, 33.
- 435 Керамический декор дома был подробно проанализирован в статье: *Мушта А.* Майолики особняка Рейнеке // Тектоника плюс. 2009. № 7–8. С. 50–63.
- 436 Там же. С. 54.
- 437 См.: Г. Письма из Мюнхена // Мир искусства. 1899. Т. 1. № 1–12. Хроника. С. 25–26.
- 438 *Лихолат К.В., Роденков А.И.* В творческой мастерской П.К. Ваулина. СПб., Коло, 2013. С. 48, 62.
- 439 См.: *Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.* Керамика Абрамцева. С. 88.
- 440 Эту точку зрения высказал А. Мушта. См.: *Мушта А.* Майолики особняка Рейнеке С. 57–58.

- 441 ЕИОАХ, 1908. Вып. III.
- 442 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. С. 81.
- 443 Там же. С. 84–85.
- 444 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. СПб., Коло, 2013. С. 40.
- 445 **Мушта А.** Указ. соч. С. 52.
- 446 Более полные доказательства см. выше – сюжет про особняк Шаронова.
- 447 Аналогичный полихромный пласт хранится в коллекции керамики Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское–Лефортово–Люблино».
- 448 **Арензон Е.Р.** «Абрамцево» в Москве. С. 101–102.
- 449 Полнее об этом см. выше – сюжет про особняк Шаронова. Идентификация рисунка принадлежит научному сотруднику Музея народного и декоративно-прикладного искусства К.Ю. Нарвойту.
- 450 **В. Петрова.** Дом в Лебяжье // Московский журнал. 1992. № 5. С. 15.
- 451 **Nashchokina M.** Nicholas Church in the Kliazma Settlement // Art Nouveau, Jugendstile. Newsletter 1'87, Bonn, 1987. P. 23–26. **Нащокина М.** Никольская церковь в Клязьме // Архитектура и строительство России. 1990. № 1. С. 32–33.
- 452 Пятницкая ул., 54.
- 453 Краснопролетарская ул., 6.
- 454 Пречистенка ул., 25.
- 455 Подсосенский пер., 8.
- 456 РГАЛИ. Ф. 799. Оп. 3. Е.х. 6.
- 457 **Шкафер В.П.** Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1936. Л., 193. С. 171.
- 458 Здесь и далее см.: **Арзуманова О.И.** Керамический завод «Абрамцево». 1918–1926 гг. // Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева. М.: 2000. С. 120–128.
- 459 К сожалению, большая часть готовых изделий и форм к этому времени уже пришла в негодность из-за хранения под открытым небом
- 460 **Любартович В.А.** История коллекции МГУИЭ // **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. М. 2000. С. 129–137.
- 461 Зададимся риторическим вопросом: было ли будущее у завода «Абрамцево» в сфере художественной керамики, не случись войны и революции? Хотя такие предположения мало что могут прибавить к его портрету, на этот вопрос можно ответить утвердительно. Вероятно, при более благоприятных обстоятельствах завод смог бы принять самое непосредственное участие в отделке московского метро и других масштабных отделочных работах 1930-х годов.
- 462 **Ваулин П.К.** Как получаются радужные металлические люстры. С. 251
- 463 [Гельдвейн О.О.] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. СПб., б.г. С. VIII.
- 464 [**Ваулин П.К.**] Мое жизнеописание Цит. по: Фролов Владимир. Майолика: цвет и жизнь // Музей и город. Арс. 1993. № 2. С. 84.
- 465 **Позднякова К.Г.** Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX в.: Автореферат. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat <http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-keramiki-v-tvorcheskoi-praktike-russkikh-khudozhnikov-kontsa-xix-nachala-xx-vv#ixzz2XrqGgDN6>
- 466 [**Ваулин П.К.**] Мое жизнеописание Цит. по: Фролов Владимир. Майолика: цвет и жизнь. С. 85.
- 467 Керамическое обозрение. 1904. Январь. № 12. С. 217.
- 468 **Фролов Владимир.** Майолика: цвет и жизнь. С. 85.
- 469 **Роденков А.И.** Изразцовая облицовка камина и фриз в Большой столовой особняка В.С. Кочубея в Санкт-Петербурге // [http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT\\_ID=1409](http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=1409)
- 470 Зодчий. 1907. № 21. С. 218.
- 471 Цит. по: **Кудрявцева В.** Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Из истории русской культуры / (Труды Государственного Эрмитажа). Вып. 30. СПб., 2004. С. 146.
- 472 Примером исполнения крупных заказов по архитектурной керамике иностранными фирмами может служить майоликовое панно на здании Ортопедического института (Р.Ф. Мельцер, 1902–1906) в Александровском парке (д, 5), которое по времени относится к началу работы П.К. Ваулина в С.-Петербурге. Это крупное здание, облицованное светлым кирпичом немецкого производства, созданное по идее и под покровительством императрицы Александры Федоровны (см.: Краткий очерк Ортопедического института в С.-Петербурге: К 85-летию со дня открытия / Под ред. Н.В. Корнилова и Г.М. Абелевой. СПб., 1992.), ярко воплощало образ современного больничного здания. Единственным цветовым акцентом в его облике было огромное майоликовое панно на обращенной к городу стене домового храма во имя Христа Целителя с изображением Божией Матери с Младенцем, созданное по оригиналу К.С. Петрова-Водкина. Оно было создано в 1904 году на лондонской фабрике «Дультон» (см.: **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. 1. СПб., 2009. С. 362–369).
- 473 Цит. по: **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. СПб., Коло. 2013. С. 11.
- 474 Майоликовый камин и фризы П.К. Ваулина // ЕОАХ. 1907. С. 25, 29, 33.
- 475 См. труды П.К. Ваулина: **Ваулин П.К.** Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. 1904. 15 февр. № 14. С. 249–251; Мод. В императорском С.-Петербургском обществе архитекторов. Изложение доклада П.К. Ваулина «О положении керамического производства в России» // Зодчий. 1907. № 20, 21. С. 205–; **Ваулин П.К.** Художественная керамическая промышленность в России // Искусство, живопись, графика, художественная пе-



