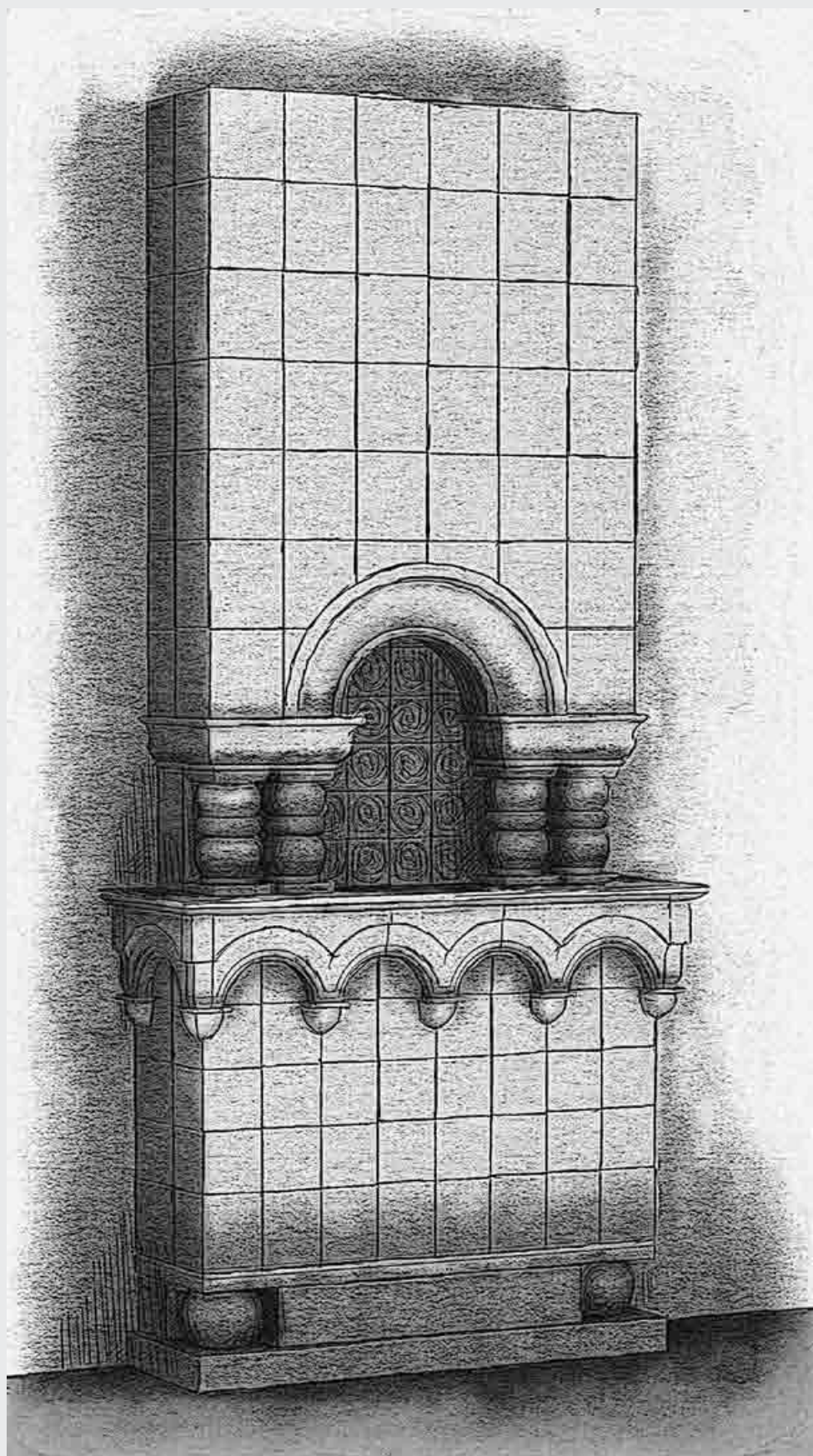


КАМИНЫ И ПЕЧИ

VI



Semper Ardente Camino



РУССКИЕ ПЕЧИ

И
ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА
XVII-XIX вв.



АНКО & ЭКСКЛЮЗИВ СТИЛЬ

Козлов А.В.

Русские печи и печная керамика XVII-XIX веков

Серия «КАМИНЫ И ПЕЧИ». Т. VI

М: «АНКО», С-П.: «Эксклюзив Стил», 2016 - 224 с: ил.

Рисунки и графические реконструкции Дюба В.Р.

ISBN 978-5-9901404-4-8

© 2016 Козлов А.В.

Все права защищены. Запрещается полное или частичное воспроизведение без разрешения право-
владельцев.

Кто не знает, что такое печи? Хотя бы какое-то представление о них имеет каждый. Кто в России не знает, что такое русские печи? Почти каждый думает, что знает. Кто действительно знает, что такое русские печи? Наверное, единицы, хотя об этих печах за два с лишним века написано столько, что с трудом хватит одной жизни, чтобы всё прочитать. У большинства людей образ русской печи чаще всего связан с той, на которой Емеля ездил в Тридевятое царство. Наш рассказ не о них. Они, хотя с конца XVIII века у нас и называются русскими, появились сначала у римлян и бытуют по сию пору у многих народов. Не рассказываем мы и о печах, которым по праву принадлежит название «русские», но которые в России однажды стали голландскими, к удивлению самих голландцев и всей остальной просвещённой Европы. Наш рассказ о печах, что на протяжении их трёхсотлетней истории называли: обрасцовые (обращатые), кафельные (кафельные или кахольные), и наконец, изразцовые (изращатые). О них написано гораздо меньше. Чтобы прочитать всё, и полжизни будет достаточно. А потому немногим знающим и многим думающим, что знают, читателям мы предлагаем ещё одно небольшое сочинение.

Содержание

Предисловие	6
Глава 1 - Кафельные печи в царстве русского изразца	8
Глава 2 - Разноликие печи новых времён	50
Глава 3 - В поисках потерянного стиля	140
Глава 4 - По образцу немецкому, но дело наше	184
Глава 5 - Называйте, как хотите, только	200
Библиография	219
Указатель имён	222

Известный мир, который мы так мало знаем

Есть бездна вещей, которых мы просто не знаем, и ещё больше таких, которые знаем дурно, бессвязно, отрывочно, даже ложно.

Александр Герцен¹

К сожалению, мы и к своему родному, по привычке, относимся нередко слишком поверхностно, без критического анализа, но, что гораздо хуже — примешиваем к этому чувство самообольщения и самонадеянности.

Лев Даль²

Кто не знает, что такое печи? Хотя бы какое-то представление о них имеет каждый. Кто в России не знает, что такое русские печи? Почти каждый думает, что знает. Кто действительно знает, что такое русские печи? Наверное, единицы, хотя об этих печах за два с лишним века написано столько, что с трудом хватит одной жизни, чтобы всё прочесть. И к этим многочисленным сочинениям добавляется ещё одно, которое мы предлагаем вниманию как немногих знающих, так и многих думающих, что знают, в надежде, что оно не потеряется в море книг на русскую печную тему.

Все словари общеупотребительного русского языка понятие «русская печь» трактуют примерно одинаково. Её обычно определяют как «печь кирпичную или глинобитную, с подом, высоким сводом, большой лежанкой и широким устьем, но без дымооборотов, которая у восточных славян используется в основном для обогрева и приготовления пищи». Люди, сталкивающиеся с такими печами, понимают, о чём идёт речь, даже если слова: под, устье и дымооборот им не совсем понятны. Городской человек, никогда не имевший дела с такими печами и вообще таких слов не знающий, тем не менее тоже какой-то образ подобной печи в голове держит, хотя чаще всего он связан у него с Емелиной печкой из сказки.

Этот рассказ не о Емелиных печах. Они, хотя с конца XVIII века и называются у нас русскими, на самом деле сначала появились у римлян и бытуют у многих народов - не только у восточных славян. Не рассказываем мы и о печах, которым действительно по праву принадлежит название «русские» и которые в России однажды стали «голландскими», к удивлению как самих голландцев, так и всей остальной просвещённой Европы. Этим русским «голландским печам» в этой серии посвящена другая книга. Наш рассказ о печах, которые на протяжении их трёхсотлетней истории как только не называли: обрасцовые (обращатые), кафельные (кахельные или кахольные), и наконец, изразцовые (изращатые). Мы их называем кафельными и о причинах выбора именно этого названия рассказываем в книге.

Печь - сложное сооружение, продукт различных отраслей науки и техники. Кафельные печи - также произведения архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Вот почему их изготовление,

¹ Герцен Александр Иванович (1812-1870) - публицист, писатель, философ, активно выступал за проведение крестьянской реформы (отмена крепостного права) в России.

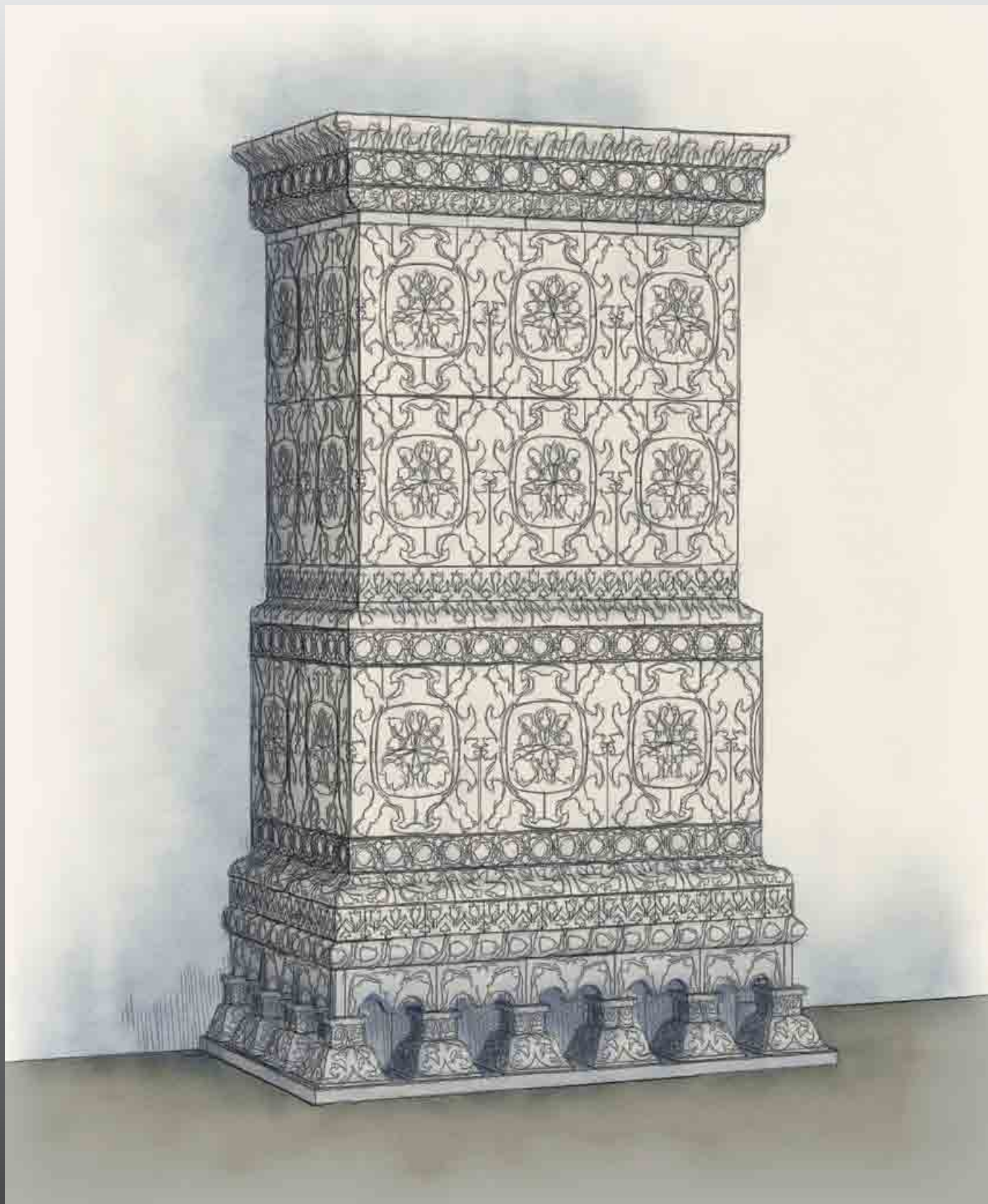
² Даль Лев Владимирович (1834-1878) - архитектор, исследователь старинного русского зодчества.

как правило, дело нескольких людей. В описании кафельных печей всегда можно выделить аспекты: архитектурный, технический, технологический, конструктивный и художественный. Если рассматривать их по отдельности, целостную объективную картину составить не получится. А всесторонний анализ и оценка затруднены тем, что для них требуются знания в столь разных областях, что под силу эта задача только гениям. Им, увы, печи не интересны. Пишущие о кафельных печах в лучшем случае владеют двумя-тремя печными специальностями, и поэтому даже самые глубокие и блестящие работы на тему грешат определённой односторонностью. Понимая, что и мы не можем избежать этого греха, мы решили ограничить рассказ только несколькими аспектами печного искусства.

В этой книге мы не рассматриваем печную керамику вместе с фасадной - подход, сложившийся в литературе, посвящённой теме «русский изразец». Видимо, он связан с тем, что какое-то время и кафель, и фасадные изразцы в России делали одни руки и по одному образцу. Однако это совершенно разные по назначению виды керамики, и к ним предъявляются разные требования. Объединяет их только то, они являются архитектурной керамикой. Но к ней мы относим так много других видов керамических изделий, что в этом случае было бы справедливо и их включать в рассказ. Но тогда уже он будет не о печной керамике, а об архитектурной керамике вообще. Мы такую задачу перед собой не ставим.

В искусствоведческой литературе русским кафельным (изразцовым) печам большого внимания никогда не уделяли. В сравнении с искусством краснодеревщиков, ювелиров, стеклодувов и литейщиков, достижения гончаров-кафельников выглядят довольно скромными. Отчасти это связано с количественной бедностью материала. Печи редко проживают долгий век, а кафель в большей степени, чем какая-либо другая керамика, подвержен разрушениям. Печи XVII и XVIII веков до наших дней дошли в весьма малых количествах. А это лучшее, что было в русском печном искусстве. Но даже к ним отношение порою весьма снисходительное. Во многом это связано качеством и художественными достоинствами сохранившихся образцов. Они разные, неровные, часто на уровне изделий народных промыслов. Не случайно русской печной керамике многие отказывают в принадлежности к декоративно-прикладному искусству. Её практически полностью игнорируют антиквары, не видя в ней предмета, «достойного музейного созерцания и частного коллекционирования». В больших искусствах больших художников мало, а в печном их действительно редкие крупницы. Но даже работы этих немногих «избранных счастливых» практически выпали из антикварного рынка, хотя предметом музейным отдельным образцам случилось стать.

Если к теме русской кафельной печи подходить с позиций критического анализа, без самонадеянности и самообольщения, к чему призывал Лев Даль, то увидеть в ней можно как достойное самого придирчивого созерцания и удовлетворяющее самого тонкого вкуса, так и обыкновенное, расхожее, банальное, граничащее, как выразился бы Александр Бенуа, с дешёвой малафеевщиной. Мы постарались в этой книге рассказать о ней по-далевски. Читателю судить, насколько это нам удалось. Наш рассказ ни в коей мере не претендует на роль исчерпывающего материала. Он лишь попытка общего обзора и предварительной постановки вопросов, на которые, мы уверены, смогут дать ответы те, кого эта тема заинтересует и кто захочет в неё погрузиться.



Глава 1

Кафельные печи в царстве русского изразца

XVII век

*Кафельные печи XVII века - Первые кафельные печи в России -
Мастерские патриарха Никона - Московские мастера - Белые
«красные печи» — Зелёные печи — Фряжский полихром — Исто-
рические печи*

Золотой век кафельной печи

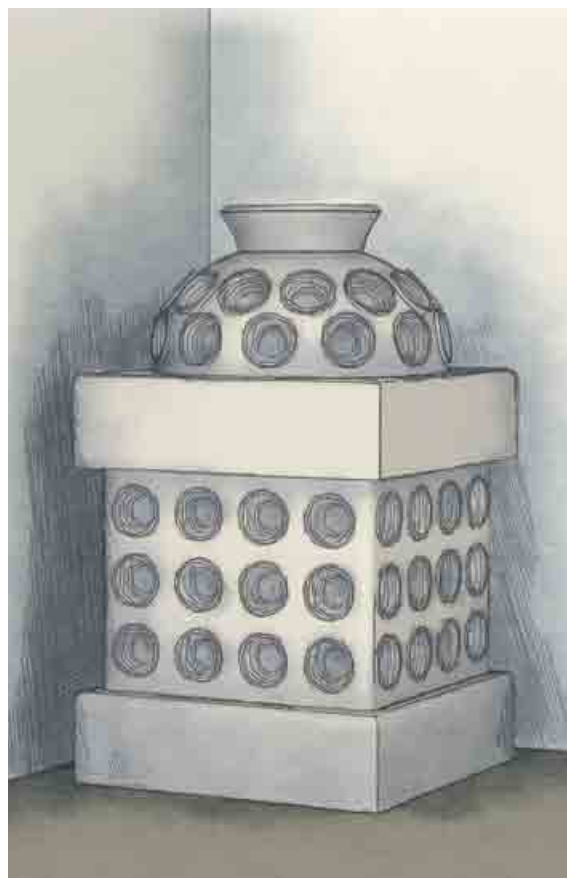
В течение XVII века в искусстве кафельных печей утвердился стиль барокко. Как это уже наблюдалось в ренессансный период, новые стилевые формы прежде всего отразились на кафлях. Напечья¹, видимо, в большинстве своём до конца столетия оставались такими же, какими они сформировались в середине XVI века под влиянием Ренессанса. В то же время наблюдается тенденция к изменению всей формы кафельной печи, к пластическому моделированию всей конструкции при помощи возвышающихся над плоскостью элементов рельефа кафель более крупного формата.

Розмари Франц²

Первые кафельные печи появляются в России в конце XVI века, возможно, раньше³, но их распространение начинается лишь в XVII веке, когда на печную керамику возникает спрос, и гончарные мастерские в Москве налаживают её изготовление. Становление кафельных производств в стране совпало с периодом высшего расцвета печного искусства в Европе. Как бы банально это ни звучало, но XVII век действительно заслуживает традиционно присваиваемого ему названия



«золотой», когда мы говорим о кафельных печах. К этому времени они прошли уже ставшие историей два этапа развития - готический и ренессансный. Подобное разделение проводят не столько по стилевому признаку, сколько по временному. Ренессанс — это условно XVI век, а всё что до него — готический период, который длился несколько столетий. Первые



Средневековая кафельная печь, сложенная из сосудовидных кафель. Слева фотография кафли так называемого горшечного (горшкового) типа.

кафельные печи появились в альпийском немецкоязычном регионе уже в XIII веке. Во всяком случае, этим веком датируются самые ранние их изображения. Эти печи были сложены из специальных глиняных сосудов, превратившихся со временем в те плитки с румпой⁴, что теперь в России называют кафелем или печными изразцами. Они появились примерно в XIV веке, и начиная с этого времени предстают в том виде, в каком мы их привыкли

¹ Напечье — часть архитектурной композиции печи, располагается на очаге. В напечье обычно размещаются печные каналы (дымообороты). См. рис. на с. 32.

² Франц Розмари (Rosemarie Franz) - австрийский искусствовед, занималась кафельными печами и печной керамикой, один из крупнейших специалистов в этой области.

³ Отсутствие находок печей из сосудовидного кафеля в восточной части территории России может быть связано с тем, что его принимали за посудные гончарные изделия.

⁴ Румпа (анкер) — часть кафля в виде выступа, которая монтируется на обратной стороне лицевой пластины, служит для фиксации кафля в кладке или для прочного соединения кафель между собой; изготавливается в виде царги (коробки) или пятки.

ГЛАВА 1

видеть в наши дни.

Развитие печного искусства в разных странах Европы происходило неодинаково. В одних на протяжении всей своей истории оно развивалось активно и всегда держалось на высоком техническом и художественном уровне. В других его становление и последующий рост шли медленно, но стабильно и ровно - без особенных взлётов, но и без падений. В третьих оно возникало неожиданно, переживало быстрый и бурный подъём, но вскоре так же быстро и благополучно умирало. Центры производства постоянно менялись, но там, где искусство кафельных печей зародилось, оно всегда оставалось на высоте. И в XVII веке Австрия, Южная Германия и Швейцария, как и прежде, задают тон в печном искусстве, и этот период его расцвета мы связываем прежде всего с этими странами.

В XVII веке в печных метрополиях, следуя за архитектурой и мебелью, печи начинают приобре-



Образцы западноевропейской печной керамики XVII века. Наверху печь Давида Второго Пфау (Швейцария). В декоре использован монохромный рельеф и полихромная роспись. Музей Бринера и Керна. Слева кафля с печи мастерской Лойпольдов (Германия). Нюрнбергский замок.

тать барочные черты, которые, однако, проявляются больше в декоре кафель, чем в архитектурной композиции. Последняя, особенно в первой половине XVII века, остаётся такой, какой была во второй половине предыдущего столетия. Это преимущественно печи башенного типа на ножках без каких-либо сложных архитектурных деталей, но есть и исключения. Например, знаменитые Аугсбургские печи¹, поражающие обилием сложных архитектурных элементов.

В XVII веке существенно меняется пластика рельефного декора кафель. Он становится более разнообразным и виртуозным по исполнению и достигает в это время пика своего развития. Вместе с тем с ним начинает успешно конкурировать живопись. Расписные печи встречались и раньше (южнотирольские печи XVI века²), но именно в XVII веке они, уже «в лице» швейцарских кафельных печей из маленького городка Винтерту-

1 Аугсбургские печи — четыре исторические печи из ратуши города Аугсбурга в Германии (XVII в.); были изготовлены Адамом Фогтом и Мельхиором Лоттом, относятся к лучшим образцам печного искусства эпохи барокко.

2 Южнотирольская печная школа — одна из старейших и авторитетнейших в Европе, известна прежде всего своими фаянсовыми печами. Период расцвета печного искусства в регионе приходится на XVI в.



Образцы полихромного декора печной керамики XVII в. Слева внизу кафля с рельефным полихромным декором (Нюрнберг). Наверху фрагмент живописного декора печи работы Ганса Генриха II и Давида I Пфау (Винтертур). Собрание ГНМ.

ра³, способны составлять конкуренцию лучшим печам Нюрнберга, считавшегося тогда кафельной столицей Европы⁴.

Где есть столица, есть провинция. Возможно, это не совсем удачный выбор слова⁵, но в истории печного искусства разделение по принципу столица-провинция всегда имело место. В XVII веке к печной провинции условно можно отнести практически все европейские регионы, кроме только что упомянутых. Из стран европейской печной провинции особый интерес для нас представляют Беларусь, Литва и Польша⁶, поскольку проникно-

3 Винтертур — город в Швейцарии; в XVII в. один из самых крупных и влиятельных европейских центров производства печной керамики.

4 Нюрнберг — в XV-XVII вв. крупнейший европейский центр производства кафеля и кафельных печей.

5 Мы позаимствовали его у И. Грабаря. См. след. гл.

6 Здесь и далее мы употребляем современные названия этих стран. В то время почти вся территория Беларуси и Литвы находилась в составе Вели-



Одна из четырёх Аугсбургских печей (работа Мельхиора Лотта, XVII в.). Справа фрагмент этой печи (современная реконструкция). Печи погибли во время Второй мировой войны. В начале нашего века две из них были восстановлены.

вление кафельных печей в Россию шло главным образом отсюда.

Если в «столицах» в XVII веке искусство печной керамики переживает период небывалого расцвета, то в «провинции» оно имеет гораздо более скромные достижения и сильно уступает «столичному». Малоформатные кафли, отказ от тонких рельефов и сложных архитектурных элементов, сохранение в век барокко не только ренессансных мотивов декора, но и готических, широкое использование неглазурованной керамики, ограниченные в элементах печные наборы - все эти особенности мы наблюдаем в печном искусстве ближайшего зарубежья Московского государства. Именно они будут определять вид первых русских кафельных печей.

кого княжества Литовского, Русского, Жомойтского и иных земель, которое, в свою очередь, входило в состав Речи Посполитой. Польша также была частью этой федерации.

Начало кафельной истории

Русских кафельных печей XVII века сохранилось мало. Немного дошло до наших дней и отдельных образцов печной керамики этого периода. Возможно, по причине количественной бедности кафелю так редко посвящают отдельные исследования. Он почти всегда представлен в специальной литературе вместе с фасадной керамикой. Неверный, на наш взгляд, подход, поскольку назначение этих двух типов архитектурной керамики столь различны, что даже наличие нескольких формально общих признаков, мало оправдывает объединение их в одну подгруппу. Требования к фасадной керамике совершенно иные, нежели те, что мы предъявляем к печной: прочность и степень спекаемости бисквитов¹, влагостойкость, состав глазури, трактовка рельефного декора, цвета, шарж декора², распределение оптических осей, способы анкеровки³ и т. д. В России в XVII веке эти различия нередко игнорировались. Сходство между фасадной и печной керамикой было столь велико, что они даже назывались одинаково — либо «образцами», либо «изразцами», либо «кафлями»⁴. Поскольку последнее название мы считаем более удачным именно в отношении печной керамики, в нашем рассказе мы будем стараться пользоваться именно им. Слова «образец» и «изразец» также будут у нас встречаться, но, как правило, в значении «кафель» (т.е. печная керамика) и преимущественно в цитатах.

Точное время появления кафельных печей в России — предмет горячих споров, и мнения на этот счёт расходятся. Большинство, однако, склоняется к тому, что первыми их изготовлением стали заниматься московские гончары на рубеже XVI и XVII веков. Вот что писал об этом Розенфельдт⁵: *«Время появления в Москве изразцового производства до сих пор не выявлено с достаточной определённости. Н.П. Султанов⁶, первый исследователь наиболее ранних московских изразцов⁷, ... предположил, что изразцовое производство в Москве могло возникнуть с начала XVI в. С ним соглашался А.В. Филиппов⁸, считая, что некоторые изразцы в Москве могли производиться в XVI в. Эти датировки не подтвердились после археологических раскопок в Москве. Все найденные здесь изразцы ... происходят из слоёв XVII в. ... XVI век в Москве — время, достаточно подробно освещённое письменными источниками. Ни один из них не говорит об изразцовом производстве в Москве или о массовом сооружении изразцовых печей, что отмечено в ряде документов XVII в. Немногочисленные изразцовые печи, имевшиеся в XVI в. в царских дворцах и патриарших покоях, по утверждению документов, были собраны из привозных (польских, украинских) изразцов приезжими мастерами. Подробное исследование документов XVI—XVII вв. позволило Н.А. Баклановой⁹ говорить об отсутствии в Москве изразцового производства до XVII в. Той же точки зрения придерживается и автор»¹⁰.*

1 Бисквит (черепок) — обожжённая до спекания, но не покрытая глазурью кафля-сырец.

2 Шарж — (о декоре) заполненность лицевой пластины кафель росписью или рельефом.

3 Анкеровка — закрепление кафель в кладке печи. Анкер (анкерная часть, румпа) — часть кафли в виде выступа, которая монтируется на обратной стороне лицевой пластины, служит для фиксации кафли в кладке или для прочного соединения кафель между собой, изготавливается в виде царги (коробки) или пятки.

4 О значении этих терминов и истории их употребления в русском языке см. гл. 5.

5 Розенфельдт Ростислав Леонидович (1922-1969) — археолог, один из ключевых авторов, писавших о русской печной керамике.

6 Султанов Николай Владимирович (1850-1908) — архитектор, искусствовед и историк архитектуры, один из первых исследователей русской архитектурной керамики.

7 Первым в России, тему архитектурной художественной керамики затронул, видимо, Сахаров. В 1851 г. он опубликовал статью «Ценные произведения» в Обозрении русской археологии.

8 Филиппов Алексей Васильевич (1882-1956) — художник-керамист, реставратор и историк, специализировался в области архитектурной керамики, являлся одним из самых крупных в России специалистов в этой области.

9 Бакланова Н.

10 Розенфельдт Р. (2)



Николай Султанов.

Розенфельдт писал это в 1968-м году. Археологические изыскания в Москве и других городах, которые проводились в более позднее время, позволили получить материал, указывающий на возможность появления кафеля собственного изготовления уже в XVI веке. Этот материал, безусловно, представляет интерес, но он не меняет радикальным образом общей картины. Говорить о кафельных печах в России как об относительно массовом явлении мы можем только в связи с XVII веком. На это время приходится период расцвета русской архитектурной керамики, названный Султановым когда-то «царством изразца».

В XVII веке в России не было гончаров, специализировавшихся исключительно на печной керамике. Они обычно занимались всем: посудой, черепицей, кирпичом, детскими гли-

няными игрушками, словом, любыми гончарными изделиями, на которые существовал спрос. Точных сведений о том, кто делал кафель и что из себя представлял процесс изготовления, нет. При этом география мест, где обнаруживаются в это время гончарные производства, довольно обширна: Москва, Новый-Иерусалим, Валдай, Переславль-Залесский, Стариц, Дмитров, Ярославль, Суздаль, Псков, Юрьев, Калуга, Чернигов. Встречаются упоминания о мастерских и в других местах, но опять, делали ли везде печную керамику, мы не знаем. Точному определению места происхождения сохранившихся кафель мешает то, что первые их образцы не представляли большой трудности для копирования и тиражирования. Чтобы воспроизвести ту или иную форму, не требовалось обязательно приобретать матрицу. Достаточно было прибегнуть к визуальной имитации или контрмуляжу¹. Одинаковые кафли встречаются в самых разных местах. Изготавливались ли они на месте или являлись привозными, определить сложно.

Первые гончарные мастерские, что начали пробовать себя в печной керамике, появляются именно в Москве не случайно. Здесь кафельные печи пользо-

валась большим спросом, чем в других местах, поскольку в Москве круг состоятельных людей, которые могли себе позволить такие печи, был шире, чем в других городах.

В Москве гончары обычно жили в районе под названием Гончарная слобода. Здесь же, вероятно, обретались и придворные (государевы) гончары, состоявшие на царской службе и получавшие за свою работу жалованье.

В архивных записях первой половины XVII века мастера, что могли иметь отношение к печному делу, назывались по-разному: печник, печник ценинных печей, гончар, ценижник, ценинных дел мастер, ценинный мастер, горшечник, кирпичник, каменщик, каменных дел мастер. Кто из них на чём специализировался в печ-



Иван Сахаров.

¹ Контрмуляж - изготовление форм для производства кафель путём снятия слепка с готовых изделий.

ном ремесле, предположить несложно. Каменщики редко фигурируют в связи с кафельными печами. Они больше имели дело с «кирпичными», хотя кафельные им тоже доводилось класть и чинить. Делали они также камины и кирпичные трубы для печей. Мастеров, занимавшихся только кладкой печей, называли печниками («пешниками» или «печкурами»). Если хотели подчеркнуть, что мастера могли делать не только глинобитные и кирпичные, но и кафельные печи, их называли «печниками ценинных печей»¹. Вероятно, те мастера, что назывались каменщиками и печниками кафельными сами не изготавливали, а брали его у гончаров. Гончары же помимо изготовления кафеля могли заниматься и кладкой печей. В те времена их профессия и профессия печника (мастера по кладке печей) часто совмещались в одном лице. О печниках, что сами делали печную керамику, обычно говорили: «обрасцы² делает и печи кладёт». Встречаются записи о том, что печникам выплачиваются деньги не только «за дело», но и «за обрасцы». Но это не всегда означало, что они таковые изготавливали сами, а не покупали у гончаров. Архивы о таких закупках упоминают.

Кафли первой половины XVII века, найденные в ходе археологических раскопок, преимущественно бисквитные³. Это говорит о том, что гончары глазурованием либо ещё не владели, либо владели недостаточно хорошо. Косвенно это подтверждается тем, что среди иностранных мастеров, приглашённых в Москву в тридцатые годы XVII века для работы в царских мастерских (приглашались в основном такие, каких в стране тогда не было), фигурирует и мастер-глазуровщик — некто Орнольт Евермер. Ему приписывают возрождение в России искусства глазурования керамики⁴. Появление глазурованной керамики не привело к отказу от бисквитных кафель. Они широко используются на протяжении всей первой половины XVII века и встречаются позднее — вплоть до XX века. Мастеров-керамистов в XVII веке в России называли «гончарами» или «горшечниками», а тех, что умели делать глазурованную керамику — «ценинниками», «ценинными мастерами», «ценинных дел мастерами». В сохранившихся документах в связи с печными работами упоминается около трёх десятков мастеров. Из тех, кого можно предположительно отнести и к производителям печной керамики в первой половине XVII века, совсем немного. Вот некоторые имена: Демьян Деев и Боженка Олферьев (в 1613-м году делают «белую обрасцовую печь» в Казённом дворе⁵ и получают вознаграждение и за работу, и за материалы); Ермолай Иванов (в 1624-26-м годах фигурирует как печник и поставщик «печных обрасцов»); Степан Мартьянов (в переписи 1638-го года числится как ценинный мастер из Плотничьей слободы⁶); Мартын Васильев («печник ценинных печей», в 1624-м году делает печи в хоромах царицы Марии Владимировны⁷, вероятно, из импортных глазурованных кафель); Боженка Мартынов (в 1641-м году делает печь в Приказе сбора ратных людей⁸ и поставляет для неё «обрасцы»).

Сохранились сведения о том, сколько стоили в ту пору в Москве кафельные и кирпичные печи. Упомянувшиеся выше Деев и Олферьев берут за кладку кафельной печи полтора рубля. Они же за ана-

1 Ценинная печь (уст.) — кафельная печь, обычно изготовленная из глазурованной керамики. Термин мог употребляться и в другом значении. Подробно см. гл. 5.

2 Обрасцы (уст.) — кафли. Подробно см. гл. 5.

3 Т.е. неглазурованные. Их в литературе часто называют красными изразцами.

4 Глазурованная керамика ранее в России изготавливалась, но технология была утеряна.

5 Казённый двор — дворцовое административно-финансовое учреждение в России, появляется в конце XV века.

6 Плотничья слобода — квартал в Москве, в котором главным образом селились плотники. Упоминание ценинного мастера из этой слободы указывает на то, что гончары в Москве селились не только в Гончарной слободе.

7 Мария Владимировна, урождённая княжна Долгорукова (ум. в 1625 г.) — первая жена царя Михаила Фёдоровича, первая русская царица из династии Романовых.

8 Орган военного управления Русского государства, создан царём Михаилом Фёдоровичем в 1633-34 гг.

логичную печь, но уже включая глину, кирпич и кафель, берут 1 рубль и 28 алтын¹, а за кирпичную печь с трубой — 30 алтын за работу и 10 алтын и 4 денги за трубу и кирпич. В 1616-м году мастер Иван Никифоров (работал со товарищи) за две кирпичные печи в Разрядном приказе² берёт 23 алтына и 2 денги (в цену входят материалы и работа). В 1638-м году один мастер за кладку большой кирпичной печи получает 4 рубля (цена включает материалы). Приведённые выше сведения о стоимости печей и печных работ недостаточны, чтобы делать какие-либо выводы о средних расценках на печные наборы³ и работы в то время. По ним трудно судить, что влияло на ценообразование в печном ремесле. Как объяснить, например, почему кирпичная печь могла обходиться заказчику дороже, чем кафельная?⁴

Так обстояли дела в печном деле в Москве практически на протяжении всей первой половины XVII века. В пятидесятые годы, однако, в нём намечается количественный и качественный перелом. Связан он был с появлением новых мастерских.