- чать. Киев, 1912. № 1–2; **Ваулин П.К.** Из письма в редакцию // Искусство. Живопись, графика, художественная печать. Киев, 1912. № 5–6. С. 221–222; **Ваулин П.К.** О художественной керамике // Труды IV съезда русских зодчих, состоявшегося в Санкт-Петербурге с 5 по 12 янв. 1911 г. СПб. 1911. С. 95–105; **Ваулин П.К.** Письмо в редакцию // Искусство», 1912, №1; **Ваулин П.К.** Производство печных изразцов и облицовочных плиток для внутренних работ // Керамика и стекло. 1925. № 9, 10, 11.
- 476 [**Ваулин П.К.**] Мое жизнеописание Цит. по: Фролов Владимир Майолика: цвет и жизнь // С. 84.
- 477 ЕОАХ, 1907. С. 25, 29, 33, 136.
- 478 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. III.
- 479 Там же. С. VIII.
- 480 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. СПб., Коло, 2013.
- 481 РГАЛИ. Ф. 1661. Оп. 1. Е.х. 2492.
- 482 Мир искусства. 1900. № 5–6.
- 483 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 75.
- 484 Там же. С. 35, 100.
- 485 Там же.
- 486 Там же. С. 13.
- 487 Не исключено, что к их разработке мог быть привлечен профессиональный архитектор, например А.И. Таманов.
- 488 **Пруслина К.Н.** Русская керамика (конец XIX – начало XX в.). М.: Наука, 1974. С. 83–90.
- 489 **Литвинова Ж.П.** Искусство вечных красок. Уроки творчества художника-керамиста П.К. Ваулина // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 8. С. 40.
- 490 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. СПб., б.г. С. IX.
- 491 Там же. С. XLII.
- 492 ЕОАХ, 1906, № 1, С. 120; 1907, № 2, С. 136; [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XVI; Москва – Париж. 1900–1930. Т. 1. М., 1981. С.380; **Хомяков А.М.** Сергей Чехонин – провозвестник монументальной живописи XX века. С. 12–14.
- 493 С.-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 21/23, литер А.
- 494 С.-Петербург, ул. Караванная, 14.
- 495 Список фабрик и заводов Российской империи. Ч. I. СПб., 1912. С. 302.
- 496 **Фролов Владимир.** Майолика: цвет и жизнь. С. 88.
- 497 ЕОАХ, СПб. 1906. Вып. 1. С. 107; 1907. Вып. 2. С. 45
- 498 **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. 1. С. 503–504.
- 499 См.: Там же. С. 505.
- 500 В 2009 году майоликовый фриз воссоздали специалисты фирмы «Полиформ-Р», под руководством А.В. Олейника.
- 501 **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб., 2003. С. 319–320.
- 502 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXIV.
- 503 **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 316.
- 504 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXV.
- 505 Картуш был снят с дома и хранится в настоящее время в Государственном музее истории С.-Петербурга.
- 506 С.-Петербург, ул. Марата, д. 72.
- 507 **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 137.
- 508 Большую столовую украшал фриз, созданный на заказ специально для квартиры Бажанова Н.К. Рерихом и состоявший из 7 больших и 12 малых полотен. В 1960-х годах он был передан в Русский музей.
- 509 ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 2365.
- 510 **Матвеев Б., Колотов М.** Дом Бажанова // Диалог. 1990. № 35; <http://www.citywalls.ru/house17313.html>.
- 511 С.-Петербург, 15 линия Васильевского острова, д. 70.
- 512 С.-Петербург, Клинский пр., 17 – Серпуховская ул., 19.
- 513 **Кириков Борис.** Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. С. 432.
- 514 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 32.
- 515 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXIV.
- 516 Там же.
- 517 Зодчий. 1911. Вып. 27, С. 295.
- 518 Утраченное в 1960-е годы, панно было воссоздано в 2012 году под руководством А. Олейника. См.: **Писаренко О.** Повторяя Петра Ваулина. Воссоздание майоликовой надвратной иконы Федоровского храма // ARDIS Архитектура, реставрация, дизайн, инвестиции, строительство. СПб., 2012. № 3(52). С. 66–67.
- 519 **Полтавцев А.Н.** Международная строительно-художественная выставка 1908 г. в С.-Петербурге. Воронеж, 1913. С. 62.
- 520 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXIV.
- 521 **Фролов Владимир.** Майолика: цвет и жизнь. С. 87.
- 522 **Кириков Борис.** Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. СПб., 2005. С. 395–396.
- 523 Там же.
- 524 **Микишатов М.Н.** Вокруг Литейного. Прогулки по Литейной части. М., 2008. С. 400.
- 525 Сейчас – Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого.

- 526 **Нечкина О.А.** К истории строительства здания Пензенского отделения государственного Дворянского земельного и Крестьянского поземельного банка // Пензенская картинная галерея имени К.А. Савицкого. Материалы и сообщения. Сборник посвящен 100-летию со дня смерти К.А. Савицкого. Пенза, 2006. С. 60–67.
- 527 **Полтавцев А.Н.** Международная строительно-художественная выставка 1908 г. в С.-Петербурге. С. 61.
- 528 Там же. С. 62.
- 529 См.: Иллюстрированный альбом Международной строительно-художественной выставки в Санкт-Петербурге в 1908 г. СПб., 1908. С. 62.
- 530 История строительства дворца достаточно любопытна. Его высочество Сеид Абдулла-хан (краткое имя этого эмира из династии Мангыт, одного из богатейших владык Средней Азии, владения которого с 1868 года вошли в состав Российского государства) учился в Петербургском кадетском корпусе вместе с будущим императором Александром III, который, вступив на престол, присвоил эмиру чин генерала от кавалерии в составе Терского казачьего войска. Однако Сеид Абдулла-хан был слаб здоровьем и с возрастом, в 1905 году, решил обзавестись собственным дворцом на Водах, в Железноводске. Император Николай II подарил ему участок земли на склоне горы Железной. Здесь и было выстроено здание, в постройке которого приняли участие лучшие мастера, доставленные по приказу эмира из Харезма и Старой Бухары. Главный вход во дворец – летнюю резиденцию правителя Бухарского эмирата – венчает изящная лестница из камня в несколько маршей. Скульптуры львов, которые олицетворяют могущество хозяина, и написанное на арабском приветствие «Мир входящему» на арке этого дворца создают особый антураж. Внутри дворца была весьма сложная планировка со множеством переходов, лестниц и коридоров. Купол и минарет с винтовой лестницей завершали полумесяцы. Молельная для намаза находилась внутри дворца. В его парадной части находились богато отделанные комнаты для аудиенций (сохранилась отделка потолков).
- 531 Для составления проекта своей летней резиденции в Железноводске эмир бухарский обратился в Управление КМВ, к главному архитектору Вод И.И. Байкову, который поручил проектирование здания своему помощнику гражданскому инженеру Владимиру Николаевичу Семенову, занимавшемуся в 1901–1908 гг. планированием дачных поселков на КМВ.
- 532 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. XXV.
- 533 Главный фасад дворца обращен на юг и состоит из трех объемов – прямоугольной зубчатой башни с небольшим балконом, среднего объема (в виде «пештака») со стрельчатым углублением и узорной пятигранной веранды, а также угловой квадратной башни с куполом. Углубления при окнах были украшены разноцветной майоликой растительного рисунка («арабески»). Парадный вход на юго-западном краю здания оформлен в виде круглой арочной веранды на тонких изящных чугунных колоннах и ступенчатом основании. Позади главного здания находился более скромный двухэтажный желтокирпичный дом на каменном цоколе, соединенный крытым переходом с главным зданием. По мнению краеведов, этот дом предназначался для слуг эмира и его гарема. Дом был также украшен сине-белой ваулинской майоликой и имел небольшую угловую смотровую башню (минарет) в три яруса.
- 534 Переделка эмирской дачи в санаторий была поручена гражданскому инженеру Андрею Ивановичу Кузнецову, который работал при Управлении КМВ.
- 535 По воле императрицы бывшей даче эмира бухарского было присвоено имя «Здравница Ея Величества» и она вошла в состав «Всероссийского общества здравниц в память войны 1914–1915 гг.», состоявшего под ее покровительством.
- 536 После революции дворец Эмира Бухарского стал обычным курортным учреждением, в послевоенные годы – одним из корпусов санатория имени Тельмана.
- 537 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М., 2000. С. 201–203.
- 538 **Преснов Г.М.** Путеводитель ГРМ. Скульптура. Л.; М.: Искусство, 1940; А.Т. Матвеев // Терновец Б.Н. Избранные статьи. М., 1963; **Преснов Г.М.** [Доклад о Новом Кучук-Кое на научной конференции по истории русской скульптуры]. Русский музей, 1967. (неопубл.); Павел Кузнецов. Каталог. Автор вступ. статьи Д.В. Сарабьянов. М., 1975; **Русакова А.А.** Павел Кузнецов. Л., 1977. С. 76–80; Аболина Р. Сад скульптуры А. Матвеева // Декоративное искусство. 1978. № 12. С. 28–31; **Мурина Е.Б.** Александр Матвеев. М., 1979. С. 29–32; Петр Саввич Уткин (1877–1934). Каталог выставки. Автор вступ. статьи Е.И. Водонос. Саратов, 1980; **Галиченко А.А.** История создания и формирования художественного образа бывшей усадьбы Я.Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой», ныне территория пансионата «Парковое» (ведомства Кривбассрудра). Рукопись. (Комитет по охране памятников истории и культуры при Совете министров Крыма. Симферополь), 1993; **Русакова А.А.** Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 363–366; **Галиченко А.А.** Новый Кучук-Кой // Известия Крымского республиканского краеведческого музея. Научно-популярный журнал. Симферополь. 1996. № 14. С.14–30; **Климов П.Ю.** Дача Я.Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой» // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. Вып. 2. СПб., 1996. С. 39–47; **Нащокина М.В.** Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» // Русская усадьба. Сб. ОИРУ. Вып. 5 (21). М., 1999. С. 129–154.
- 539 Усадьба была заложена в относительно малонаселенном районе Южного берега Крыма, между Симеизом и Форосом, в 800–850 м от берега моря. Строительные работы в усадьбе начались в 1905 году, когда был возведен и вчерне отделан главный дом.
- 540 В секторе рукописей Государственного Русского музея сохранились четыре проектных чертежа дома, два из них, в том числе принятый за основу при строительстве рисунок главного фасада, подписаны Замирайло. Его имя увековечено и на закладной доске (гласившей, что дом был выстроен по рисунку В.Д. Замирайло и плану В.С. Сергеева), что свидетельствует о том, что в 1905 г. (когда была заложена доска) рабочая строительная артель Ф.И. Морозова из