Кафляры патриарха

Керамическое производство становится вполне легализованным и хорошо организованным у нас только со времени патриарха Никона, который вызвал к себе в Новый Иерусалим литовских и белорусских керамистов из Иверского монастыря и завёл обширные мастерские для выделки изразцов печных и стенных.

Николай Протасов⁵

Первая в России гончарная мастерская, специализировавшаяся на изготовлении кафельных печей, находилась в основанном в 1653-м году патриархом Никоном⁶ Иверском монастыре под Валдаем. Сюда в 1655-м году переселяется братия белорусского Кутеинского монастыря⁷, известного своими ремесленниками.

Среди переселенцев были строители, книгопечатники, резчики по дереву, гравёры, иконописцы, литейщики, кузнецы и гончары. Больше всего славились книгопечатники, гравёры и резчики по дереву. Последние немало поспособствовали и становлению гончарной мастерской, поскольку обеспечивали кафляров хорошими деревянными формами. Насколько последние были искусны в своём ремесле, судить сложно. Беларусь к тому времени уже давно «кафельная страна», но производство печной керамики здесь на среднем восточноевропейском уровне. Кроме того, это предпо-

1 В XVII веке в России ходили: рубль, полтина (50 коп.), полуполтина (25 коп.), гривна (10 коп.), алтын (3 коп.), а средствами обращения были копейки, денги (денга к рублю шла как 1\200) и полушки. Некоторые сведения о покупательной способности денег в начале XVII века: пуд масла стоил 60 копеек, лимон - полторы копейки, курица - 1 копейку, шуба из овчины - 30-40 копеек, шуба на соболях - до 70 рублей, рубаха из холстины - 10-12 копеек. Средняя зарплата составляла 3-4 копейки в день. По материалам сайта www.russian-money.ru.

2 Учреждение, которое ведало государственными служащими, военными делами, а также управляло приграничными городами, создано в XVI веке, расформировано в начале XVIII века.

3 Печной набор - разные по форме и назначению кафли, выполненные в одном стиле и хорошо сочетающиеся друг с другом по размерам, пластике и декору; используются для изготовления разных печей (универсальный печной набор) или только одной конкретной печи.

4 Если только в этом случае речь не шла о кирпичном гипocauste.

5 Протасов Николай Дмитриевич (1886-1940) — историк и археолог, специализировался в области церковной археологии.

6 Патриарх Никон (1605-1681) — московский патриарх, имевший официальный титул патриарха Московского и всея Руси (1652-1666), один из инициаторов проведения церковных реформ, направленных на изменение обрядовых традиций. Реформы Никона привели к расколу Русской церкви и возникновению так называемых старообрядческих течений.

7 Богоявленский Кутеинский монастырь — православный мужской монастырь в городе Орша (Беларусь), основан в 1620-м году, в 1917-м году закрыт, в 1992-м году обитель возобновлена.



Патриарх Никон с братией Воскресенского Новоиерусалимского монастыря. Неизв. худ. Музей «Новый Иерусалим».

жение, в Иверский монастырь переехали не мастера, а подмастерья. Мастера тогда мигрировали редко. Это происходило только в том случае, если там, где они работали, спрос на их продукцию прекращался. А вот подмастерьям по статусу положено было странствовать - искать себе работу на стороне. Редко бывало, что им удавалось открыть свою мастерскую там, где они обучались ремеслу. Обычно количество мастеров на одном месте ограничивалось протекционистскими мерами. Впрочем, настаивать категорично на том, что в Иверский монастырь переехали только подмастерья, тоже нельзя, поскольку речь шла о переселении монастырской братии.

Иверская мастерская работала весьма успешно.

Она изготавливала кафельные печи не только для себя, но и отправляла их в другие монастыри в Москву, Псков, Тверь и Новгород, а также ими торговала. Судя по архивным документам¹, кафли выпускали стандартными печными наборами. В каждый набор входили «белые простые кафли», а также кирпич, возможно, для опечья² или для топочной камеры. При необходимости вместе с кафлями к заказчику отправляли и печника для сборки печи. Документы, в которых упоминается Иверская мастерская, датируются периодом с 1656-го по 1680-й год. Её печи не сохранились.

В 1658-м году часть мастеров из Иверского монастыря по приказу Никона переводят в Воскресенский Новоиерусалимский монастырь³. С их уходом мастерская не закрылась. Она продолжала работать ещё лет двадцать пять. Последние упоминания о ней связаны с самым известным кафляром мастерской Селивестром. Его, уже древнего и немощного старика, в 1681-м году послали «для печного дела» в Мартириеву Зелёную пустынь⁴.

Гончарная мастерская в Новоиерусалимском монастыре, как и Иверская, начинает с изготовления печной керамики, но скоро налаживает также выпуск фасадных изразцов для зданий монастыря и иконостасов в его храмах. По каким-то неведомым причинам эти изразцы патриарха Никона не удовлетворяли. Буквально через год после организации мастерской, когда дошла очередь до украшения монастырского собора, он решает усилить мастерскую, пригласив на работу из-за рубежа некоего Петра Заборского. Тот возглавил производство, и под его руководством были выполнены изразцы для главного храма и алтарный керамиче-

¹ Кавелин Л. (1)

² Опечье — основание печи, на котором располагается очаг, часть архитектурной композиции печи. См. рис. на с. 32.

³ Воскресенский Новоиерусалимский монастырь — мужской монастырь под Москвой, основан патриархом Никоном в 1656 г., был закрыт в 1919 г. и возобновлён в 1994 г.

⁴ Свято-Троицкий Зеленецкий мужской монастырь под Петербургом, основан в 1564 г., в 1924 г. распущен и возобновлён в 1990 г.

ский декор. Заборский проработал в мастерской около шести лет. Он умер в монастыре в 1665-м году и там же похоронен. Надгробная надпись гласит: *«золотых, серебряных и медных, и ценинных дел, и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель»*. Текст эпитафии говорит о том, что Заборский занимался разными ремёслами. И это настораживает. Производство полихромной керамики требует высочайшей квалификации. История знает случаи, когда керамист совмещал в одном лице нескольких специальностей, существующих в этой профессии, и владел ими одинаково хорошо (Ганс Краут¹, например), но чтобы он ещё занимался ювелирным и прочими ремёслами и чтобы во всех достиг высот мастерства, поражает и наводит на мысли. Заборский был, скорее всего, одарённым художником, который действительно разбирался во многих искусствах, но сам владел ими до определённого предела. Пройдёт время, и с его керамики начнут осыпаться глазури. Уже в XVIII веке не только фасадные изразцы (что отчасти объяснимо), но и изразцы внутри собора пришлось подрисовывать краской в тех местах, где произошёл флейк². Султанов вспоминал по этому поводу: *«Конечно подобное «варварство» (то есть реставрация — авт.) может только возмутить всякого любителя художественной старины, что мы лично испытали при осмотре памятника (собора — авт.). Но это «варварство» оказывается не только полезной, но даже просто необходимой мерой: изразцы местами до такой степени попортились - облупились, что оставлять их в таком виде было положительно невозможно»*³. В наше время «варварская» замазка изразцов и кафель XVII века, к сожалению, продолжается. Но если в XVIII в. она, действительно, была оправдана (облупившийся алтарь в храме, безусловно, был недопустим), в наши дни краска на старинной керамике в музеях вызывает недобрые чувства.

В 1666-м году патриарх Никон попадает в опалу, и производство в новоиерусалимской мастерской замирает. Оно возобновится в конце XVII века, но ненадолго, и только в 1709-м году возродится вновь, но уже как совершенно новое. Судьба кафляров второй никоновской мастерской известна. Их вместе с учениками перевели в Москву - в Оружейную палату⁴, сделав придворными мастерами. Их имена мы находим в сопроводительных документах, в которых также описывается то, как они владели своей профессией. Мастер Игнат Максимов совмещал в одном лице гончара и печника: *«делает обрасцы ценинные и зелёные и печи кладёт»*⁵. Степан Иванов (Полубес) имел такую же квалификацию. О Самошке Григорьеве (гончар и печник) сказано: *«делает печи, кладёт в обрасцах, и сам белые обрасцы делает»*⁶. «Белые обрасцы» называли тогда ещё и простыми, поэтому можно предположить, что он мастерством до первых двух кафляров «не дотягивал». Заслуживает внимание также то, как в документе описана квалификация учеников (их было пятеро). Они умели *«делать печи»*, *«класть печи»*, *«наводить краски на обрасцы»*, *«делать обрасцы сырые»*, то есть многое, но самым сложным искусством в кафельном производстве, техникой обжига керамики и её глазурования, ещё не владели.

1 Краут Иоганн Бартоломеус (Kraut Johann Bartholomaus. 1532-1600) - больше известный под именем Ганса Краута немецкий художник-керамист (с 1585 г. гражданин швейцарского города Филлингена), один из самых известных европейских мастеров печного искусства.

2 Дефект керамических изделий, проявляется в отслоении глазури от бисквита.

3 Султанов Н. (1)

4 Здесь имеются в виду придворные художественные мастерские, которые существовали ещё со времен Ивана Грозного. В XVII в. они помимо живописных работ занимались самыми разными художественными ремёслами: изготовление оружия и знамён, резьба по дереву и кости,ковка и т. д. При Петре I мастерские были преобразованы в хранилище ценностей. Ныне Оружейная палата является одним из музеев Московского Кремля.

5 Ценинный образец (уст.) - кафель, обычно глазурованный. Ценинная печь (уст.) — кафельная печь, обычно изготовленная из глазурованной керамики. Зелёные обрасцы (уст.) - кафли неглазурованные, выкрашенные в зелёный цвет или покрытые зелёной глазурью. Зелёная печь (уст.) - кафельная печь, изготовленная из неглазурованной керамики, выкрашенной в зелёный цвет или покрытой зелёной глазурью. Термины могли употребляться и в другом значении. Подробно см. гл. 5.

6 Забелин И. (1)

Московские мастера

Во второй половине XVII века печная керамика в Москве переживает период расцвета. Производство стимулирует постоянный рост спроса на кафельные печи, а также приток в столицу большого числа мастеров из-за литовской границы — главным образом белорусов и жителей западных русских земель¹.

Не каждый гончар брался за изготовление кафеля, особенно нового - глазурованного и полихромного. Кроме уже упомянутых трёх мастеров из Нового Иерусалима в архивных записях того времени фигурируют Василий Дорофеев, Петр Иванов, Василий Могиловец, Иван Никифоров, Иван Семенов (Денежка), Иван Гаврилов, Сенька Буткеев (Буткеевский), братья Олферьевы и некоторые другие. Известно также, какие печи и где они делали. Василий Могиловец и Петр Иванов в 1672-м году поставили две ценинные печи в село Дмитровское². Сюда же Иван Никифоров поставил зелёную печь. Денежка в 1683-м году сделал для хором царевен в Большом дворце четыре круглые ценинные печи и четыре прямоугольные зелёные. Тремя годами раньше, в 1680-м году, Степан Иванов (Полубес) и Сенька Буткеев поставили в Большой дворец кафли для печей в четырёх больших комнатах и трёх маленьких комнатах в хорах царевен, а также в двух мыльнях и в каменных палатах. В 1682-м и 1683-м году Сенька Буткеев поставил в Измайлово и Коломенское³ для печей 1887 «образцов зелёных» и 2072 «образцов ценинных».

Перечисленные печи не сохранились, поэтому мы ничего не можем сказать о том, что представляло собой искусство этих мастеров. Некоторые из тех, что дошли до наших дней, могли быть изготовлены Игнатом Максимовым и Степаном Ивановым (по прозвищу Полубес). На авторство указывает сходство с их фасадными изразцами. Но это предположение. Мастера тогда работ своих не подписывали. В литературе упоминается только один, включавший в рельефный декор своих кафель перевёрнутую букву «Ш»⁴. Она не адресует нас ни к одному известному мастеру.

Кафельные печи московских мастерских последней трети XVII века относятся к лучшим образцам русского печного искусства, но их производство не носило массового характера. Статистики нет, но предполагать большие объёмы вряд ли можно. Когда мы говорим о распространении кафельных печей в это время, мы имеем в виду даже не средний класс. Речь идёт о вхождении в быт церковный, монастырский, бояр и царского двора. При этом даже в царских резиденциях (вплоть до середины XVIII века) далеко не все печи кафельные. В описи имущества Коломенского дворца от 1742-го года большинство печей числятся как кирпичные. Кафельные печи или проводные трубы⁵ стояли в основном в жилых помещениях, что занимали члены царской семьи, хотя практически во всех. Из

1 Беларусь и западная часть русских земель находились тогда в составе Великого княжества Литовского.

2 Село Дмитровское (под Москвой на реке Истре) в 1630 г. царём Михаилом Романовым было подарено отцу, патриарху Филарету, и с этого времени стало домовым владением патриархов.

3 Измайлово и Коломенское — подмосковные сёла, в которых располагались загородные резиденции царя Алексея Михайловича (1629-1676). Они не сохранились.

4 Розенфельдт Р. (1).

5 Описание Забелиным проводных труб в книге «Домашний быт русского народа»: «Следующие верхние этажи деревянных хором (царских - авт.) по большей части нагревались проводными трубами из печей нижних ярусов. Трубы эти были также изразцовые с душиниками. На крышах они выводились в виде коробок, шатриков, узорочно складенных из тех же изразцов и покрывались медными сетками «для птичьих гнёзд, от галок и от сору». Все большие царские палаты, Грановитая, две Золотые, Столовая и Набережная, точно также нагревались проводными трубами из печей, устроенных под ними в подклетах. Однако впоследствии мы находим в этих палатах большие изразцовые печи ...». То есть проводными трубами были фактически дымоходы стоящих в подклетах печей.

сохранившихся описаний¹ хором царицы Натальи Кирилловны² следует, что в большинстве жилых помещений там стояли «мурамленные³ печи» или «ценинные проводные трубы».

В домах людей простых сословий устанавливали в основном глинобитные или кирпичные печи. Об этом, в частности, свидетельствует сохранившаяся опись Ченцовского чугуноплавильного завода (1690 г.)⁴. Из этого документа следует, что все печи, находившиеся в строениях завода, в том числе жилых, были кирпичными. На заводе стояла только одна кафельная печь - в немецкой кирхе. Завод принадлежал немцам, и это тоже своего рода показатель. Немцы в это время уже давно предпочитали отапливаться кафельными печами. Здесь они поставили только одну, скорее всего, из-за дороговизны.

В связи с дороговизной. Во что могли обходиться кафельные печи московского производства во второй половине XVII века? Вот некоторые расценки на кафель того времени. За белые кафли просили в среднем 1-2 денги за штуку, за красные — 2-3 денги за штуку, за зелёные — 2,5-4 денги, за ценинные и муравленные - 2,5-6 денег за штуку⁵. Отдельные мастера за последние (Степан Полубес) брали и по 10 денег за штуку. Импортные киевские или польские кафли стоили около 10 денег за штуку. Сохранилась запись о том, что печник Яков Медведев брал в 1659-м году за киевские кафли 10 денег за штуку, а за московские (правда уже в 1673-м году) - по 6 денег за штуку. Достаточно дорогими были и работы по сборке кафельных печей. В среднем кладка одной печи обходилась в 1 рубль, хотя упоминаются и расценки от полтины до 3 рублей. Например, сложить «белую польскую печь»⁶ стоило 2 рубля. Впрочем, кладка кирпичной печи тоже стоила недёшево и в среднем обходилась в 1 рубль. Для более ясной картины о стоимости печных работ приведём сведения о том, как скоро собирались кафельные печи. Есть запись о том, как печник Яков Медведев в 1673-м году вместе с подручным сложил за три дня две печи. На каждую пошло по сто кафель. Видимо, каждый мастер делал одну печь три дня или, что более вероятно, вдвоём они собирали одну печь полтора дня. Печнику высокой квалификации в наши дни такого объёма работу (печь из ста кафель) потребовалось бы времени больше, но нужно учесть, что изменилась конструкция печей, конструкция кафель, технология их сборки и требования к её качеству.

Ещё несколько примеров стоимости печей. Печной набор круглой кафельной печи, включающий около 170 элементов, мог стоить около 5 рублей. Круглая кафельная печь с кирпичной трубой могла обойтись «под ключ» в 1676-м году в 19 рублей и 20 алтын, то есть почти в 20 рублей⁷. В 1692-м году один из самых дорогих мастеров - Степан Иванов (Полубес) делает три кафельные печи в Новом Иерусалиме «под ключ» за 27 рублей (по 9 рублей за печь). Опять для сравнения: кирпичные печи с выводными трубами «под ключ» (Иван Савельев делает такие в приказе Большого дворца в 1683-м году) стоили примерно 11-13 рублей. Сравнивать эти цены следует осторожно, поскольку не всегда вместе с ценой в документах фигурируют размеры печей. А они были самыми разными. В архивных записях упоминаются печные наборы от 100 до 460 и более кафель.

1 Забелин И. (2) и Векслер А. (1)

2 Хоромы второй жены царя Алексея Михайловича, упоминаются с начала 70-х гг. XVII в., располагались на территории Московского Кремля.

3 Мурамленный или муравленный (уст.) - глазурованный. Слово могло употребляться в другом значении. Подробнее см. в гл. 5.

4 Бранденбург Н.

5 О кафлях белых, красных, зелёных, муравленных и ценинных см. в гл. 5.

6 До сих пор до конца не выяснено, какие печи (и кафли) называли белыми: из импортного кафеля в белой глазури, из глазурованных кафель с белым фоном (землёй) и полихромным декором, из бисквитного кафеля (из красной глины), которые шли под побелку или покраску, из кафеля, изготовленного из белой глины, печи местного производства, изготовленные по какому-то определённом образцу (польскому в данном случае), или что-то другое. См. гл. 5.

7 Для сравнения: месячное жалование поручика при Алексее Михайловиче составляло 5 рублей, а подполковника — 15 рублей, рядовому не из дворянского роду платили 90 копеек в месяц (Маслов А.), за 15 рублей можно было купить двор в Гончарной слободе.



Иван Забелин. Портрет И.Е. Репина. Государственная Третьяковская галерея.

Качество печного дела

Русские кафельные печи XVII века отличались от печей работы мастерских европейских печных столиц. Среди сохранившихся образцов печной керамики того времени нет ничего похожего ни на безупречно глазурованные крупноформатные нюрнбергские кафли с их тончайшими рельефами, ни на барочные печные шедевры из Аугсбургской ратуши, ни на расписные печи из Винтертура. За этими печами стояли вековые традиции европейского печного искусства, начинавшего в России только-только делать первые шаги.

Первые русские кафельные печи изготавливались из наиболее простых видов неглазурованного малоформатного кафеля с лицевой пластиной. Печные наборы не включали угловых элементов. Де-

кор — невысокий рельеф в стиле примитивных фигуративных или орнаментальных кафель готического периода. Даже если бы не сохранилось образцов печной керамики того времени, мы могли бы в какой-то мере судить о её качестве, опираясь на косвенные оценки, что давали кафельному делу (и керамическому вообще) заказчики того времени. При этом самые главные.

Царский двор, вероятно, не удовлетворяла продукция московских гончаров первой трети XVII века. Об этом свидетельствует вызов из-за границы Орнольта Евермера, которого, как мы писали выше, пригласили налаживать «глазурное дело». На это первым обратил внимание Султанов: «Евермер Орнольт—«мурамленик» был вызван в Россию в 1631-м году вместе с другими мастерами. Этот вызов, по нашему мнению, показывает, что в первой половине 17-го века изразцовое производство не стояло у нас особенно высоко, потому что московское правительство вызывало из-за границы только тех мастеров, делом которых оно было недовольно у себя дома. Мы, например, знаем о неоднократном вызове каменных дел мастеров и литейщиков, но не знаем ни одного случая вызова плотников или скорняков. То же самое показывает вызов Заборского и других мастеров «из-за Литовского рубежа», сделанный патриархом Никоном. Ему очевидно незачем было бы обращаться «за рубеж», если бы дома было достаточно своих мастеров»¹.

Некоторые исследователи изразцового искусства, считали, что пребывание иностранных мастеров в России «не осталось без пользы для наших мастеров». Так писал о Евермере Забелин². Совсем этого отрицать нельзя. Естественно, и Евермер, и первые белорусские мастера, и Заборский свой опыт сюда принесли, и у них чему-то смогли научиться. Но переоценивать их значение мы бы не стали. Вряд ли они специально кого-либо учили и с кем-либо делились секретами своего мастерства. История керамических искусств такой ще-

¹ Султанов Н. (1)

² Забелин Иван Егорович (1820-1908) — историк и археолог, один из организаторов Московского исторического музея, автор многочисленных трудов по истории материальной культуры России, в том числе посвящённых архитектурной керамике.



дрости не знает. Охотно керамисты делятся только той информацией, что и так уже всем известна. И в те стародавние времена, и теперь секреты ремесла хранили и хранят как зеницу ока и передаются они только по наследству, продаются или, да простят нас за неприглядное слово, крадутся. В лучшем случае иноземные мастера передавали общую технологию подмастерьям и ученикам в своей мастерской. Но представить себе, чтобы тот же Евермер делился в деталях своим опытом с мастерами Гончарной слободы? Верится с трудом. История изразцового дела в Москве говорит, что после приезда Евермера московские мастерские ещё долго не выходили на уровень, который мог устраивать заказчиков. Патриарх Никон для Воскресенского монастыря в Новом Иерусалиме берёт мастеров из Иверской мастерской, а не из Москвы - из царских мастерских или из Гончарной слободы. Могут сказать, что ему было удобнее взять мастеров из Иверской мастерской. Она была его собственной. Но мы говорим о патриархе и о человеке, который хотел иметь лучшее. Если бы в Москве нашлись мастера лучше иверских, ничто бы ему не помешало взять их к себе. Показательна в этом отношении архивная запись 1653-го года, сообщающая о том, что печник Василий Иванов «*ставит печи*» на патриаршем дворе и покупает для них белую глину и слюду, чтобы белить. Значит спустя двадцать лет после Евермера даже у патриарха в Москве ставятся не глазурованные, а белёные красные печи¹. Прав был Султанов, писавший, что в первой половине века не особенно высоко стояло у нас изразцовое производство².

Даже во второй половине XVII века качество печной керамики оставляло желать лучшего: отслоение

¹ Фролов М.

² Султанов Н. (1)

глазури, красочные потёки, наколы¹ и прочие дефекты видны на ней невооружённым глазом. Особенно много их на полихромных кафлях. В этом одна из причин, почему многие считают их продуктом народного творчества, а не произведениями декоративно-прикладного искусства. Любопытно, что дефекты полихромного декора, видимо, не слишком волновали тогда заказчиков, если этот недостаток не вредил общим достоинствам печи. Такие кафли делали на протяжении нескольких десятков лет, и особой тенденции возврата к монохромному (более простому) декору в России мы не наблюдаем. В Европе дело обстояло иначе. Первые опыты с полихромом оказались такими же неудачными, как и в России, поэтому от него на какое-то время отказываются и возвращаются к одноцветным глазурям. Полихромный рельефный декор возобновят только тогда, когда мастерство гончаров будет на достаточно высоком уровне, позволяющем выпускать качественную продукцию.

Как ни парадоксально, невысокий технический уровень кафельного производства сыграл в чём-то положительную роль. Здесь мы сталкиваемся с весьма любопытным явлением, когда более слабая технология способствовала отчасти созданию вполне самостоятельного и законченного нового стиля. История печного искусства таких примеров знает много. Это и английский елизаветинский камин², и гамбургские печи³, и шведские мариебергские печи⁴. Подобное же произошло в России. Во второй половине XVII века здесь был создан стиль, который современники, часто с осуждением, называли «фряжским»⁵ и который в дальнейшем станет восприниматься как истинно русский. Если бы уровень гончарного искусства в XVII веке позволял, мастера просто воспроизводили бы зарубежные образцы. Обычно так проще, но в данном случае подражание оказалось им не по силам. Технологических возможностей для этого не было, и гончарам пришлось пойти тяжёлым, путём, но своим. Владение ремеслом определило в итоге выбор формата кафель, декора, его мотивов, цветов глазурей и т. д. Каждая деталь по отдельности не несла в себе черт самобытности, но их совокупность составила своеобразие, обладающее всеми признаками самостоятельного почерка.

Первые печи

Печную керамику XVII века в России обычно классифицируют по следующим признакам. Наличие глазури: глазурованные и неглазурованные кафли. Наличие рельефного декора: рельефные и гладкие. Наличие рамки на лицевой пластине: рамочные и безрамочные. Тип румпы: коробчатая с отступом от края лицевой пластины и без отступа. Цвет: красные бисквитные (белёные), красные бисквитные зелёные (крашенные или покрытые зелёной глазурью), белые, чёрные, полихромные. Мотив декора: с изобразительным декором⁶ и орнаментальным. Существуют также более сложные классификации по нескольким вышеперечисленным признакам. Это иногда приводит к созданию таких терминологических монстров, как, например, «безрамочные гладкие зелёные эмалевые неполитые изразцы»⁷. Нам кажется, вполне достаточно делить их на неглазурованные (бисквитные) и глазурованные (монохром-

¹ Наколы - точечная пора в глазурном слое. Образуется в результате выхода газов через расплавленную глазурь.

² Елизаветинские каминные строили в Англии в так называемую эпоху Елизаветинского ренессанса, т.е. в период царствования королевы Елизаветы I (1533-1603) и при короле Якове I (1566-1625).

³ Гамбургская (уст. гамбургская) печь (также немецкая печь-рококо) — фаянсовая печь, которая как тип сформировалась в рамках северогерманской печной школы в начале XVIII в.; представляет собой пристенную печь-шкаф на ножках, с высоким очагом и напечьем-педиментом. Стенные кафли, как правило, гладкие, малоформатные, декорированы росписью. Существует также одноярусный вариант этой печи (без педимента). Гамбургской печью часто ошибочно называют насадные печи. В России гамбургскими называли любые сине-белые печи и кафли, из которых они изготавливались.

⁴ Мариебергские печи - печи в стиле шведского рококо, которые выпускала порцелановая мануфактура в Мариеберге на о. Кунгсхолмен (Швеция). Их относят к лучшим образцам европейского печного искусства XVIII в.

⁵ Фряжский (др. рус., уст.) - 1. отличающийся достоверностью, реальный; 2. западный, сделанный под влиянием западноевропейского искусства.

⁶ Декор керамических изделий условно подразделяют на изобразительный (декор-имаже) и орнаментальный. Последний, в свою очередь, может быть растительным, геометрическим, изобразительным (орнаментальным изобразительным) и т.д.

⁷ Эмалевые (уст.) - покрытые глухими (непрозрачными) глазурями. Неполитые (уст.) - неглазурованные.

ные и полихромные). А сами печи — на красные (хотя они фактические были белыми), зелёные глазурованные, зелёные неглазурованные и полихромные (покрытые цветными эмалями). Возможно, были ещё и полихромные крашенные.

Белые красные печи

«Искусство красных изразцов декоративно и примитивно» - писал Филиппов. - *«Оно имеет двойные границы: специфики декоративного искусства, с одной стороны, и историко-социальные, своего времени и класса, с другой. Искусство красных изразцов можно поставить в один ряд с народным искусством игрушки, резных досок для печатных пряников, набойки и т.п.»*¹. Действительно, сложно определить первым образцам русской печной керамики место в искусстве. Когда мы пытаемся это сделать, мы часто забываем, что имеем дело не с самостоятельными произведениями, будь то декоративное или народное искусство, а всего лишь с материалом для изготовления печей. Как раз их, если они обладают, помимо чисто утилитарной ценности как нагревательные приборы, ещё и определёнными художественными достоинствами, можно считать произведениями искусства. К какому относились первые русские кафельные печи - определить уже невозможно не только из-за «двойной границы», а просто потому, что от них остались лишь разрозненные кафли, краткие записи в архивных документах, не содержащие ни достаточно подробных описаний, ни графических изображений, которые бы позволили с достаточной долей достоверности их реконструировать².

Первые кафельные печи в России собирались из неглазурованных кафель, изготовленных из красножгущейся глины. Они представляли собой кафли с лицевой пластиной толщиной примерно в один сантиметр и имели глубокую румпу (ок. 8-9 см). Состав печных наборов был крайне ограниченным: стенные кафли (только базовые), некоторые виды поясовых, венцовые и перемычки. Эти термины мы попробуем кратко пояснить, прежде чем приступим к описанию конкретных печных наборов красных печей.

Стенные кафли — главные элементы печного набора, использующиеся для кладки стенок печей. Мы их подразделяем на базовые элементы, половинные и угловые. Последние, как правило, представляют собой составленные под углом в 90° две половинки или одну базу и одну половинку (полуторный угол). К угловым стенным кафлям относят также лизены³.

Поясовые кафли – узкие или широкие полосы, гладкие или рельефные, служащие для оформления нижней и верхней границы архитектурных частей печи (их называют рамами), а также для тектонического членения стенок печи. Пояса включают только два элемента — лойфер (прямая полоска пояса) и угловой. Видов поясовых кафель довольно много. Это различные гезимсы⁴, фризы (небольшой высоты кафли, которые обычно устанавливаются над уступами или под карнизами), декорбанды (те же фризы, но меньшей высоты), различные валики.

Венцовые кафли служат для оформления печных наверший в виде короны. Они изготавливаются либо в виде антефиксов (кафель в форме пальметты или стилизованного щита с орнаментом) или городков (кафель, силуэтом напоминающий часть кренелированной⁵ крепостной стены).

1 Филиппов А. (2)

2 Реконструкции, сделанные на основе европейских аналогов того времени, как и все реконструкции по аналогии, мы относим к спорным.

3 Лизена – элемент печного набора, при помощи которого оформляются углы кафельной облицовки печей. В отличие от угловых стенных кафель не состоит ни из их половинных, ни из их базовых элементов, а является совершенно самостоятельным угловым элементом, дизайн которого может отличаться от дизайна стенных кафель. Лизенами также называют элементы в виде узкой, плоской, слабо выступающей из стенки печи вертикальной полосы, обычно не имеющей ни базы, ни капители (другое название - «лопатка»).

4 Гезимс (также: гзымс, гесимс, симс) - в архитектуре (в том числе печной) профилированные карнизы и уступы (обращённые каблуки или карнизы).

5 Кренелированная стена — крепостная стена с зубцами и бойницами.





На первых кафельных печах углы оформлялись одной полной кафлей и одной разрезанной пополам. Их румпы зарезались «на ус».

Печной набор красных печей

Стенные кафли первых печей состояли из квадратной лицевой пластины и румпы в виде царги (коробки), несколько скошенной внутрь. Царга могла отступать от торца лицевой пластины или быть с ним в одной плоскости (более ранние образцы). Царгу обычно изготавливали на гончарном круге, а лицевую пластину - при помощи деревянных форм. Чтобы demuляж¹ происходил легко, форму посыпали мелким песком. Стенные кафли не имели специальных половинных элементов (целую кафлю просто резали пополам) и угловых. Углы оформлялись одной полной кафлей и одной разрезанной пополам или двумя кафлями, разрезанными по месту под нужный размер. У этих кафель румпа срезалась с одной стороны «на ус» (под 45°). Размер лицевой пластины полной стеной кафли составлял ок. 19-20 x 19-20

¹ Извлечение кафель-сырцов из формы.

см. Кафли такого размера в литературе часто называют печными изразцами большой руки.

Были ещё кафли меньшего размера (печные изразцы малой руки). Размер их лицевой пластины колебался от 12 до 16 см по одной стороне. Их декор не отличался от декора больших кафель. Археологи не находили малые кафли в развалах печей, изготовленных из больших. Также не находили они таких кафель со срезанными «на ус» румпами². Какие печи делались из этих кафель — загадка.

Маслих³ считал, что из малых кафель формировали фриз на печах, и даже предлагал свои реконструкции таких печей. Фризовая теория Маслиха достаточно логична, но небесспорна. В европейской кафельной традиции фризовые кафли чаще прямоугольные, но не квадратные. К тому же их декор, хотя и в гармонии с декором стеной кафель, но от последнего всё же отличается. Не поддерживают также эту теорию археоло-

² Розенфельдт Р. (1)

³ Маслих Сергей Александрович (1901-1991) - архитектор, в прошлом веке один из наиболее крупных исследователей русской архитектурной керамики.



На развороте бисквитные кафли (красные изразцы) XVII в. Собрания МГОМЗ и СПМЗ.

ги, утверждающие, что эти кафли не встречаются в развалах печей вместе с большими. Если кафли малой руки не фризовые, то по поводу их назначения можно предположить, что их использовали в качестве декоративных вставок на глинобитных печах или кирпичных по тому же принципу, что напф-кафли и букль-кафли¹. Отсутствие среди малых кафель зарезанных «на ус» (угловых элементов) указывает на то, что полностью печи из них не делали.

Поясовые кафли были представлены фризовыми, декорбандами и валиками. Специальные угловые элементы среди поясков тоже не встречаются. Те, что приходились на угол печи, резали «на ус», как и стенные кафли.

Фризовые кафли имели румпу глубиной в 6-7 см и лицевую пластину высотой ок. 9-11 см (примерно половина высоты стенной кафли). Их длина составляла ок. 26-28 см. Они декорировались одинаковым повторяющимся рельефом. Декорбанды (высотой ок. 7-8 см) имели румпу глубиной ок. 4-5 см. У валиков (3-3,5 см в ширину и 24-26 см в длину) румпа изготавливалась не в виде царги, а виде

¹ Напф-кафель — круглые, вогнутые, небольшого диаметра кафли, которыми украшают оштукатуренные купола печей (напечья или наверхия). Также так называют плосковидный кафель — тип сосудovidного средневекового кафеля. Букль-кафель — кафли, похожие на напф-кафли, но только выпуклые.



Бисквитные кафли (красные изразцы) изготавливались в двух размерах — большом (ок. 19-20 см — «изразцы большой руки») и маленьком (ок. 12-16 см — «изразцы малой руки»).



Перемычка. МГОМЗ.

гребня (пятки).

Перемычки. Считают, что с их помощью оформлялись рамки вокруг кафель² или что они служили для прикрытия швов. Археологи в развалах печей этих элементов находили много³. Они в основном имеют форму валика (шириной ок. 3-3,5 см), украшенного каким-нибудь рельефным орнаментом. Перемычки делят на горизонтальные и вертикальные. Длина вертикальных равнялась высоте стенной кафли, а длина горизонтальных была больше ширины стенной кафли и составляла ок. 24-26 см.

Перемычки встречаются на европейских печах⁴. Но обычно вместе с розетками, которые ставились в четырёх углах образованной перемычками рамки. Если кафли стояли в перевязку, розетки стояли только в местах соединения горизонтальных перемычек. Кроме того, вертикальные перемычки имели особую форму — сужение на концах. Без такового или розетки соединение вертикальной перемычки с горизонтальной получается некрасивым. Среди русских кафель того времени розеток не обнаруживается. Во всяком случае, упоминаний о них в археологической литературе мы не встречали, как и описаний специальной формы вертикальных перемычек. Отсутствием розеток можно объяснить увеличенную длину горизонтальных перемычек (больше, чем ширина стенной кафли). Если бы длина горизонтальных перемычек равнялась ширине кафли, без розеток

² Маслих С.

³ Розенфельдт Р. (1)

⁴ Примеры — так называемая Зальцбургская печь (1501 г.) из Золотой комнаты в крепости Хоэнзальцбург и Данцигский великан (1545 г.) из Артушофа в Гданьске. Одни из немногих полностью сохранившихся печей XVI в., оставшихся стоять на том месте, где были построены.



Фрагменты кафельных печей с перемычками (XVI в.). Справа - Зальцбургская печь. Слева - Даницгский великан.