- Ялты стала строить дом, руководствуясь именно его эскизами. Кстати, текст доски сообщал: «...южный и восточный фасады, роспись стен и прочая орнаментика дома и балконов – по рисункам художника В.Д. Замирайло» (СР ГРМ, ф. 59, д. 12, л. 7; д. 11, л. 1. Об этом см.: **Климов П.Ю.** Указ. соч. С. 41.)
- 541 Существует предположение, что А.Т. Матвеев начал работать для Кучук-Коя еще в 1906 году.
- 542 О формировании сложного символично-семантического замысла усадьбы см.: **Нащокина М.В.** Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» С. 129–154; перепеч: Историческое наследие Крыма. 2003. № 2; **Нащокина М.В.** Архитектурный ансамбль Нового Кучук-Коя и московская «Голубая роза» // Москва–Крым. Историко-публицистический альманах. Вып. 3. М.: Фонд «Москва-Крым», 2001. С. 213–239.; **Нащокина М.В.** Архитектура главного дома Нового Кучук-Коя // Мир усадебной культуры. I Крымские Международные чтения. Симферополь, 2002. С. 37–44.
- 543 ЕОАХ, 1908. Вып. 3. С. 19; А.А. Галиченко считает, что этот проект не связан с существующим зданием.
- 544 Отсутствие имени Теофилактова на закладной доске вполне объяснимо – он принял участие в проектировании здания уже после его закладки
- 545 ЕОАХ, 1908. Вып. 3. С.19. В статье «Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» мною было высказано предположение, что имеющиеся на чертеже рисунки – проекты цветников (с.132), однако дальнейшие размышления привели к однозначному выводу, что это проекты так называемых «фарфоровых» полов дома.
- 546 См., например: Золотое руно. 1906. № 5.
- 547 А.А. Галиченко не без оснований увидела в этом декоративном мотиве парафраз стихотворения К.Д. Бальмонта «Дождь» из поэтического сборника «Будем как солнце» 1901–1902 гг.
- 548 **Радде Г.** Крымские татары // Вестник Императорского русского географического общества за 1856 г. Кн. VI. СПб., 1857. С. 317.
- 549 Там же.
- 550 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. СПб., б.г., С. XXIV–XXV.
- 551 Государственный Русский музей. Отдел рукописей, ф. 59, е.х. 9, л. 2. Цит. по: **Галиченко А.А.** Новый Кучук-Кой. С. 18.
- 552 Фрагмент этого декора, найденный А.А. Галиченко на территории усадьбы, хранится у нее дома в Крыму.
- 553 **Полтавцов А.Н.** Международная Строительно-художественная выставка 1908 г. в С.-Петербурге. Воронеж, 1913. С. 61.
- 554 Сведения об этом фонтане А.А. Галиченко получила от знакомого семьи В.С. Сергеева. См.: **Галиченко А.А.** Рукопись. С. 16.
- 555 Атрибуция этой работы первоначально была сделана А.А. Галиченко на основании свидетельства Л.М. Жуковской (жены Я.Е. Жуковского – родственницы М.А. Врубеля), а затем подтверждена архивными материалами (РГА, ф. 2307, Главнаука Наркомпроса РСФСР, оп.3, е.х. 260, л. 15. Ссылку см.: **Галиченко А.А.** Новый Кучук-Кой. С. 29).
- 556 **Салтыков А.Б.** Избранные труды. М., 1962. С. 623 (Табл. 123).
- 557 **Суслова А.В., Славина Т.А.** Владимир Суслов. Л., 1978.
- 558 Проект см.: Зодчий. 1912. 1914.
- 559 Черепок такого цвета характерен и для Абрамцевской керамики.
- 560 **Фролов Владимир.** Майолика: цвет и жизнь. С. 85.
- 561 **Лихолат К.В., Роденков А.И.** В творческой мастерской П.К. Ваулина. С. 13.
- 562 **Фролов Владимир.** Майолика: цвет и жизнь. С. 90.
- 563 См.: **Логонов В., Скальский Ю.** И ваши дни благословенны... / Из истории российской керамики. М., 2001. С. 157–235; **Галкина Е., Мусина Р.** Кузнецовы. Династия и семейное дело. М., 2005.
- 564 Собственные фабрики в Риге, С. Дулеве Владимирской губ., С. Кузнецове Тверской губ., в С. Буды Харьковского уезда, в г. Славянске Харьковской губ., в Дмитровском уезде Московской губ. (бывшая Гарднера в Вербилках), Песоченский в Калужской губернии и близ г. Рыбинска
- 565 **Степанов Н.** Отечественная керамическая промышленность и ее представители. 1. Московское товарищество М.С. Кузнецова // Керамическое обозрение. 1903. № 16. С. 169.
- 566 В советское время – Конаковский фаянсовый завод (в настоящее время закрыт).
- 567 В августе 1809 г. Ф.-Х. Бриннер, приехавший из Богемии, приобрел права на 200 дес. леса в Корчевском уезде у деревни Домкино у тверского помещика Карабанова за 7000 руб. В договоре имелось также разрешение использовать имеющиеся там песок, глину и, камень. Бриннер решил построить фаянсовую фабрику, для чего пригласил с Гарднеровского завода мастера Рейнера. Но дела шли плохо, и в 1810 г. за 9000 р. фабрику приобрели Андрей Яковлевич Ауэрбах и бывший мастер Рейнер. У новых хозяев дело пошло лучше. Однако в договоре был пункт, по которому через 12 лет, когда весь лес будет вырублен, владелец обязан был возвратить землю и недвижимое имущество в собственность помещика. Из-за этого предприниматели перевели фабрику в С. Кузнецово, которое как раз продавалось вместе с крепостными. После реформы 1861 г. доходность фабрики упала, и тогдашние хозяева братья Генрих и Герман Ауэрбахи в 1870 г. продали фабрику Матвею Сидоровичу Кузнецову, который модернизировал производство и включил в ассортимент изделия из полуфаянса, майолики и фарфора.
- 568 В сведениях по Тверской фабрике за 1904 год сообщалось, что там работают: 2 прессы для фарфора, 2 малых и 8 больших прессов для фаянса, 6 прессов для полуфаянса; белый товар обжигается в горнах (для фарфора служили 3 горна, для фаянса – 4, для полуфаянса – 3). В 1910–1911 годах торговый дом братьев Потураевых выполнил большие строительные работы на заводе в селе Кузнецове: появились новые трехэтажные корпуса, установлена новая печь (круговой муфель) для обжига товара.
- 569 Керамическое обозрение. 1904. Июль. № 22. С. 408.
- 570 **Роденков А.И., Лихолат К.В.** Изразцовые печи Выборга. СПб., 2013. С. 26.