Внизу показано расположение перемычек в кладке печи при отсутствии розеток и особой пластики вертикальных элементов.

швы между ними не стали бы «биться» со швами стенных кафель, как бы последние ни были сложены - в перевязку или без. А каким образом оформлялось соединение вертикальных и горизонтальных перемычек? Скорее всего, у верти-



кальных пластика была иной, чем у горизонтальных, или красота соединений ни печников, ни заказчиков не тревожила.

Маслих считал, что при помощи перемычек добивались большей герметичности швов между кафлями. Это ошибка. Перемычки (особенно, если они вставлялись в каждый вертикальный и горизонтальный шов) сильно ослабляли конструкцию и никакой большей герметичности ей не придавали¹. Более того, они её ухудшали, особенно в местах соединения на углах.

Согласно ещё одной теории, перемычки предназначались для того, чтобы скрывать неровность швов. Её также нельзя принимать безоговорочно, поскольку печи покрывали белилами или краской, которые этот недостаток скрывали.

Венцовыми кафлями оформлялись навершия печей в виде короны. Обычно эти кафли имели форму антефикса (высотой 10-12 и шириной 8-10 см), стоящего на ножке-пластине, отогнутой под прямым углом. Иногда антефиксы называют город-

¹ Розенфельдт Р. (1)

ками. Это не совсем верно. Городки тоже являются элементом навершия в виде короны. Но в отличие от венцов их силуэт напоминает контур здания. Отсюда название - городки.

Декорирование красных печей

Красные кафли имели рельефный декор, мотивы которого подробно описаны в литературе¹. Преобладали фигуративные и орнаментальные. В целом рельефы не отличались сложностью, и говорить о какой-либо существенной разнице в уровне их исполнения мы не можем, равно как и выделять какие-либо особые их группы. Большинство кафель имели простую и гладкую рамку, иногда украшенную косичкой. Встречались также безрамочные кафли с раппортным ковровым орнаментом. Они были вполне по силам любому мастеру, даже тому, кто раньше никогда печной керамикой не занимался.

Кроме рельефных кафель встречались также гладкие безрамочные. Рабинович² предполагал, что они были либо полуфабрикатом, либо представляли собой своего рода серию экономкласса и предлагались заказчикам по небольшой цене³. Так ли это было? Мы уже упоминали печника Б. Мартынова, делавшего в 1641-м году в Приказе сбора ратных людей гладкую печь с кирпичной трубой, а в комнате печь «обращатую». За обе мастер получил 13 рублей. Если бы в документе, зафиксировавшем этот факт, стояла отдельно цена за кафель каждой печи и их размеры, теорию Рабиновича можно было бы легко проверить. К сожалению, в расходных записях об установке этих печей такой информации нет.

Изготовление гладких кафель керамисты не всегда считают более простым делом, чем изготовление рельефных. Особенно если речь идёт о несложных рельефах, подобных тем, что украшали красные печи. Более того, недостатки на гладких кафлях заметнее, чем на рельефных. Чтобы их скрыть, потрудиться нужно больше. Если в те времена разница в цене и была, то незначительная. В любом случае она не могла быть слишком большой⁴ для заказчиков, которые тогда могли вообще себе позволить кафельную печь. Скорее всего, гладкие кафли использовались в одном наборе с рельефными. Впрочем, кафельные печи белили, поэтому гладкий кафель могли изготавливать без особого соблюдения правильности геометрии. Под побелкой грубую работу скрыть несложно. Как гласит старинная русская пословица: «Кривое закрасится, лачком прикроется».

Печи, сложенные из бисквитных кафель, белились уже после того, как печь была сложена⁵. В мел иногда добавляли толчёную слюду, чтобы придать побелке блеск⁶. Розенфельдт считал, что побелку проводили в обязательном порядке. Маслих полагал, что это делалось не всегда. Мы, скорее, готовы разделить точку зрения Розенфельдта. Бисквитные кафли без красочного покрытия быстро приобрели бы неопрятный вид. Побелка эту проблему прекрасно решала. Помимо белил для покраски печей использовали также сурик или зелёную краску. Таким образом, например, красили печи в хоромы царицы Прасковьи⁷ и царевны Софьи⁸ в 1684-м году.

В декоре красных кафель встречается орнаментика и так называемые изобразительные мотивы (декор имажё). Среди последних: геральдические (двуглавые орлы в круглой рамке), зооморфные и орнитоморфные мотивы (звери и птицы), фантастические звери (единорог, грифон, дракон и др.), охот-

¹ Султанов Н. (2), Розенфельдт Р. (1), Маслих С.

² Рабинович Михаил Григорьевич (1916-2000) — историк, археолог и этнограф, исследователь архитектурной керамики.

³ Рабинович М. (1)

⁴ Если мы посмотрим на расценки наших дней, то увидим, что между гладкими и рельефными кафлями в ценовом отношении разницы или вообще нет, или она весьма незначительна.

⁵ Такая же практика имела место и в Беларуси.

⁶ В других странах бисквитные печи графитировали или золотили.

⁷ Царица Прасковья Федоровна (1664-1723) — супруга царя Ивана V, мать императрицы Анны Иоанновны.

⁸ Софья Алексеевна (1657-1704) — дочь царя Алексея Михайловича, регент (1682-1689) при царях Иване V и Петре I в период их малолетства.

ГЛАВА 1

ники, воины и всадники, батальные сцены. Многие, как это часто бывало в европейском печном искусстве, заимствовались из знаменитой «Александрии»¹.

Некоторые учёные считали, что расположение кафель с разными мотивами декора в печной кладке подчинялось определённой логике. Такой точки зрения придерживался Розенфельдт, полагавший, что кафли с изобразительным декором на охотничью и батальную тему объединялись в две самостоятельные мотивные серии. В кладе печи их располагали в одном ряду. При этом в центре помещалась кафля, изображение на которой имело симметричный характер, а справа и слева - кафли одинаковые, но с зеркально отображёнными изображениями (такие «зеркальные кафли» находили в ходе археологических раскопок)². Печи, декорированные таким образом, безусловно, имели более привлекательный вид. Вместе с тем ожидать от всех гончаров того времени такого трепет-

1 История Александра Великого (Historia Alexandri Magni) — псевдоисторический роман (первоначальный вариант II-I в. до н.э. не сохранился), подвергался на протяжении веков изменениям, сокращениям и дополнениям и только к III в. н.э. принял в целом законченную форму. На русский язык переводился несколько раз, первый перевод относится к XII в.

2 Розенфельдт Р. (1)

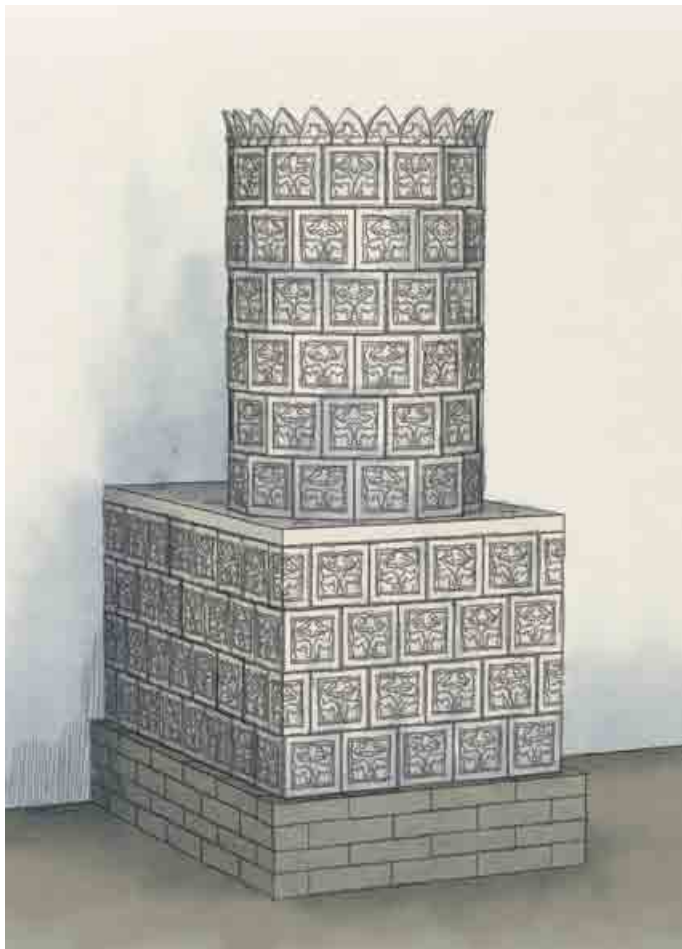


Геральдическая кафля. МГОМЗ,

ного отношения к содержательной стороне мотивов нам кажется некоторой переоценкой их творческих возможностей. История печного искусства указывает на то, что гончарам был свойственен гораздо более простой подход к выбору деко-



Бисквитные кафли обычно белились. Их могли также декорировать при помощи чёрного лощения.



Графическая реконструкция печи, выполненная по описанию Немоевского.

ративных элементов. Отовсюду, где только можно было найти, заимствовались «красивые» картинки самого разного содержания и переводились в рельефное изображение в меру возможностей боссировщика, модельмейстера или форменмейстера¹ (ими часто был сам гончар). На одной печи совмещались кафли из самых разных мотивных серий. При этом эстетике внимание уделяли, поэтому мы больше готовы согласиться с Розенфельдтом в том, что касается зеркально-симметричного расположения кафель. Выстра-

¹ Боссировщик — скульптор, работающий в области производства художественной керамики. Занимается изготовлением моделей и патриц. Модельмейстер — то же, что боссировщик, иногда боссировщик, совмещающий также профессию форменмейстера. Форменмейстер — в кафельном производстве мастер, который изготавливает по моделям боссировщиков матрицы.

ивание же их в единые сюжетные линии нам кажется, скорее, редким приятным исключением, чем правилом.

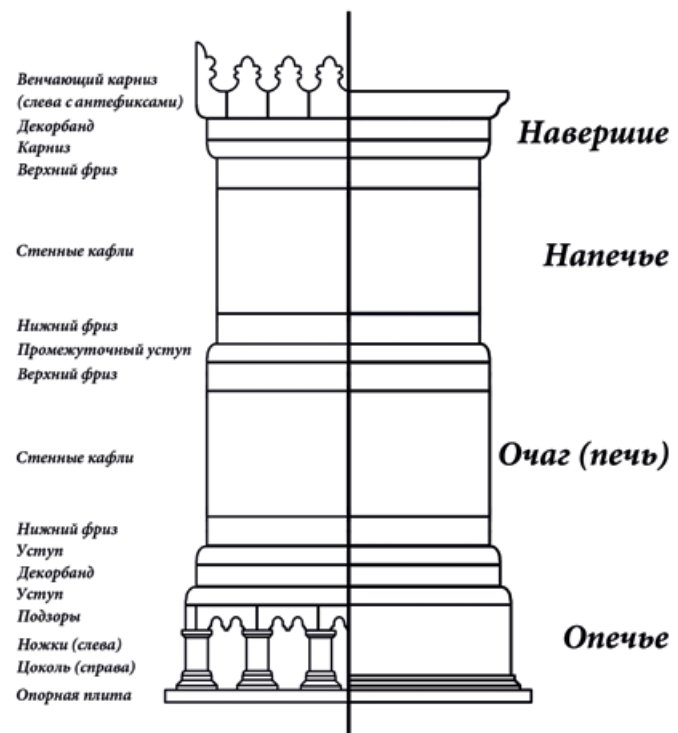
Архитектура красных печей

Красные печи до наших дней не дошли. Поскольку сохранившиеся от них кафли в основном плоские, эти печи в плане должны были быть прямоугольными. Кафли на этих печах стояли, видимо, в перевязку — со смещением на полкафли в каждом ряду. Опестье выкладывалось из маломерного кирпича.

Красные печи были свободно стоящими — сундуковыми или башенными². В пользу последних говорит самое раннее описание кафельной печи в России. Его приводит в своих воспоминаниях Станислав Немоевский³ (1606-08 гг.). В них речь

² Башенная печь — печь со свободно стоящим напечьем, напоминающим своей формой башню. Один из самых стабильных архитектурных типов печей. Башенные печи строились на протяжении всей истории печного искусства. Сундуковая печь — архитектурный тип кафельной печи, представляет собой прямоугольную в плане печь без напечья или с невысоким напечьем. От печей-шкафов отличаются большей глубиной и меньшей высотой.

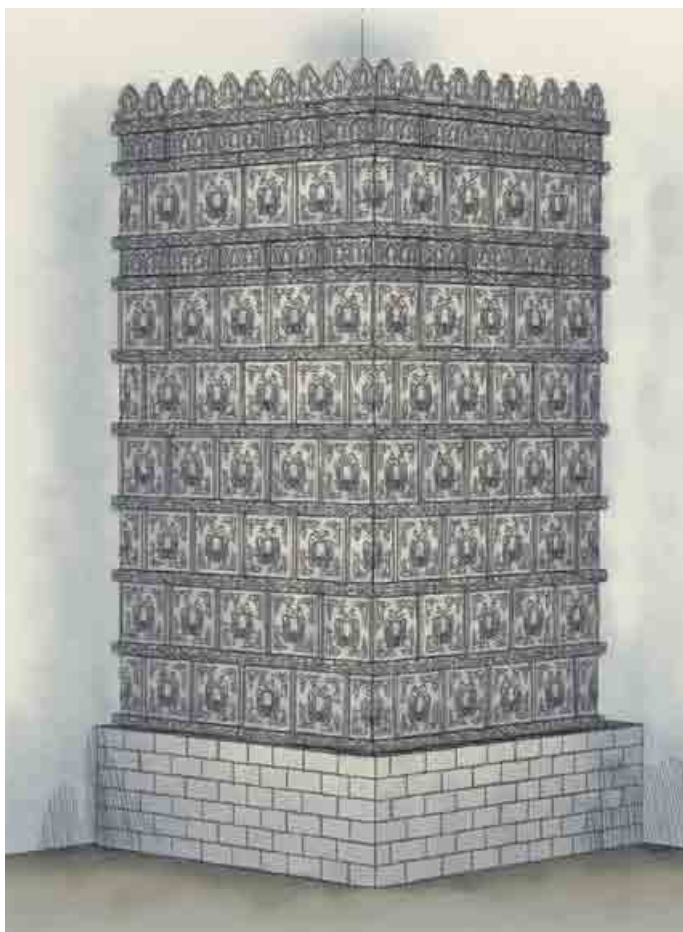
³ Немоевский Станислав (Stanisław Niemojewski, ок. 1560-1620) — польский



идёт именно о печи башенного типа. Поскольку в печных наборах первых печей не найдено гезимсов, можно предположить, что напечья башенных вариантов стояли на гладкой и плоской глинобитной крыше очага. Отсутствие специальных угловых элементов указывает на то, что конструкция не отличалась прочностью, и срок жизни этих печей был недолгим.

К середине XVII века красные печи несколько видоизменяются. Увеличивается размер стенных кафель - примерно на 3-4 см, уже становится рамка на лицевой пластине, шире фризové кафли (до 15 см), исчезают перемычки. Декор в целом со-

дворянин, был в свите Лжедмитрия I.



Красные печи были прямоугольными в плане (сырчатými), свободно стоящими, видимо, башенного или сундукового типа.



Кафля в зелёной глазури (XVII в.). МГОМЗ.

храняется прежний, но с фона уходят мелкие декоративные детали, которыми ранее его любили заполнять. Появляются пояснительные надписи: «Орёл птица царская», «Соловей Разбойник» и т.п. Как эти все изменения отразились на архитектуре и отразились ли, сказать трудно.

Зелёные печи

В 30-40-е годы XVII века в России (первоначально, вероятно, в Москве) начинают производить глазурованную печную керамику. Монохромные глазури были представлены преимущественно зелёными. Бисквиты для глазурованных кафель изготавливались в основном из красножугущихся глин - без подглазурной подложки или под ангоб¹. Первые глазурованные кафли имеют большое сход-

¹ Ангоб — тонко молотая глина жидкотекучей консистенции. Используется либо для раскрашивания кафель (сырцов или бисквитов), либо для полного покрытия лицевой пластины в целях выравнивания её поверхности или создания цветовой подложки для глазури. Ангобирование — процесс нанесения ангоба; производится кистью, путём арозжа, шемизажа или окунания.



ство с красными. Размеры, форма, пластический декор, его мотивы в целом одни и те же. Встречаются и совершенно идентичные образцы. Отсюда возникло предположение, что для изготовления и тех, и других использовались одни матрицы. Формально согласиться с этим нельзя, поскольку матрицы для кафель под глазурь должны учитывать погрешность на глазурный слой, а в случае ангобирования - и на ангобный. Вместе с тем рельефы первых русских кафель особой тонкостью не отличались, поэтому эти требования гончары могли игнорировать.

Зелёные глазурованные печи имели несколько преимуществ перед красными. Они не требовали побелки. За ними легче было ухаживать. Они не создавали впечатления монотонности, какое обычно производят печи больших размеров белого, чёрного или красного цветов. Зелёные кафли успешно конкурировали не только с красными. Некоторые исследователи считают, что по распространённости они превосходили полихромные рельефные, справедливо, указывая причиной более простую технологию их изготов-

ления и, соответственно, сравнительную дешевизну¹. Такое возможно, хотя точной статистики нет.

С появлением расписных печей в начале XVIII века зелёные печи, видимо, теряют для заказчиков привлекательность и их производство совсем прекращается. Зелёных печей не сохранилось. В музейных собраниях довольно много разрозненных зелёных изразцов, но в большинстве своём они не печные, а фасадные.

Мурамленные с розными красками печи

В середине XVII века, с появлением гончарных мастерских патриарха Никона в Иверском, а затем Воскресенском монастырях, кафельные печи претерпевают изменения. Меняется кон-

¹ Беляев Л.



На странице кафли в зелёной глазури (XVII в.). МГОМЗ.



струкция кафель. Румпа уже не коробчатая, а с отступом от края лицевой пластины, с аграфажными отверстиями¹ и двойным буртиком на кромке увертюры². Расширяется печной набор. Появляются гезимсы, специальные угловые элементы. Вводится полихромный декор и с ним новые мотивы. Постепенно происходит отказ от изобразительного декора — «образцов» (кафель-картинок). Орнаментика становится доминирующим мотивом как на зелёных печах, так и на полихромных.

Существует много теорий по поводу причин смены декора в печной керамике. Филиппов, например, полагал, что это было обусловлено личностными пристрастиями патриарха Никона, с чьим вкусом считались не только принадлежавшие ему монастырские, но и московские мастерские³. Моду на тот или иной дизайн в конечном

1 Дырочки в анкерной части кафель, в которые вставляются металлические скобы (аграфажные скобы), при помощи которых кафли соединяются между собой во время кладки.

2 Увертюра (также устье) — горлышко (горловина) сосудовидного кафеля или румпы кафеля с лицевой пластиной..

3 Филиппов А. (2)



счёте определяет потребитель, и история печей действительно во многом история вкусовых пристрастий заказчиков. Никон, безусловно, был одним из главных тогда, но, думается, новые полихромные кафли прельщали не только его. Они не могли не выигрывать у кафель-картинок. Последние, даже самые бесподобные, превратить в красивые печи весьма непросто. Правила, по которым их вписывают в архитектурную композицию печи, совсем иные, нежели те, по которым печи украшаются орнаментами.

С картинками работать много сложнее. Они должны иметь определённым образом оформленные периферийные элементы, если являются основным мотивом декора стенных кафель. Периферийные элементы в этом случае игра-



На странице полихромные рельефные кафли. Собрание СПМЗ.

ют не менее важную роль, чем центральный мотив. У старинных русских кафель-картинок имелся один существенный недостаток — простая плоская рамка. Уровень мастерства гончаров первой половины XVII века был ещё не настолько высок, чтобы они могли поместить изображение в более сложную рамку — архитектурную⁴, например. Фигуративные кафли без активного общего повторяющегося элемента не могли смотреться достаточно краси-

4 На нишевидных ренессансных кафлях вторая (внутри основной) рамка в виде круглой арки на колоннах или пилястрах, расположенных перед эдикулой.



Стенная кафля с полихромным рельефным декором (посл. четв. XVII в.). Собрание СПМЗ.

во в кладке. В этом смысле нельзя не согласиться с Маслихом, который пытался объяснить наличие большого числа перемычек на первых русских печах попыткой создать для кафель более активную рамку.

Прав был и Розенфельдт, усматривавший в зеркальных кафлях и симметричном центральном элементе попытку объединения в одно целое картинок на печи. Но насколько удачен этот приём? Наличие одного фриза не решало декоративной задачи в целом. Возможно, не решало. Печей этих больше нет, и нет суда над мастерами прошлого, которые могли иметь свои, нам не известные, решения.

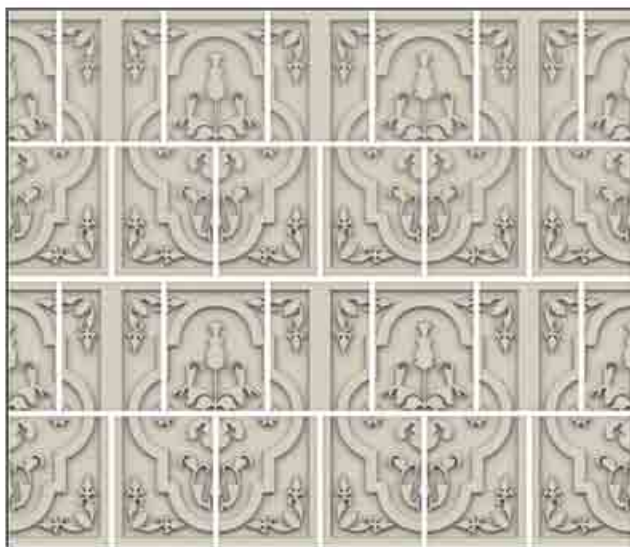
Кстати, знали ли тогда мастера вообще о рамках и, в частности, архитектурных? Никоновские, что пришли из-за литовской границы, наверняка. Почему не предложили использовать их или ана-

логи? Ответ напрашивается простой. Даже два. Во-первых, использование архитектурных рамок усложняло процесс изготовления. Во-вторых, архитектурная рамка являлась атрибутом библейских кафель, а потому напрямую ассоциировалась с католицизмом. В православных русских монастырях, где находились первые кафельные мастерские, такие кафли принять не могли¹. Придумать удачную альтернативу — дело не простое. Нужно много и долго экспериментировать, чтобы найти подходящий декоративный элемент. В этом случае экспериментировать не стали, а поступили просто — от этого элемента отказались, а вместе с ним и от центрального мотива-картинки, сделав ставку на орнаментику.

Выбор в пользу орнамента диктовался также уровнем мастерства боссировщиков и форменмейстеров — тех, кто изготавливал для кафель формы. В XVII веке примитивные фигурные «образцы» уже выглядели анахронизмом. Не зная об уровне европейских аналогов того времени белорусские мастера не могли. Формы Бермана², как известно, проникали и самые отдельные уголки печной Европы. Делать такого же уровня формы не умели, покупать готовые (ими тогда широко торговали) не представлялось возможным по тем же религиозным соображениям, да и затраты лишние. В связи с этим, не мудрствуя лукаво, гончары благоразумно переключились на другие мотивы и стали успешно развивать это направление. Орнаменты неплохо смотрелись и на фасадах зданий. Гончарам было проще использовать для фасадной и печной керамики одни и те же мотивы и, возможно, формы. Это обстоятельство также наверняка повлияло на их выбор. Фасадная керамика, однако, предполагала более крупную и грубую пластику рельефа и определённые цвета, чтобы декор хорошо читался на расстоянии. Печная керамика в такой трактовке декора не нуждалась,

¹ Архитектурные ренессансные рамки на русских печах появятся в XVIII в. См. гл. 2.

² Берман Ганс (Hans Bermann) — керамист, возможно, боссировщик, работал в Южной Германии или Швейцарии в XVI в., один из самых выдающихся мастеров-кафельников всех времён.



Пятичастное клеймо в кладке печи. Внизу, на очаговой части, целое клеймо не попадает точно в центр стенки. Крайнее клеймо справа подрезано по месту. На напечье крайние клейма подрезаны одинаково, но количество целых клейм чётное, поэтому на центр целое клеймо, как и на очаге, не попадает. Подобная раскладка далека от идеала, но именно такую мы видим на печах XVII в. На современных реконструкциях чаще встречаются «подправленные» раскладки.

но в России вынуждена была заговорить декоративным языком фасадной.

Кафельную орнаментику XVII века можно разделить на две группы — раппортные орнаменты и нераппортные¹. Последние целиком помещаются

¹ Розенфельдт называл раппортные кафли бесшовными. На наш взгляд, не совсем удачное название, поскольку бесшовными в фурнологии принято считать кафли (любые), торцы лицевой пластины которых отшлифованы таким образом, что в результате стыковки кафли так плотно примыкают друг к другу, что между ними невозможно протолкнуть даже тонкий лист бумаги. При этом острые внешние углы кромок на 1-2 мм стёсываются, что

на лицевой пластине одной кафли и представляют собой законченный, самостоятельный узор.

Раппортный орнамент также может размещаться на одной кафле, но только частью. Законченный узор получается в этом случае только, когда рядом стоят несколько одинаковых кафель. Часто одиночные раппортные кафли на печи устанавливаются со смещением (в перевязку) и через ряд переворачиваются на 180 градусов. Они могут также устанавливаться без смещения и переворачивания или с переворачиванием в каждом втором ряду. Последний вид раппорта, на русских печах XVII века, насколько нам известно, не встречался.

Раппортные орнаменты могут размещаться также

бы получился фальшивый шов, без которого кафельная кладка считается некрасивой.



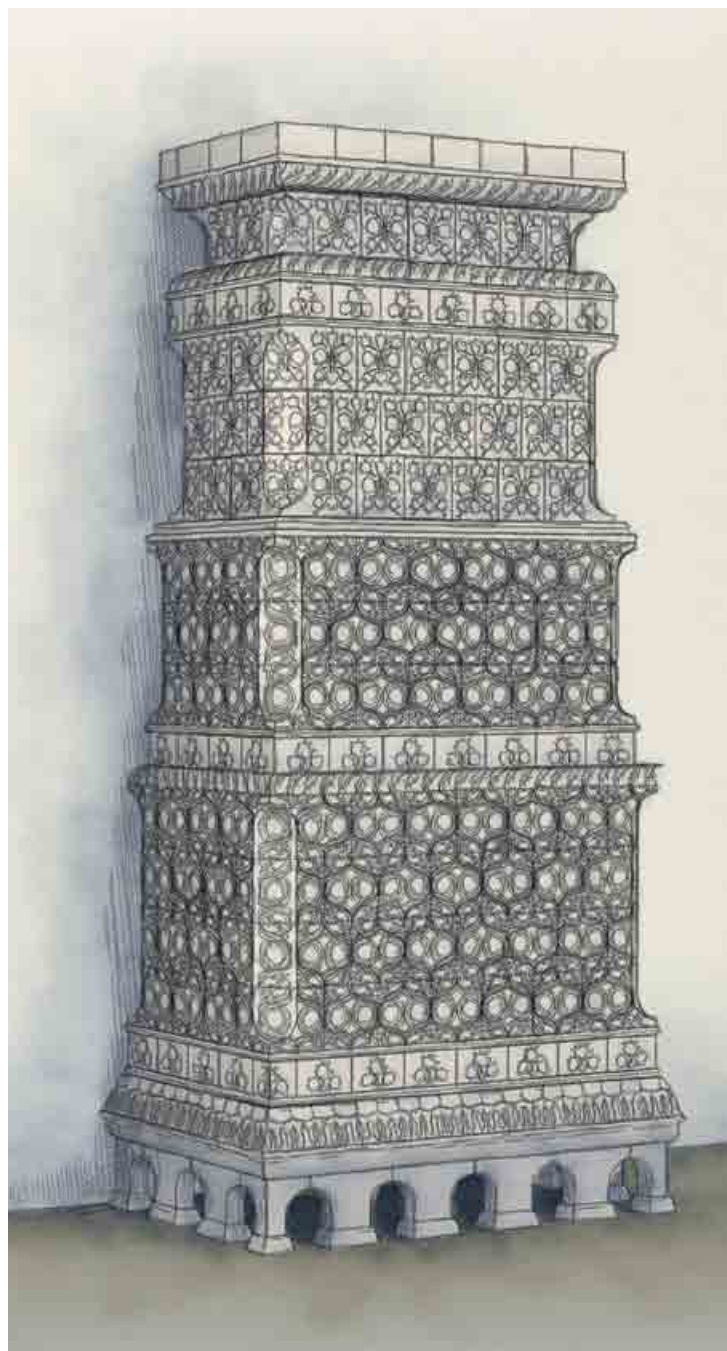
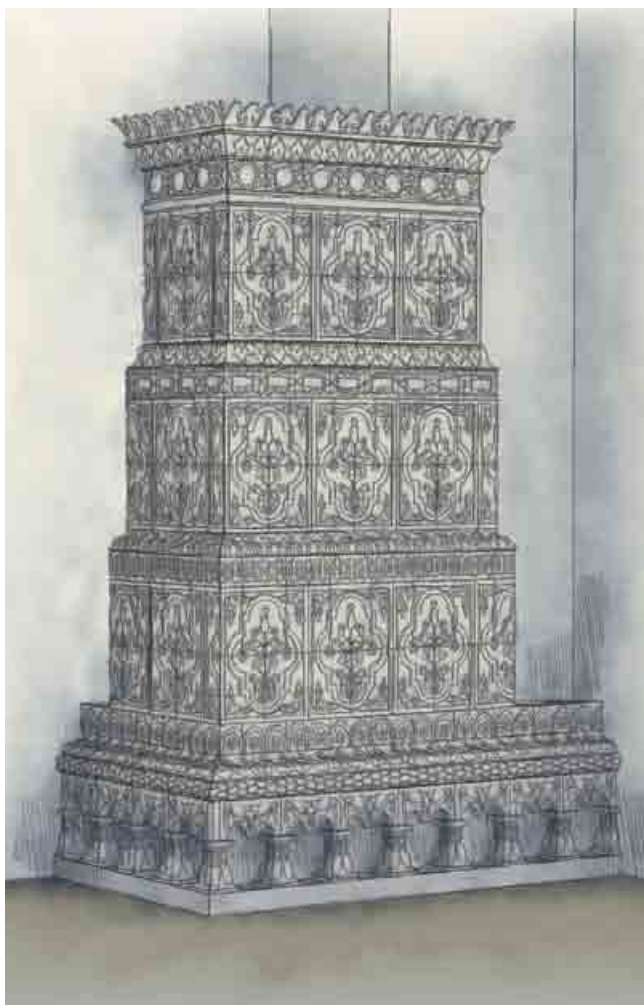
Медальон-арабеска (пятичастное клеймо). Фрагмент «Михайловской печи» (XVII в.). МГОМЗ.

на нескольких кафлях. Многочастный раппорт имеет несколько вариантов.

Двухчастный орнамент - орнамент, одна часть которого помещена на одной кафле, а другая — на второй. Такие кафли ставились в кладке со смещением и с переворотом через ряд.

Четырёхчастный орнамент размещали на четырёх кафлях. Они стояли в кладке без смещения. Отсутствие перевязки¹ делало кладку менее прочной. Кроме того, в этом случае требовался специальный угловой элемент — лизена. Оформить углы при помощи полуторных углов было нельзя, а двойные полные углы в то время ещё не умели делать. Они и сейчас боль-

¹ Такая кладка вошла в историю печного искусства под названием «русская кладка». Объяснение ему нам дать сложно.



Прямоугольные в плане кафельные печи башенного типа в XVII в. были одним из самых распространённых и стабильных архитектурных типов. Слева - Михайловская печь (Россия, МГОМЗ), справа - печь из замка Соклостер (Швеция). Графические реконструкции по фотографиям.

шая редкость. И ещё один недостаток четырёхчастных орнаментов — расположенный прямо по центру вертикальный шов на всю высоту орнаментального мотива.

Пятичастный орнамент размещался на пяти кафлях, хотя в печном наборе их всего четыре. Одна кафля повторялась в мотиве дважды. Кафли стояли в кладке печи обязательно со смещением.

Группы раппортных кафель, декоративные элементы которых составляют вместе орнамент, заключённый в раму, чаще овальную или круглую, называются медальонами или клеймами. Пятичастные клейма иногда называют «русским медальоном». Это действительно визитная карточка русских печей второй половины XVII века, хотя изобретение это не русское. Мы их происхождение выяснить не пытались, но знаем, что подобные клейма стали появляться на европейских печах задолго до того, как их стали использовать русские гончары. Их можно, например, видеть на австрийских печах XVI века (см. гл. 4). Однако они редкость. Не исключено, что это связано со сложностями, возникающими при изготовлении печей с такими клеймами. Дело в том, что на одной стенке красиво может разместиться только нечётное количество клейм: одно, три, пять. При этом, чтобы клейма в виде медальонов были полными по высоте, количество рядов стеновых кафель в кладке должно быть чётным. Таким образом, размеры печей с пятичастными клеймами формально должны быть строго определёнными. Если речь идёт о сундуковых или башенных печах без специально архитектурно оформленных напечей, такое жёсткое построение не критично. Но если архитектурная композиция предполагает многоярусность с плавным сужением вверх на половину базовой стеновой кафли, возникает трудность. Либо на очаговой части клеймо не попадает точно на центр, либо на напечье. На сохранившихся русских печах XVII века клейма в центр никогда не попадают, что, видимо, считалось тогда нормой. Более того, там, где требовалось уложиться в определённый размер, клейма резали как придётся. Мы понимаем, что у гончаров (печников), в отсутствие специальных элементов, другого выхода не было. Вернее, был один - изготавливать несколько размерных вариантов клейм. Чего, как мы видим, они не делали, предпочитая жертвовать правильностью. Современный заказчик им бы этого никогда не простил.

О том, что отношение сейчас к подобным погрешностям иное, говорят современные реконструкции этих печей. Их авторы часто представляют их так, будто в печном наборе действительно имелось несколько размерных вариантов одного и того же клейма. Реконструкции, конечно, в этом случае получаются красивыми, но действительности не отражают. Иные времена - иные нравы. В XVII веке заказчики к подобным огрехам при состоявшемся в целом результате относились снисходительно, и никто не лукавил.

Клейма оказались находкой для печей больших габаритов. На них, безусловно, эффектнее смотрелись бы крупноформатные кафли. Клеймо с успехом их заменяло, создавая впечатление, будто печь набрана из больших кафель с одним законченным узором.

Архитектура полихромных печей

Сохранившиеся печи XVII века или их зарисовки указывают на один архитектурный тип печи - круглая или прямоугольная в плане башенная печь. Никаких существенных отличий от европейских аналогов мы не наблюдаем, хотя можем проследить некоторые предпочтения. Прежде всего они проявляются в приёмах оформления перехода от опечья к очагу и от очага к напечью. Русские печных дел мастера явно склонялись к промежуточному уступу. Варианты с карнизами не встречаются¹. Последние

¹ В этом случае требуется карниз с широкой полочкой (абакой). Кроме того, переход через карниз требовал более сложных конструктивных решений, что, возможно, стало также причиной отказа от него.