- 571 Ввоз керамических изделий в Россию // Керамическое обозрение. 1905. № 9, С. 153.
- 572 **Степанов Н.** Отечественная керамическая промышленность и ее представители. 1. Московское товарищество М.С. Кузнецова // Керамическое обозрение. 1903. № 16. С. 168.
- 573 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 3.
- 574 **Селезнев В.И.** Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. СПб.: КЛ. Риккер, 1894. С. 332.
- 575 **Воробьев М.** Указ. соч. С. 102.
- 576 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. М., 1952. С. 120.
- 577 **Воробьев М.** Указ. соч. С. 102.
- 578 Часовня не сохранилась.
- 579 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 11 (32). С. 44.
- 580 **Бусева-Давыдова И.Л., Нащокина М.В., Астафьева-Длугач М.И.** Москва. Архитектурный путеводитель. М., 1997. С. 329.
- 581 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища. С. 44.
- 582 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 75.
- 583 1 марта 1998 года в ознаменование 120-летнего юбилея освобождения Болгарии и подписания мирного договора в Сан-Стефано состоялось освящение и открытие часовни-памятника в присутствии патриарха Алексия I.
- 584 Ленинградский пр. 31, стр. 9.
- 585 Общее количество участников составило 5813 человек. Уникальная экспозиция, насчитывавшая 6852 партии предметов, была тематически разбита на 14 отделов и 121 группу. Впервые был выделен самостоятельный кустарный отдел (1105 предметов), ставший вторым по количеству экспонатов после отдела сельского хозяйства.
- 586 См.: Альбом фотогравюр. М.: Наболиц и Ко, б/г. 97 отдельных листов фотогравюр.
- 587 **Никитин Ю.** Всероссийская художественно-промышленная выставка в Москве. К 125-летию Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве // <http://www.archjournal.ru/rus/06%2047%202007/125.htm>
- 588 Проекты каминов для дома А.И. Носенкова на Поварской улице в Москве и камина в гостиной Царского павильона см.: Художественный сборник работ русских архитекторов и инженеров. Вып. 5. М., 1891; Там же. Вып. 6. – М., 1891.
- 589 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища. С. 44.
- 590 Приведенные даты (см.: Керамическое обозрение. 1902. № 7. С. 138), возможно, неточны и завод все-таки работал вплоть до 1889 года (?).
- 591 Художественно–промышленная школа им. Н.В. Гоголя в Миргороде Полтавской губернии (сейчас Миргородский государственный керамический техникум имени Н.В. Гоголя) была открыта в ноябре 1896 г. на средства Полтавского губернского земства. В мастерских с самого начала работали профессиональные художники Н.В. Анненский, И.Д. Панкратов и С.И. Масленников (до того все они работали на Тверской фабрике Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова). Директором школы был назначен С.И. Масленников, сразу начавший принимать заказы на изготовление изразцов для украшения храмов и светских зданий Санкт-Петербурга, возводимых по проектам архитектора Н.Н. Никонова. К примеру, по его рисунку в школе в 1899–1900 гг. был изготовлен майоликовый иконостас для церкви российского посольства в Буэнос-Айресе (Володимир Ковган, Віталій Ханко. Миргородський державний керамічний технікум імені М. Гоголя. Історичний нарис. Миргород, 1996. С. 8). Свято-Троицкий храм с престолами во имя Святого Николая Чудотворца и Марии Магдалины был построен по проекту крупнейшего аргентинского архитектора того времени, племянника русского консула А. Кристоферсона, расписан итальянским художником Маттео Казеллой, отдельные иконы написаны В. Беляевым. В. Павловым, Г. Нестеровым, Н. Кошелевым и А. Рябушкиным и торжественно освящен 23 сентября 1901 г.
- 592 **Селезнев В.** Указ. соч. С. 79–80.
- 593 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Указ. соч. С. 9–10.
- 594 **Баранова С.И.** Изразцовая летопись Москвы. М., 2012. С. 166.
- 595 Интересна также узорная решетка ворот особняка Н.В. Игумнова, по технике изготовления напоминающая просечные металлические подзоры карнизов. Сохранилась роскошная отделка интерьеров в разных стилях. Особенно впечатляют вестибюль и парадная лестница, сплошь покрытые орнаментальной росписью, а также зал, выполненный в формах европейской эклектики.
- 596 **Баранова С.И.** Разбитая чашка от Кузнецова // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирование. 2005. № 12 (33), декабрь. С. 72.
- 597 Окончил в 1908 году Строгановское училище, в 1909-м командирован на Рижскую фарфорово-фаянсовую фабрику (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. Биографический словарь. М., 2009. С. 55).
- 598 Работал в 1900-х годах на фабрике художественной керамики М.С. Кузнецова (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 33).
- 599 Окончил Строгановское училище, с сентября 1902-го по сентябрь 1917 года заведовал художественной частью фарфоровой фабрики «Товарищества М.С. Кузнецова» в Дулеве (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 162).
- 600 Б.Б. Ланге – скульптор, живописец, художник-керамист, педагог. Посещал занятия в керамической и фарфоровой мастерской Строгановского училища, в 1909 г. получил звание ученого рисовальщика, а в 1914 году – художника с дипломом 2-й степени. С 1914 по 1916 год состоял сотрудником фарфорово-фаянсовой фабрики «Товарищества М.С. Кузнецова» в Дулеве (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 48–49).



- 601 В 1860 году была открыта фирма Товарищество чайной торговли «Василий Перлов с сыновьями», просуществовавшая до 1891 года. Одна из причин популярности продукции Перловых был сухопутный метод доставки чая из Китая, который позволял сохранить аромат и вкус чайного листа. Важнейшей заслугой Перловых было превращение дорогого и «аристократического» чая в напиток массового потребления и даже символ русской традиционной бытовой культуры. После смерти Василия Алексеевича Перлова (1869) семейная фирма перешла к его сыновьям, купцам первой гильдии Семену (1821–1879) и Сергею (около 1835–1811), которые успешно продолжили дело отца и открыли магазины торгового дома в Западной Европе.
- 602 **Сергиенко И.** В русском стиле // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирование. 2005. № 12 (33), декабрь. С. 81.
- 603 Там же.
- 604 **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Указ. соч. С. 11.
- 605 Там же.
- 606 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 18.
- 607 Там же. С. 9.
- 608 Там же. С. 10.
- 609 Каталог майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова. М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1899.
- 610 Печь «Павлин» в петербургском особняке // Каминь и печи [индустрия], февраль–март 2009. № 3 (03). С. 28–29.
- 611 Разговоры автора с жителями и работниками детского сада, находившегося в даче, относятся к концу 1970-х годов; в то время этой печи уже не было.
- 612 ЦАНТДМ, Мещанская часть, 155–156/136, 134, 138, д. 27. Прошение о постройке датировано 10 июля 1896 года.
- 613 К сожалению, все печи этого дома были варварски разбиты в конце 1990-х годов, когда здание стояло бесхозным.
- 614 Каталог майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова. М., 1901.
- 615 Зодчий. 1908. № 20. С. 20.
- 616 **Степанов Н.** Отечественная керамическая промышленность и ее представители. 1. Московское товарищество М.С. Кузнецова // Керамическое обозрение. 1903. № 16. С. 167.
- 617 Керамическое обозрение. 1902. № 11. С. 178.
- 618 Керамическое обозрение. 1904. № 14. С. 259.
- 619 Каталог майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова. М.: Т-во И.Н. Кушнерев и К<sup>о</sup>, 1899.
- 620 **Степанов Н.** Отечественная керамическая промышленность и ее представители. 1. Московское товарищество М.С. Кузнецова // Керамическое обозрение. 1903. № 16. С. 170.
- 621 Натуралистические, выполненные в технике невысокого рельефа изображения летящих птиц на одном из каминов в каталоге изделий М.С. Кузнецова были близки по стилистике великолепным бельгийским цветным плиткам с аналогичными сюжетами, выполненными на фабрике в Хассельте.
- 622 **Баранова С.И.** Разбитая чашка от Кузнецова. С. 78.
- 623 Керамическое обозрение. 1904. № 17. С. 317.
- 624 **Степанов Н.** Отечественная керамическая промышленность и ее представители. С. 169.
- 625 **Роденков А.И.** Изразцовый декор Царскосельской электростанции // [http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT\\_ID=419](http://www.pallada-afina.ru/iio/index.php?ELEMENT_ID=419)
- 626 После Октябрьской революции усыпальница была разорена. Восстановили ее в конце 1990-х годов, храм пр. Романа Сладкопевца освятили в 2002 году.
- 627 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 48–49.
- 628 См.: **Арзуманова О.И., Любартович В.А., Нащокина М.В.** Керамика Абрамцева. С. 178.
- 629 Ранее считалось, что мастерская была основана в 1865 году, однако по исследованиям А.В. Трощинской, более вероятна дата 1867 год, которая отмечена в Отчетах Строгановского училища (см.: **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 11 (32). С. 44, 40).
- 630 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 393.
- 631 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. С. 130.
- 632 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 11 (32). С. 44.
- 633 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища. С. 44.
- 634 Там же. С. 49.
- 635 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища. С. 43.
- 636 Почти напротив музея в 1895–1896 архитектор К.К. Гиппиус оформил фасад жилого дома и чайного магазина основателя чайной компании «Перлов и сыновья» С. В. Перлова, причем керамические детали – башенка в виде двухъярусной пагоды, черепичные крыши, змейки, драконы, зонтики, фонарики, орнаменты – доставлялись прямо из Китая.
- 637 Там же.

- 638 **Трощинская А.В.** К вопросу о сотрудничестве керамической и скульптурной мастерских Императорского Строгановского училища // Академик Императорской академии художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. / Отв. ред и составитель Т.Л. Астраханцева. 2012. С. 255.
- 639 **Печенкин И.Е.** Сергей Соловьев. М., 2012. С. 61.
- 640 Сначала К.С. Попов устроил из вывезенных им из Китая вещей музей в верхних этажах своего Пассажа на Кузнецком мосту, а потом пожертвовал их в музей при Строгановском художественном училище.
- 641 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 75.
- 642 Там же. С. 392.
- 643 Там же. С. 184–185.
- 644 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановки. Ученики и преподаватели, работавшие в керамике. Биографии и указатель работ // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2005. № 11 (32). С. 62.
- 645 **Салтыков А.Б.** Русская керамика XVII–XIX века. М., 1952. С. 131.
- 646 Параллельно этим открытиям П.К. Ваулин в Абрамцеве самостоятельно открыл секрет восстановительных глазурей с металлическим и перламутровым блеском (**Салтыков А.Б.** Русская керамика. С. 136).
- 647 **Петров В.М.** Васильевское. Усадьба Арсеньевых // Русские провинциальные усадьбы. Воронеж, 2011. С. 289–292.
- 648 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 77.
- 649 Михаил Михайлович Адамович (1884–1947) работал по найму, расписал гончарные изделия для Всемирной выставки в Париже 1900 года, созданные Г. Монаховым.
- 650 Николай Павлович Пашков (1880–?) окончил Строгановское училище. Учился по классу композиции у С.У. Соловьева, автор эскизов изразцового панно над магазином Строгановского училища на Рождественке.
- 651 Федор Федорович Федоровский (1883–1955) – ученик, а затем преподаватель Строгановского училища. В 1904–1906 годах нарисовал проект майоликового панно для дома Строгановского училища на Мясницкой (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 224).
- 652 Алексей Викторович Щусев (1873–1949) выполнил эскизы изразцов и спроектировал систему изразцового декора для внешнего убранства Покровской церкви Марфо-Мариинской обители (**Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 231).
- 653 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 50–51, 113.
- 654 **Трощинская А.В.** К вопросу о сотрудничестве керамической и скульптурной мастерских Императорского Строгановского училища. С. 254.
- 655 **Филиппов А.** Керамика. Глазури восстановительного огня. М., 1907. С. 40.
- 656 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановского училища. С. 366.
- 657 Там же. С. 372.
- 658 Там же. С. 378.
- 659 Керамическое обозрение. 1903. № 15. С. 416.
- 660 **Лукомский Г.К.** Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в Южной России. Живопись. Графика. Художественная печать. 1913. № 7–8. С. 361.
- 661 Там же. С. 358.
- 662 Цит. по: **Трощинская А.В.** К вопросу о сотрудничестве керамической и скульптурной мастерских Императорского Строгановского училища. С. 259.
- 663 **Оглоблин В.Н.** Указ. соч. С. 12, 23.
- 664 В музее Художественно-промышленного училища (б. Строгановского) хранится диплом, полученный Училищем за участие в работе выставки.
- 665 **Трощинская А.В.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 11 (32). С. 48.
- 666 Искусство и художественная промышленность, 1900. № 23. Хроника. С. 491–492.
- 667 Керамическое обозрение. 1901. № 1. С. 12.
- 668 **Печенкин И.** Неизбежный Шехтель // Московское наследие. 2009. № 10. С. 59.
- 669 ЕОАХ, 1907. С. 140–141.
- 670 Автор признательна Е.С. Авериной за сообщение этого факта, впервые установленного ею на основании архивных изысканий в музее Строгановского училища в 1990-х годах.
- 671 См: Состав московского архитектурного общества. 1911–1912 год. М., 1912. С. 8.
- 672 Вся Москва на 1917 год. Раздел IV, стлб. 840–848.
- 673 Н.А. Квашнин родился в Твери, учился в Тверском реальном казенном училище, затем окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и Петербургскую академию художеств.
- 674 Ученик Академии художеств с 1891 г. Имеет малую серебряную медаль. 30 октября 1895 г. получил звание неклассного художника. 30 октября 1896 г. – звание классного художника 3 степени. В 1897 г. – звание художника-архитектора за «проект вокзала» (**Кондаков С.Н.** Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764–1914. – СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1914–1915).
- 675 С 1890-х годов Н.А. Квашнин бывал, а затем жил в имении родителей Старое Столопово Тверского уезда. В 1908 году поселился в своем имении Малый Хутор (Новое Столопово) близ С. Рождество того же уезда, где открыл школу-мастерскую резчиков по дереву и организовал театр для деревенской молодежи. Сочинял сказки (Черная жемчужина).