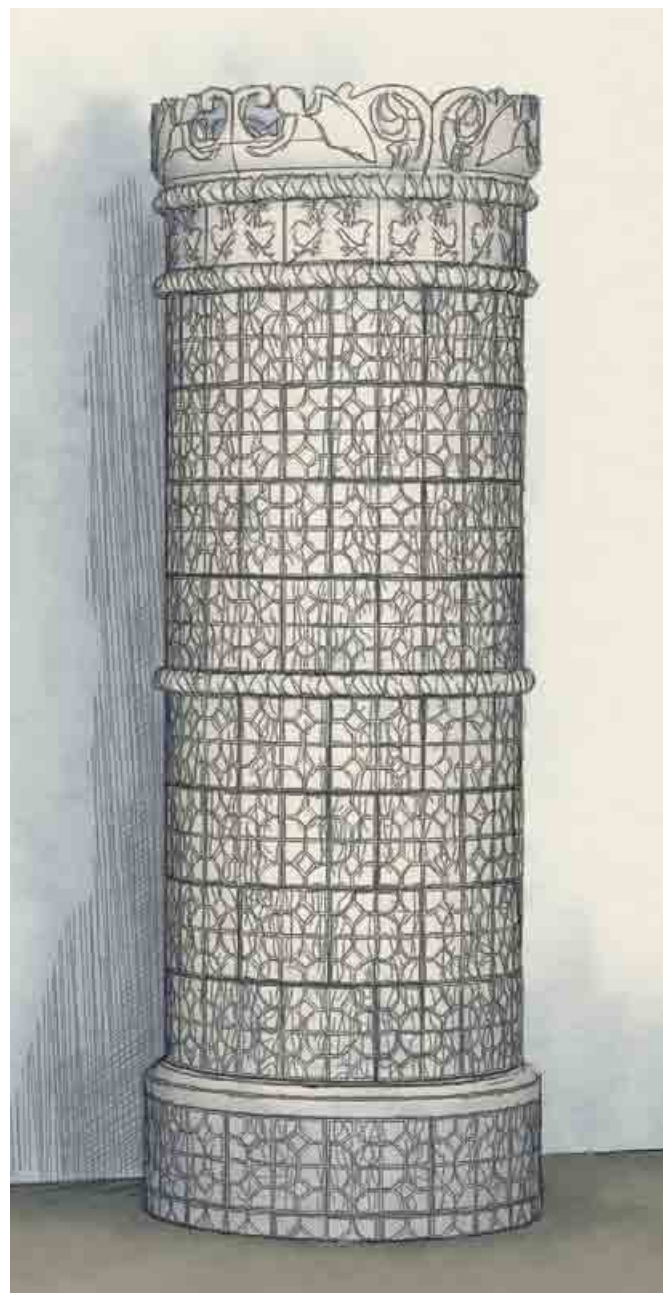


Графические реконструкции круглых кафельных печей XVII в. Слева - русская, справа - швейцарская.

в Европе были распространены больше. Обращает на себя внимание также то, что практически у всех печей прямоугольному в плане очагу соответствовало прямоугольное в плане напечье, а круглому - круглое. В России печей башен-

ного типа с прямоугольным очагом и напечьем квадратным, круглым или многогранным (шестериком, семериком или восьмериком) было, по-видимому, мало. Единственное упоминание о такой печи мы встречаем у Немоевского.

Архивные документы, в которых указывается количество кафель в печных наборах (мы приводили эти цифры выше), позволяют предполагать самых разные размеры печей. Сохранивши-



еся печи или их зарисовки имеют в среднем 125-145 см по широкой стороне и 250-290 см в высоту. Встречаются вместе с тем записи, указывающие на весьма внушительные размеры. Так в описаниях печей XVII века в разных зданиях Московского Кремля фигурируют следующие цифры¹: печь высотой в 3 сажени и шириной в 5 аршин, печь высотой в 6 аршин, шириной в 4 аршина и глубиной в 3 аршина; печь высотой в 9 аршин, шириной в 4,5 аршина и глубиной в 2,5 аршина; печь высотой в 5 аршин, шириной в 1,5 аршина и глубиной в 2 аршина. С аршином все понятно (он равен примерно 71 см), а вот сажень представлена десятком типов (примерно от 125 до 285 см). Вероятно, здесь речь шла о кладочной сажени, равной ок. 160 см или малой — ок. 142 см. Наряду печами-гигантами встречались и компактные варианты. В 1659-м году Михаил Минеев делал в Патриаршем приказе (за рубль и десять алтын) печь, на которую ушло 300 штук сырого кирпича и только 30 «печных обрасцов». Количество материала указывает на небольшое сооружение, к тому же не полностью кафельное. Это была явно не единственная комбинированная кирпично-кафельная печь. В описи Коломенского дворца от 1742-го года мы читаем о «печи с лица ценинной цветной», то есть кафельной только с лобовой стороны.

Архитектурных вариантов кафельных печей вряд ли было больше, чем перечисленных выше. Архитектурный печной полиморфизм наступит только в XVIII веке. Однако в описаниях царских хором XVII века фигурируют «печи с лавками», «печные лавки» или «лавки к печам». Это могли быть как деревянные широкие лавки вокруг печи, так и припечья² в виде лавок. Можно также предположить, что среди архитектурных вариантов печей встречались шатровые. Есть упоминание о том, что в 1641-м году Б. Мартынов делал «обращатую печь с шатром» в Приказе сбора ратных людей³, хотя речь в этом случае могла идти не об архитектуре, а о конструкции печного модуля.

Исторические печи

Печей XVII века сохранилось совсем немного. Даже те, что стояли в царских резиденциях, пропали безвозвратно. Кремлёвские печи погибли вместе со всеми зданиями во время пожаров 1682-го и 1701-го годов, когда пострадали не только деревянные постройки, но и каменные. Их стены потеряли прочность, и уже в середине XVIII века были разрушены. Не многим более повезло загородным резиденциям. Ни в Измайлове, ни в Коломенском, ни в других загородных резиденциях печей XVII века не сохранилось. Не радуют количеством и сохранившиеся зарисовки печей этого времени. Даже отдельные разрозненные кафли или обломки кафель представлены в музейных собраниях довольно скупо.

Из последних самым известным собранием является так называемая коллекция В.А. Политковского. Она представляет особый интерес, поскольку в ней представлены наиболее ранние образы русской печной керамики. Коллекцию собрал на территории лагеря Лжедмитрия II в Тушине⁴ инженер Политковский, который приобретал у рабочих, строивших на этом участке железную дорогу, различные найденные ими в ходе земляных работ предметы. Его собрание включало и красные печ-

1 Забелин И. (2)

2 Припечье – часть архитектурной композиции печи (архитектурная часть печи), представляющая собой примыкающую к корпусу печи конструкцию. Припечья подразделяются на предпечья, запечья и флюгели.

3 Забелин И. (2)

4 Лжедмитрий II (убит в 1610) — второй из трёх самозванцев, выдававших себя за сына Ивана Грозного и претендовавших на русский престол. В период с 1607-го года по 1609-й фактически контролировал власть на большей части территории страны. Несмотря на это в историографии его царём обычно не считают. В 1608-1610 гг. резиденция лжецаря находилась в подмосковном селе Тушино, превратившимся в довольно крупный город, который включал военный лагерь и большой торговый посад.



На странице кафли, найденные в Тушине (XVII в.). МГОМЗ.

ные изразцы. Любопытно, что в письменных источниках печи из Тушина описываются как зелёные с серебряными решётками¹. Можно предложить два объяснения этому обстоятельству. Первое — в ставке лжецаря были и глазурованные зелёные печи, и красные бисквитные. Первые, видимо, привозные, поскольку время русской глазурованной керамики ещё не наступило. Они либо не сохранились вообще, либо их как более дорогие импортные печи разобрали и перенесли в другое место. Второе объяснение - тушинские печи были бисквитными, покрытыми зелёной краской. Из графических изображений печей XVII века следует упомянуть зарисовку одной из тех, что стояли когда-то в доме купчихи Шумиловой в г. Гороховце. Её опубликовал в журнале Зодчий в 1882-м году Б. Веселовский. Печи в доме (на это указал автор) неоднократно переделывались. Об этом свидетельствуют разные клейма на напечье

¹ Дневник Мнишек. Мнишек Марина (Marina Mnišek, 1588-1614) - польская дворянка, жена Лжедмитрия I, а затем и Лжедмитрия II, русская царица с 1605-1606 г.

и на очаговой части. Обычно на печах того времени использовалось только одно клеймо. Мы для сравнения приводим «идеальную» графическую реконструкцию этой печи.

Несколько графических реконструкций печей XVII века были выполнены архитектором Спегальским². Они сделаны на основе остатков разрозненных кафель, найденных в развалах печей в одном старом доме во Пскове. Самую интересную реконструкцию (печь с балясинами) следует отнести к предположительным. Дело в том, что Спегальский не обнаружил самой главной детали этой печи - балясин, которые, собственно, и привлекают к ней внимание. О том, что они могли быть, свидетельствовали, по его мнению, найденные в развале этой печи кафли-абаки³. Вот что он о них писал: «Значительно меньше остатков сохранилось от нижней половины основной части

² Спегальский Юрий Павлович (1909-1969) — архитектор, реставратор и краевед, занимался изучением памятников псковского зодчества.

³ Безрумповый кафель в виде плитки толщиной не более 2 см, чаще используется для облицовки горизонтальных плоскостей печи; может быть составной частью карниза или уступа (карниз с полочкой, уступ с полочкой). Другие названия: накрывная, абака, кафельный изразец, печной изразец, лиственный изразец.





Печь из дома Шумиловой в г. Гороховце (рис. Б. Веселовского). Справа «идеальная» реконструкция.

печи. К ним относится плитка, напоминающая те плитки, которыми завершались ножки печи, но отличающаяся от них гораздо меньшими размерами. Одна из широких плоскостей плитки не покрыта поливой¹, на другой бледно-зелёная эмаль² положена широкой полосой по трём сторонам и оставлен непокрытым небольшой квадратный участок. Кромки плитки с тех же трёх сторон покрыты синей эмалью, с четвёртой – поливы нет. Такая обработка указывает на то, что плитки укладывались под столбики (балясины) и на них, завершая их и что балясины приставлялись к стенке печи и находились внутри несколько углубленного пояса, отчего низа нижней плитки и верхней плоскости верхней плитки не было видно³. Вполне возможно. Но найденные баки могли быть также атрибутом ножек опечья и к очагу не иметь никакого отношения. Вместе с тем, если Спегальский прав, получается, что один из самых любимых архитектурных элементов декора русских печей, появился уже в XVII веке, что само по себе интересно даже, если это только единичный случай.

Пять графических реконструкций печей XVII в. приводится в работе Маслиха⁴. Реконструкция за но-

1 Полива (уст.) - глазурь.

2 Глухая (непрозрачная) глазурь.

3 Спегальский Ю.

4 Маслих С.

мером 142 выполнена по зарисовке реальной печи, поэтому с восстановленной её архитектурой нельзя не согласиться. Это аналог Тихвинской печи (о ней ниже) в прямоугольном исполнении. Все остальные реконструкции выполнены по аналогии, поэтому мы к ним относимся с осторожностью.

Из сохранившихся или частично сохранившихся печей самыми известными и особо значимыми являются две печи из Новодевичьего монастыря¹ - «Преображенская печь» (из Надвратной

¹ Новодевичий монастырь — православный женский монастырь в Москве, основан в 1524 г. Сохранившиеся здания монастыря относятся в основном к XVI-XVII вв. (объявлены ЮНЕСКО объектами всемирного наследия). С 2010 г. — музей Московской епархии.



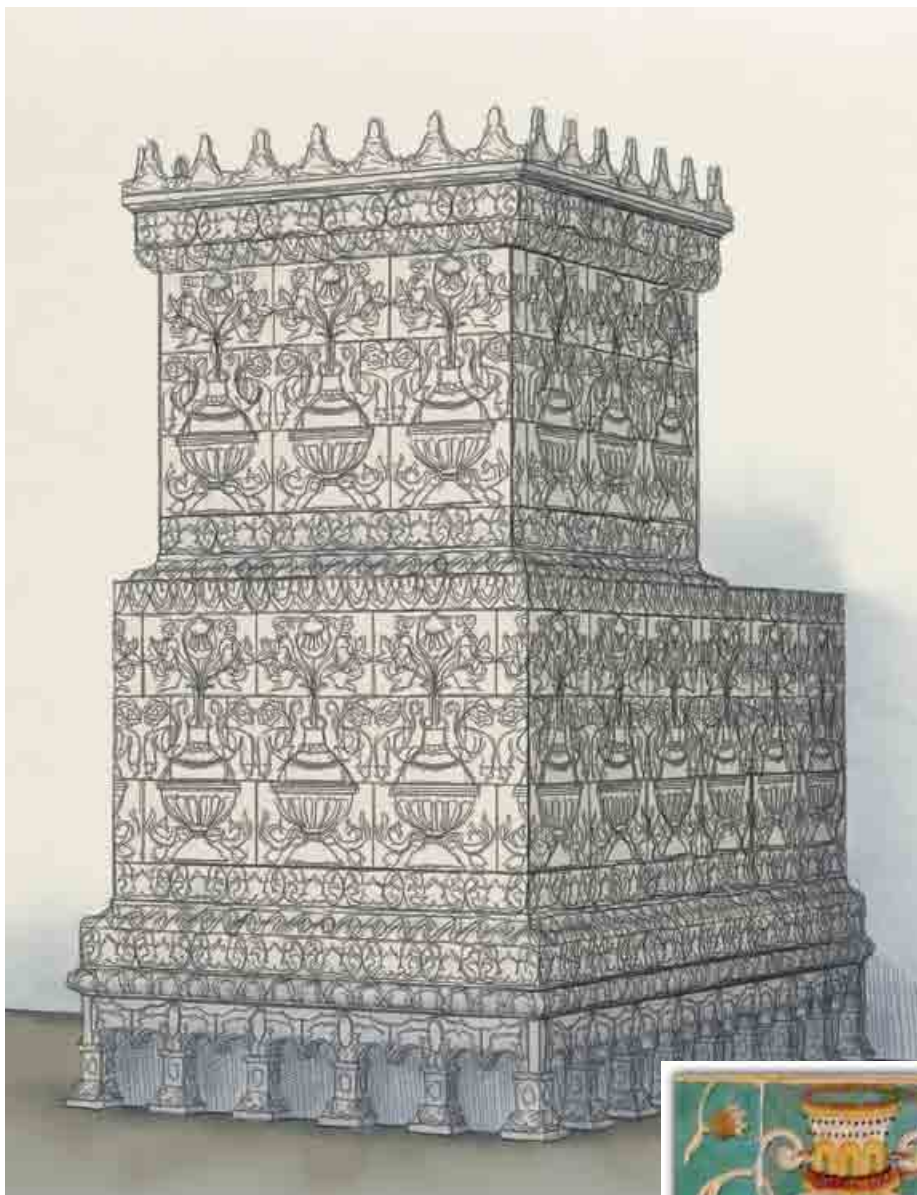
Печь с балясинами Спегальского. Графическая реконструкция по эскизу архитектора.



Преображенская печь.

церкви) и «Лопухинская печь» (из Лопухинского корпуса). Обе были установлены во время строительства зданий (в 1687-1688-м году) и, вероятно, вышли из одной гончарной мастерской. Они важны тем, что дошли до нас в первозданном виде, поскольку не переносились с мест изначальной установки.² Впрочем, «Преображенскую печь» время не очень пощадило. Часть стеновых кафель утрачена и заменена на другие. Кстати, из того же печного набора, что была изготовлена «Михайловская печь», о который мы пишем ниже.

² Печи находятся в зданиях, которые в настоящее время являются частью резиденции митрополита Крутицкого и Коломенского и закрыты для посетителей.



Лопухинская печь (графическая реконструкция). Справа пятичастные клейма с изображением ваз, аналогичных тем, что стоят на клеймах этой печи.

«Преображенскую печь» можно считать классическим образцом русской печи с пятичастными клеймами. Размеры печи 145 см по лобовой стороне и 290 см в высоту. Опечье виде ножек с исподниками. На ножках подзо-ры. Затем тремя поясами кафель (валик, декорбанд и уступ) оформлен переход к очагу,

набранному двумя рядами стено-ных кафель. Под и над ними сто-ят декорбанды. Стенные кафли очага имеют заметную «разбеж-ку» деталей раппортного орна-мента - либо работа печника-портача, либо поздняя починка заплаткой. Напечье набрано из тех же кафель, что и очаг, и уже последнего на полкафли. Пере-ход к напечью осуществляется при помощи промежуточного уступа. Внизу напечье ограни-чено декорбандом, а наверху на его стеновых кафлях сразу стоит венчающий карниз, состоящий из двух невысоких карнизов, разделённых декорбандом - тем же, что стоит в основании очага. Маслих считал, что эту печь украшала ещё и корона, кото-рая не сохранилась¹. Главное украшение печи — клейма. Они представляют собой составлен-ную из четырех цветочных ле-

¹ Маслих С.



пестков небольшую розетку, из которой выходят четыре ветки с цветами и фруктам. Все четыре совершенно разные, поэтому в целом композиция асимметричная. Она заключена в медальон довольно необычной формы.

Печь яркий пример того, как собирались печи с клеймами на месте. На ней хорошо видны все нещадным образом разрезанные под нужный размер кафли. В теории задача с размером должна была решаться за счёт промежуточного уступа с выносом профильной части на четверть ширины целой стеной кафли, и специальной половинки стеной кафли. В этом случае ничего резать бы не пришлось, хотя проблему попадания пятичастного клейма в центр стенки печи это решение всё равно не устранило бы.

Гончары не могли не видеть проблем, возникающих с центровкой и подгонкой под размер пятичастных клейм, однако они явно на них не обращали внимания. Это говорит о том, что и заказчики на эти «мелочи» закрывали глаза.

Действительно, по меркам того времени беды здесь большой не было. Если слишком не придираться и постараться оценить печи с клеймами в целом, нельзя не видеть, что мы имеем дело с правильной в целом архитектурой, хотя и не без присущей тому времени тяжеловесности. Печной набор формально не богат элементами, но клейма на пять кафель и они просто роскошные. С ними прекрасно сочетаются орнаменты поясков. Цветовая гамма глазурей прекрасна. Повышенную декоративность этих печей никак в безвкусице не обвинить. Видно, что мастера XVII века умели выказывать такт и не переходить в богатстве и роскоши декора границы приличия.