- М., 1911), писал стихи, пьесы для своего театра, оформлял спектакли. Художественно-ремесленная школа-мастерская открылась в 1908 году для обучения крестьянских детей. Размещалась в 6 домах усадьбы, построенных по проекту Квашнина. Мальчики обучались изготовлению резной мебели, девочки – рукоделию, кройке, шитью, вышиванию, преподавались также общеобразовательные предметы и рисование. При школе был создан театр, в котором ставились пьесы Квашнина и профессиональных драматургов. (В 1919 году на его сцене впервые выступил С.Я. Лемешев.) В 1918 году по решению Наркомпроса школа стала государственной (Квашнин до 1924 года, то есть до конца жизни – ее директор), готовила столяров-краснодеревщиков высокого класса; срок обучения – 3 года, принимались дети 12–15 лет (св. 30 чел. ежегодно). В разное время в школе преподавали Е.Н. Квашнина, Д.Н. Воробьев, П.В. Морозов, Я.Ф. Суханов и др. Работы учащихся и преподавателей экспонировались на выставках в Твери, Москве, Брюсселе, Париже. В 1935 году школа закрыта, в 1953-м сгорел главный дом, остальные постройки перевезены в другие населенные пункты. Похоронен Н.А. Квашнин у церкви С. Ивановское (ныне Калининского р-на). В 1995 году в Твери были изданы «Сочинения» Н.А. Квашнина. (См.: **Васильев В.Д.** Вижу чудное приволье. Тверь, 1996; artru.info/Персоны/26928)
- 676 Любопытно, что Н.А. Квашнин был владельцем усадьбы в сельце Старое Князево Тверской губернии, где родился С.Я. Лемешев. Квашнины сыграли важную роль в его судьбе, они ввели юношу в свой дом, а жена Квашнина стала давать будущему певцу первые уроки музыки.
- 677 Владелец дома Василий Павлович Низов занимался в городе каменными работами, а следовательно, наверняка был знаком Н.А. Квашнину как практикующему архитектору.
- 678 Воспроизведено: **Киселев Михаил.** Мария Якунчикова. И., 2005. С. 132–133.
- 679 *Роот Н.* Художественная керамика. СПб.: Т-во А.Ф.Маркс, б/г. (после 1907). С. 79.
- 680 К 1917 году Алексей Васильевич Филиппов проживал на Большой Молчановке, в доходном доме инженера-механика И.Ф. Гинглята (д. 17). Помимо руководства и работы в артели «Мурава», он преподавал в женской гимназии Е. Головачевой, был членом Общества преподавателей графических искусств.
- 681 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы.
- 682 **Трощинская А.В.** К вопросу об атрибуции художественной керамики артели художников-гончаров «Мурава» // Материалы XI научной конференции «Экспертиза и атрибуция». М., 2007. С. 197.
- 683 В примечаниях к своей книге о Д. Митрохине Ю. Русаков прибал к списку сотрудников «Муравы» имена скульптора С.Т. Коненкова и художника керамиста И.А. Аверинцева.
- 684 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы. С. 31.
- 685 Там же. С. 43.
- 686 Там же. С. 44.
- 687 Х.Г. Монахов окончил Строгановское училище, помогал отцу расписывать керамические предметы для Всемирной выставки в Париже в 1900 году (**Исаев П.Н.** Указ. соч. С. 50–51).
- 688 **Исаев П.Н.** Указ. соч. С. 50–51.
- 689 **Пруслина К.Н.** Указ. соч. С. 83.
- 690 Об этом художник писал сам в Автобиографии (См.: Книга о Митрохине. Статьи, письма, воспоминания. Л., 1986. С. 14, 20).
- 691 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы. С. 100.
- 692 Опечатка – М. Егоров.
- 693 Ю.Р. // Аполлон. СПб. 1910. № 4 (хроника). С. 80.
- 694 Мелкая пластика артели экспонировалась на 12-й выставке Московского товарищества художников.
- 695 Керамическое обозрение. 1905. № 11. С. 192.
- 696 Аполлон. 1910. № 4 (хроника). С. 80.
- 697 **Филиппов А.** Керамика. Восстановительный огонь и глазури с металлическими отблесками. (реклама «Муравы»).
- 698 Квартал, где располагался четырехэтажный доходный дом купца Петрова (1911) в Воронеже, пострадал во время войны при бомбардировках, дом горел и был снесен (на его месте сейчас часть расширенного Кольцовского сквера). Центр фасада здания завершал полукруглый аттик с большим майоликовым панно, изображавшим Петра I и его свиту, отправляющих корабли в плавание.
- 699 «Мурава» // Московский архитектурный мир. Вып. 1. М., 1912. С. 93.
- 700 Там же.
- 701 Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. М., 2008. С. 18.
- 702 Цит. по: **Белогорцев И.Д.** Талашкино. Смоленск, 1950.
- 703 **Стругова О.Б.** Талашкинские мастерские княгини М.К. Тенишевой // Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. С. 115–116.
- 704 **Дягилев С.П.** Несколько слов о С.В. Малютине // Мир искусства. 1903. № 9 ( раздел «С.В. Малютин и его работы в имении княгини М.К. Тенишевой «Талашкино» Смоленской губернии»).
- 705 Проект находится в Смоленском музее-заповеднике. Воспроизведен: Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. С. 128.
- 706 См.: Там же.
- 707 Цит. по: **Величко С.** Твоих домов наряд чудесный. С. 68.
- 708 Цит. по : **Трощинская А.В.** Артель художников гончаров «Мурава» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2005, № 6 (28). С. 95–96.

- 709 Литературно-артистическое кабаре в Петербурге, существовавшее в 1912–1915 гг. Создана обществом интимного театра (организатор Б.К. Пронин) как клуб художественной интеллигенции и место пропаганды новой художественной эстетики. Члены-учредители: А.Н. Толстой, М.В. Добужинский, Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин, В.А. Подгорный, Н.Н. Евреинов, Н.В. Петров, И.А. Фомин, Б.К. Пронин.
- 710 По проекту А.А. Бернардацци в 1915–1917 гг. строится здание «4-й Санкт-Петербургской гимназии имени наследника цесаревича и великого князя Алексея Николаевича», в 1916–1917 годах он принимал участие в строительстве Пермского университета, а также (совместно со своим братом Е. А. Бернардацци) стал автором проекта здания Горного института в Екатеринбурге. В связи с необходимостью присутствовать на этих стройках (18 июня 1917 года) отбыл в длительную командировку и в Петроград уже не вернулся. В 1921 году А.А. Бернардацци работал в Харбине, дальнейшая его судьба неизвестна (**Боглачев С.В.** Петербургский зодчий Александр Бернардацци-младший // Невский архив. Вып. IV. СПб.: Изд-во Чернышева, 1999).
- 711 До 1905 г. обширным участком на углу Офицерской ул. (ныне Декабристов) и Английского пр. владела вдова полковника Мария Ивановна Маслова. Здесь стоял четырехэтажный доходный дом середины XIX века. Любопытно, что в 1882–1882 гг. в этом доме в квартире своей кузины Амалии Литке некоторое время жил композитор П.И. Чайковский.
- 712 До 1917 г. в здании находился один из крупнейших столичных банков, входивший в банкирский дом братьев Варшавских. В 1920-х гг. в доме действовала балетная школа А.Ф. Кларка, просуществовавшая до начала войны, в которой учился будущий драматический артист Н.К. Черкасов. Одну из квартир занимал создатель отечественной школы арабистики академик И.Ю. Крачковский, другую – певица и профессор консерватории Е.А. Бронская, с 1930 г. в доме жил скульптор М.Г. Манизер.
- 713 В ее роскошной квартире был оборудован репетиционный зал с фризом танцующих нимф под высоким потолком и кафельной, расписанной ампириными веночками печью. Именно здесь М. М. Фокин поставил для Павловой «Умиряющего лебедя».
- 714 «Мурава» // Московский архитектурный мир. С. 93.
- 715 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы. С. 98–99.
- 716 Сейчас это Лубенская общеобразовательная школа № 10.
- 717 Из предметов обучения обязательными в женских епархиальных училищах считались следующие: Закон Божий, Священная история, пространственный катехизис, объяснение богослужения, всеобщая и русская история Церкви. Кроме того преподавались русский язык, русская словесность и практическое ознакомление со старославянским языком; арифметика и общие основания геометрии; география всеобщая и русская; гражданская история – всеобщая и русская; необходимые начальные элементы физики; педагогика; чистописание; церковное пение. В некоторых епархиальных училищах было введено иконописание (см.: Об училищах девиц духовного звания. СПб., 1866; Устав Епархиальных женских училищ. Пенза, 1880).
- 718 **Нащокина М.В.** Художник Сергей Вашков и его архитектурные работы // Архитектура мира. Вып.4. Материалы конференции «Запад-Восток: личность в истории архитектуры». М., 1995, С. 1260; То же // Она же. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей. 2008. С. 177.
- 719 См. фотографии: **Нащокина М.В.** Московский модерн. М.: Жираф. 2003. С. 490.
- 720 ЕМАО, 1909, С. 44-45; **Нащокина М.В.** Архитекторы московского модерна. М., 2005. С. 310–311.
- 721 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановки. Ученики и преподаватели, работавшие в керамике. С. 57.
- 722 **Егоров М., Филиппов А., Галкин П.** К реставрации терема Крутицких ворот // Старые годы. 1913, декабрь, С. 49.
- 723 Известно, что зодчий не смог довести строительство до конца, и его завершал Ларион Ковалев. Не сохранилось точных документальных данных, по которым можно было бы безошибочно установить, что именно принадлежит в Крутицах тому или другому архитектору (**Баранова С.И.** Русский изразец. Записки музейного хранителя. М., 2011. С. 262).
- 724 Старые годы. 1909, июль–сентябрь, С. 435.
- 725 **Егоров М.** Реставрация «Крутицкого Терема» // Известия ОГПИ. 1912. № 9–10. С. 405–406
- 726 **Егоров М., Филиппов А., Галкин П.** К реставрации терема Крутицких ворот. С. 48–49.
- 727 См.: **Филиппов А.В.** Изразцовый наличник в Новом Иерусалиме и его отмывка. М., 1917.
- 728 **Баранова С.И.** Русский изразец. Записки музейного хранителя. С. 414.
- 729 Цит. по: **Трощинская А.В.** К вопросу об атрибуции художественной керамики артели художников-гонимых «Мурава» // Материалы XI научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». М., 2007. С. 199.
- 730 **Исаев П.Н.** Керамисты Строгановской школы. С. 48–49.
- 731 **Трощинская А.А.** Указ. соч. С. 198.
- 732 Ввоз и вывоз керамических изделий // Керамическое обозрение. 1903, декабрь. № 9. С. 155.
- 733 Керамическое обозрение, 1905. № 8. С. 140.
- 734 **Филиппова С.В.** Архитектурная майолика. М., Промстройиздат, 1956. С. 46.
- 735 Список ряда иностранных фирм, поставлявших в Россию облицовочные керамические материалы см: Maria V. Nashchokina. Foreign firms supplying or manufacturing building materials in Russia at the turn of the century // Art Nouveau/Jugendstil Architecture. International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art Nouveau/Jugendstil Architecture Heritage. Third International Expert Plenary Meeting, May 22–26, 1989, Helsinki/Imatra, Finland. 1989, Helsinki, 1999. P. 115.



- 736 Упомянутая компания «Дультон и К<sup>о</sup>» («Doulton & Co») Лондон.
- 737 Например: Гончарный завод «Оффштайн Альберт» (Вормс, Германия) (Tonindustrie Offstein Albertwerke G.m.b.H., Offstein und Worms).
- 738 Там же. С. 154.
- 739 «Rakkolanjoen Kaakelitehdas Oy».
- 740 Ввоз керамических изделий в Россию // Керамическое обозрение. 1905. № 9. С. 153–154.
- 741 Там же. С. 153.
- 742 Soiri-Snellman H. Turun kaakelin kakluunit. Turun kaakelitehtaan uunimallit vuosina 1874–1954. Turun maakuntamuseo, 2003. P. 58–70; **Роденков А.И., Лихолат К.В.** Изразцовые печи Выборга, 1913. С. 38–40.
- 743 Abo KakelfabriksAktiebolag. Priskurant. Kakelugnar. 1900. Abo, 1896.
- 744 **Роденков А.И., Лихолат К.В.** Изразцовые печи Выборга. СПб., 2013. С. 16.
- 745 Там же. С. 24.
- 746 Там же. С. 28.
- 747 К сожалению, в современной музейной коллекции этого предприятия нет печей конца XIX – начала XX века.
- 748 Результаты Австро-Венгерской выставки по иностранным газетам // Искусство и художественная промышленность. 1899–1900. № 8. Хроника. С. 168.
- 749 Искусство и художественная промышленность. 1900. № 14. Хроника. С. 350.
- 750 На внутренней стороне одного из лучших воспроизведений «Девочки в венке» Врубеля, хранящегося в музее «Кусково», есть бумажная наклейка с маркой фабрики Жолнаи. Необычный цвет глины и совершенство поливы, существенно отличающееся от большинства абрамцевских изделий, позволяют предположить, что эта копия была сделана именно на фабрике в Пече. (Сходные черты имеет и еще одно произведение Врубеля – выполненная в поливе пепельно-голубой гаммы «Весна» из собрания Музея-усадьбы «Абрамцево».)
- 751 **Корнилов С.М.** По поводу Международной керамической выставки в Петербурге // Искусство и художественная промышленность. 1901. № 4. С. XXXV.
- 752 Формы их ваз были очень близки эстетике Абрамцевской керамики (**Соррез Ж.** Художественное движение 1898 г. во Франции. // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 4–5. С. 354).
- 753 **Степанов Н.** Описание керамических заводов Виллеруа и Бох // Керамическое обозрение. 1904. июнь, № 21. С. 386.
- 754 ГМИ СПб, Инв. № IV-A-4458–4472кер.
- 755 Керамическое обозрение. 1901–1902. № 24. С. 449.
- 756 К вопросу об устройстве школ керамики в районе Одесского учебного округа. Оборудование учебно-вспомогательных учреждений школы // Керамическое обозрение. 1903. № 14. С. 387.
- 757 Точнее: 12,4x6,9 см для плоских поверхностей и 12,4x5,9 см для установки на углах. Для облицовки арок и проездных ворот часто применяли «кабанчик» со срезанным углом, чтобы защитить углы от сколов.
- 758 **Филиппова С.В.** Архитектурная майолика. М., 1956. С. 46.
- 759 Ул. Вахтангова, 4.
- 760 Алексей Николаевич Чабров – адвокат, «Присяжный стряпчий Московского коммерческого суда, Частный поверенный при Столичном Мирном суде», имел обширную практику в городе.  
<http://izvestia.ru/news/316200#ixzz2sQslyBbO>
- 762 Vierzig Jahre Geschichte der Firma Otto Kauffmann Niedersedlitz in Sachsen. 1871–1911.
- 763 1-я Тверская-Ямская ул., 6.
- 764 При капитальном ремонте 1990-х годов эта плитка была сбита.
- 765 4-я Мещанская ул., 20 – ул. Щепкина, 25.
- 766 Большая Пресненская ул., 28.
- 767 Керамическое обозрение. 1902. № 17. С. 299.
- 768 Керамическое обозрение. 1902–1903. № 5. С. 115.
- 769 Панно было снято и находится в частной коллекции в Москве.
- 770 **Бусева-Давыдова И.Л., Нащокина М.В.** Архитектурные прогулки по Москве. М., 1996. С. 167–168.
- 771 Цит по: **Howard G.** Art Nouveau. International and national styles in Europe. Manchester, 1996. P. 16–17.
- 772 Подробнее см.: **Нащокина М.В.** Московский модерн. СПб., 2012.
- 773 **Дулькина Т.И.** Своя национальная нота в керамике // Русский стиль. Собрание Государственного исторического музея. М. ИМА–Пресс, 1998. С. 106.
- 774 Еще три фасадных панно гостиницы, по нашему мнению, А.Я. Головину не принадлежат.
- 775 Панно было варварски сколото с поверхности фасада в 2000-х годах.
- 776 **Белый Андрей.** Указ. соч. С. 24–25.
- 777 Панно утрачено в начале 2000-х годов.
- 778 Цветок чертополоха оказался самым популярным элементом архитектурного декора ар нуво в Нанси, где это растение воспринималось как символ независимости и сопротивления захватчикам.
- 779 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. СПб., б.г. С. III–IV.
- 780 И.Е. Репин и В.В. Стасов. Переписка. Т. 1. М, 1948. С. 127.
- 781 [**Гельдвейн О.О.**] Художественно-керамическое производство Гельдвейн–Ваулин. С. III–IV.



**Мария Владимировна Нащокина –**

доктор искусствоведения,  
член-корреспондент Российской  
академии архитектуры и строительных  
наук, главный научный сотрудник НИИ  
теории и истории архитектуры и  
градостроительства РААСН,  
известный учёный в области истории  
русского искусства и архитектуры  
XVII – начала XX века.

Среди почти 300 научных публикаций  
исследователя – книги по истории  
московской архитектуры, по проблемам  
русского градостроительства,  
обобщающие труды по московскому  
модерну, биографии московских  
архитекторов, монографии  
по художественной открытке  
рубежа XIX–XX веков и русским садам  
XVIII – начала XX века.

В круг ее научных интересов давно  
входит и художественная керамика –  
яркий феномен Серебряного века.

Уже первая ее книга по этой теме  
«Керамика Абрамцева в собрании  
Московского государственного  
университета инженерной экологии»  
(М., 2000; соавторы: О.И. Арзуманова,  
В.А. Любартович), получила широкий  
резонанс у коллекционеров,  
реставраторов, художников и других  
заинтересованных читателей.

Данная книга посвящена наиболее  
интересному для автора комплексному  
изучению архитектурной керамики,  
ставшей неотъемлемой чертой облика  
Москвы конца XIX – начала XX века.



НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Мария Владимировна  
Нащокина

**МОСКОВСКАЯ**  
**АРХИТЕКТУРНАЯ**  
**КЕРАМИКА**

Конец XIX – начало XX века



Директор издательства *Б.В. Орешин*  
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Зам. директора по производству *Е.А. Лабачева*  
Корректор *Н.И. Маркелова*

Формат 60х90/8, Гарнитура Mugiad Pro.  
Бумага мелованная. Печать офсетная.  
Объем 70 п. л. Тираж 2500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. (499) 245-53-95

ISBN 9785898264345



Отпечатано в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6



В книге подробно описано появление и развитие четырех основных московских производителей архитектурной керамики: керамического завода «Абрамцево» – пионера новых видов художественной продукции, архитектурно-керамического производства товарищества М.С. Кузнецова, керамической мастерской Строгановского училища и артели «Мурава». Кроме того в книге впервые дан очерк западноевропейских импортеров архитектурной керамики в Москве; анализируется применение привозной облицовочной керамики в жилой застройке города, на фасадах и в интерьерах общественных и церковных зданий