«Лопухинская печь» построением похожа на «Преображенскую»: опечье на ножках, очаг, напечье и венчающий карниз. Есть, однако, отличия. Одинаковой высоты очаг и напечье имеют одинаковую композицию: нижний фриз, два ряда стеной кафель и верхний фриз. При этом

печь практически упирается в потолок короной¹ и из-за этого производит монументальное, несколько давящее, впечатление. Искушает этот недоста-

¹ На графической реконструкции этой печи, что мы приводим, потолок не изображён.



Тихвинская печь.

ток декор. Печь украшена изумительными семичастными клеймами¹ - вазами с цветком. Этот мотив, у кермистов он называется блюмпотом, выполнен в староголландском стиле. Но то, что у голландцев стояло на одной плитке превращено в панно. Такой же мотив (правда, только одна ваза) встречается на фасадной керамике того времени (изразцовый фриз на церкви Адриана и Наталии в Москве) и, вероятно, того же мастера работа.

Печи из Новодевичьего монастыря относятся к так называемому сырчатому типу. Они прямоугольные в плане. Из круглых печей, вероятно, сохранилась только одна — Тихвинская печь (печь из церкви Тихвинской иконы Божией Матери в Москве²). Маслих пишет, что она топилась из подвала (не исключено, что это была проводная труба). Тихвинская печь — классический вариант круглой башенной печи (в диаметре 86 см и высотой 260 см). Она изготовлена из кафель с двухчастным раппортным орнаментальным узором (такие же встречаются среди образцов фасадной керамики - Иосифо-Волоцкий монастырь³). Мотив простой — стилизованный букетик из трёх цветков (дрибрюм). Опестье традиционное — усечённый цоколь с ножками (в качестве исподников использованы стенные кафли). На ножках подзоры, а на них расположен высокий валик с рельефным повторяющимся орнаментом. Он отделяет подзоры от декорбанд, кафли которого декорированы фигурками двух дерущихся зверей. Опестье переходит в очаг через промежуточный уступ. Очаг состоит из ряда фризowych кафель (нижний фриз), двух рядов стенных и ещё раз одного ряда фризowych



Михайловская печь (до реставрации).

вых. И нижний, и верхний фриз набраны из одинаковых кафель (ягодка земляники между двумя цветочками на веточках, скрученных сердечком). Такая же раскладка кафель повторяется на напечье, только оно выше очага на один ряд кафель. Завершается вся композиция карнизом простого профиля. На нём вместо венцовых кафель стоит декорбанд, украшенный акантовыми листьями, составляющими корону. Цветовая гамма красочного декора включает синий, голубой, белый и жёлтый цвета. Есть предложение, что Тихвинская печь изготовлена в той же мастерской, что и печи Новодевичьего монастыря. Печь (вернее, её остатки) с такими же кафлями, что на Тихвинской, когда-то стояла в музее Строгонов-

¹ Это не предел. В XVIII в. встречаются и девятичастные клейма.

² Церковь Тихвинской иконы Божией Матери в Москве, постр. в 1680 г.

³ Свято-Успенский Иосифо-Волоцкий монастырь — мужской монастырь под Москвой, основан в 1479 г. Сохранившиеся здания в основном постройки конца XVII в.

ского училища¹.

Среди сохранившихся печей XVII века есть ещё так называемая «Михайловская». Она стояла в лютеранской церкви Св. Михаила в Немецкой слободе. Печь пострадала трижды. Первый раз, когда её разбирали перед сносом церкви. Второй, когда в Коломенском музее, куда её перенесли, убрали ряд кафель с напечья², поскольку, видимо, в полную высоту она не вписывалась в помещение. И наконец, когда уже в наше время печь подновили, покрыв кафли краской так, что они как керамика, тем паче старая, не воспринимаются. Тем не менее даже в таком виде печь впечатление производит. Она похожа архитектурой на «Преображенскую печь» (отличается тем, что имеет двухъярусное напечье), но изящнее и декорирована чудесными пятичастными медальонами-арабесками (см. рис. на с. 37). Графическую реконструкцию этой печи с полным напечьем мы приводим на с. 38.

Первая страница печной истории

В этой главе мы постарались кратко рассказать о том, что происходило в русском печном искусстве в XVII веке. С ним связана первая и одна из самых ярких страниц его истории. Кафельные печи и пришли в Россию позже, чем в другие страны печной традиции, и сразу в виде готового продукта. Россия практически не знала «горшечного» этапа³, а все остальные, через которые кафельная печь в Западной Европе проходила несколько столетий, «проскочила» практически за один век.

Начало кафельного этапа в истории печного дела в России мы связываем с рубежом XVI-XVII веков, когда московская знать вслед за царским двором пожелала иметь в своих домах не просто «кирпичные» или глинобитные печи, а «обращатые», украшенные картинками, какие ставили себе селившиеся в Москве иностранцы, какие появляются в государевых хоромы в Кремле, какие строили в ближайшем зарубежье за литовской границей.

Распространению кафельных печей способствовало быстро налаженное собственное их производство. Московские гончары скоро поняли, что изготовление печной керамики, по крайней мере, в том её варианте, что у нас теперь называют красными изразцами, не представляло особенной для них сложности. Простой рельефный декор на лицевой пластине, малый формат, возможность использовать в качестве сырья местные красные глины, оформление углов печей не за счёт сложных в изготовлении специальных элементов, а при помощи резки кафель «на ус», минимальный набор поясовых элементов — всё это снимало какие-либо опасения не справиться. К тому же кафель не нужно было глазуровать (чего делать тогда не умели). Отсутствие глазури компенсировали за счёт побелки печей или их покраски. Воистину, не боги горшки обжигают. Московские горшечники азы кафельной науки освоить сумели за очень короткий срок.

Мы мало знаем о том, что представляли собой первые кафельные печи первой половины столетия. Отдельные сохранившиеся разрозненные кафли позволяют строить догадки, но никакой подробной информацией ни об архитектуре этих печей, ни о том, каким образом точно на них размещались кафли, мы не располагаем.

Русская печная школа сформировалась примерно в течение полувека. Большую роль в её станов-

¹ Ныне в собрании МГОМЗ.

² Ими, возможно, восполнили утраты на «Преображенской печи». Их хорошо видно на напечье (фото на с. 44).

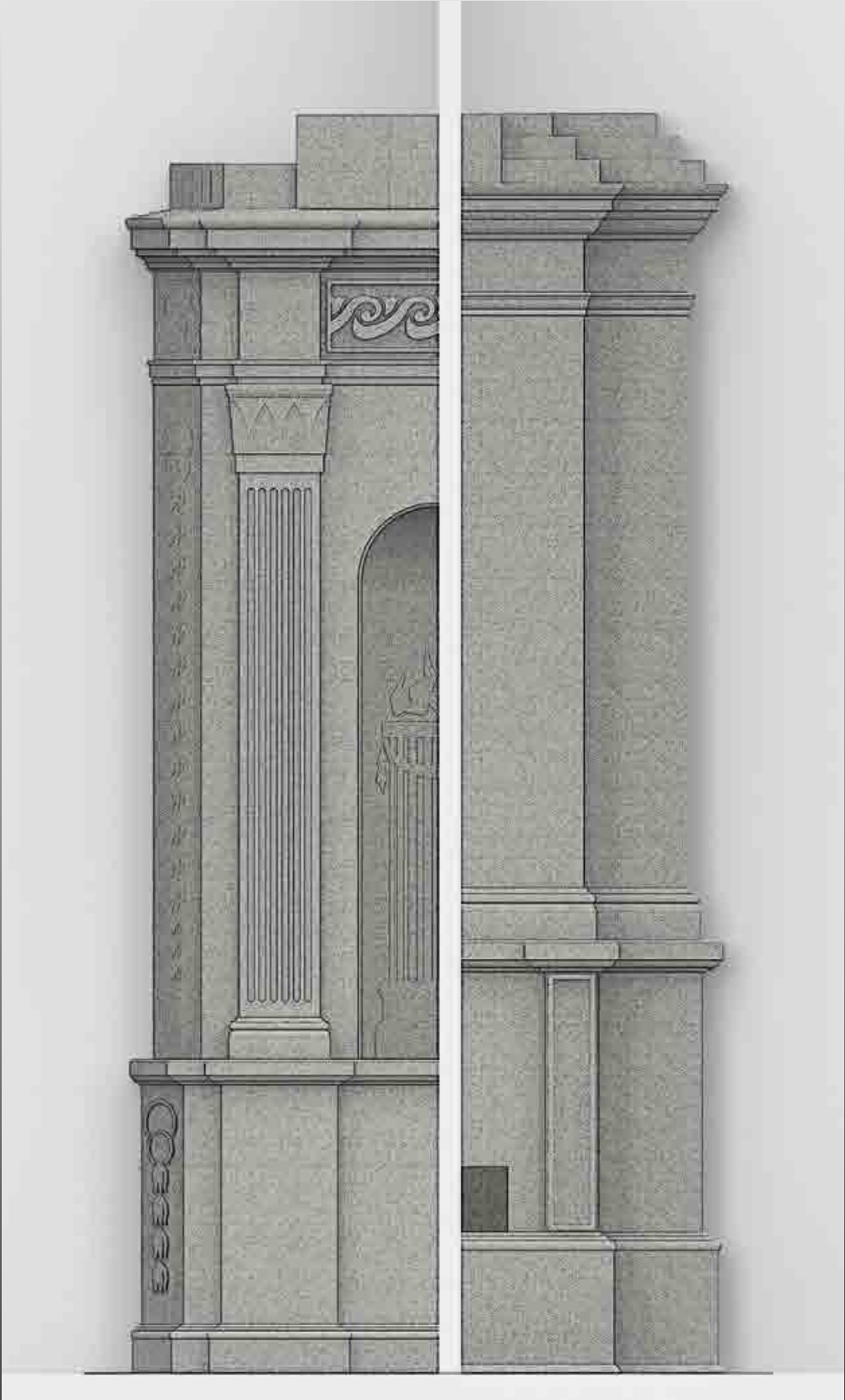
³ Первые кафельные печи изготавливались из так называемых сосудовидных кафель, в том числе горшечных. Хотя последние были далеко не единственными типами первых примитивных кафель, термин «горшечный» (или «горшковый») не совсем корректно используют для обозначения всех сосудовидных кафель.

ГЛАВА 1

лении сыграли мастера, приехавшие работать в Россию в середине XVII века из-за литовской границы. Первые образцы их печей, вероятно, являлись подражанием тем, что были распространены тогда в тех землях, откуда они приехали. Однако более поздние печи - те, что строились с участием этих мастеров в Москве (она оставалась главным центром производства кафеля в стране) в последней трети XVII века, уже позволяют с уверенностью говорить о собственном стиле. Его главная черта - рельефный полихромный декор. Он пришёл в печную керамику из фасадной, а потому отличался грубоватой, но выразительной пластикой и крупными формами. Аналогичная орнаментика западноевропейских печей была гораздо мягче.

Приметной деталью русских печей этого времени стали печные клейма (медальоны) - раппортные орнаментальные узоры, расположенные на нескольких кафлях. Самыми распространёнными были пятичастные. Широкое использование кафель с раппортным декором было связано с тем, что узоры больших размеров на одной кафельной плитке поместиться не могли, а крупноформатных кафель гончары делать не умели. Впрочем, как покажет история, и не сумеют. Русская печная школа на протяжении всего своего существования в основном ориентировалась на малый формат в печной керамике.

Первая страница истории русского печного искусства заканчивается вместе с XVII веком. С ним уходит в прошлое допетровская Россия и вместе с ней допетровские печи. Те, что появляются с наступлением новых времён, с печами ушедшего столетия имеют мало общего. Смена печного стиля происходит так же быстро и резко, как меняется всё в нашей стране после реформ Петра. О печах XVIII века мы рассказываем в следующей главе этой книги.



Глава 2

Разноликие печи новых времён

XVIII век

Печное искусство XVIII века - Производство кафельных печей в России на рубеже XVII-XVIII веков - Первые мастерские новой столицы — Кафельная провинция - Мастерские Прибалтики — Русская печная декоративная керамика и кафельные печи XVIII века — Архитектурные печи — Расписные печи - Печи с рельефным декором - Печной классицизм

Печи нового времени

Самой распространённой отопительной системой в представительских зданиях XVIII века, безусловно, становится камин, который вместе с другими новыми предметами быта приходит из Франции. Наряду с ним в начале XVIII века в Австрии появляется представительская печь, предназначавшаяся для жилых покоев князей церкви и князей светских.

Розмари Франц

В странах печной традиции камин никогда не рассматривался как серьёзная отопительная система. Его здесь использовали в основном как представительский предмет интерьера — обычай, сохраняющийся до сих пор. Наряду с камином, однако, в XVIII веке такую роль начинают играть и печи — мода, распространившаяся в печные страны из Австрии и Баварии. Поскольку функциональное использование представительских печей отошло на второй план, их часто строили бутафорскими и полубутафорскими¹, особенно в помещениях, которые печами априори отопить не представлялось возможным. «Холод несносный: в комнатах все камельки, а печи только для виду и не закрываются никогда. Даже в покоях императрицы холодно и несёт ...»², — писал после посещения Зимнего дворца в 1787-м году граф Шереметев³. «Печей для виду» в огромных залах петербургских дворцов и в загородных царских резиденций ставили довольно много. Когда речь шла о нежилых помещениях, никто особенно не страдал. Другое дело, когда было «холодно и несло» даже в покоях. В этом случае, видимо, виду печей отдавалось предпочтение перед функциональностью, хотя далеко не всеми. Тот же Шереметев, ставя в залах своих дворцов печную бутафорию или полубутафорию, в жилых помещениях предпочитал иметь добротные кафельные печи не только «для виду».

Придание прунк-печам⁴ статуса главного предмета интерьера требовало иного подхода к их проектированию. К изготовлению печей начинают широко привлекать художников, скульпторов и архитекторов, что не могло не отразиться на дизайне. В этот период печи отличаются большим разнообразием архитектурных форм и приёмов декорирования, отражают все большие и малые стили XVIII века. Трудно поверить, что такое множество разноликих печей вместило в себя всего лишь одно столетие. Мы его называем веком печного полиморфизма.

Основные источники влияния на печные формы и декор оставались теми же, что и раньше — архитектура и мебель. Но последняя уже в большей степени, чем архитектура. Среди печей встречаются даже такие, которые точно имитируют предметы мебели, главным образом буфеты и комоды (печная мебель). Появляются первые печные экзотизмы в виде фигурных печей⁵. Новые формы требовали новых приёмов изготовления. Сложные архитектурные детали или печи целиком выполняются в технике убершлаг⁶. В печное производство возвращается свободная лепка, но уже не только на уровне ажурного декора⁷, как на готических кафлях, но и в виде крупной скульптурной пластики.

С другой стороны, огромное влияние на печное искусство оказывает фаянс и фаянсовая живопись.

¹ Такими печами принято называть печи, не имеющие внутри печного модуля или печной модуль малой мощности, не способный отопить помещение, в котором печь устанавливается.

² Грицак Е.

³ Шереметев Пётр Борисович (1713-1788) — русский аристократ из рода Шереметевых; упоминаются с XVI в.

⁴ Кафельные печи, декор которых позволяет их отнести к разряду предметов роскоши.

⁵ Кафельные печи, выполненные полностью или только в части напечья в форме фигур людей или животных.

⁶ Убершлаг — особая техника изготовления кафельных печей сложной пластической формы, широкое распространение получила в XVIII в.

⁷ Ажур (также масверк) — сквозной ажурный рельефный орнамент, изготавливаемый при помощи декупажа (вырезания на кафеле-сырце) или свободным формованием (свободной лепкой).

ГЛАВА 2

Технология производства фаянсовых расписных печей была существенно проще, чем печей с пластическим декором, поэтому её охотно брали на вооружение мастера, которые не могли конкурировать в рельефе. Распространению живописного декора в печном искусстве также способствует растущая популярность керамики в дельфтском вкусе¹. Дельфт быстро подхватывают кафельные мастерские по всей Европе. Преимущество декора в этом стиле заключалось в том, что он отличался огромным разнообразием мотивных серий. Выбор был столь велик, что полностью решал извечную проблему поиска подходящих картинок для декорирования кафель. Кроме того, дельфт оказался чрезвычайно демократичным. Он предполагал несколько уровней сложности росписи — от примитивной в фольклорном духе до сложной порцелановой². За «примитив» ухватились сразу. Его могли освоить сами гончары, не привлекая к работе специально подготовленных художников. Однако со временем растущая конкуренция стала подталкивать к более сложной росписи. Забавные человечки, скачущие зверушки и пейзажи с мельницами, прорисованные по-детски неуверенной рукой, стали ассортиментом, который могли предложить все без исключения. Но кафельные фабрики росли как грибы, вместе с ними росла и конкуренция в отрасли. Выигрывал тот, кто предлагал либо тот же ассортимент, но по более дешёвой цене, либо тот, кто уходил в другую ассортиментную нишу. Серьёзные мастерские идут по последнему пути. Они повышают качество и начинают привлекать к работе порцелановых художников самого высокого уровня.

Изменения коснулись также расстановки сил среди европейских производителей печной керамики. Ряд традиционных центров производства печей приходят в упадок, и пальму первенства принимают другие. В Швейцарии на смену мастерским из Винтертура приходят штекборнские³. Нюрн-

¹ То есть в стиле живописного сине-белого или полихромного декора голландской керамики XVII в. Основным центром её производства был город Дельфт.

² Порцелановая роспись — живописный декор повышенной сложности на изделиях из фарфора и фаянса.

³ В XVII веке самым крупным и влиятельным центром производства печной керамики в Швейцарии был город Винтертур. В XVIII веке, однако, производство здесь постепенно угасает. В то же время оно начинает бурно разви-



Гамбургская сине-белая печь (Германия, XVIII в.). ГМИИР. Печи северогерманской школы в XVIII в. оказали самое сильное влияние на печное искусство в России.

берг больше не кафельная столица Европы¹. Австрия, как и раньше, в числе лучших производителей кафеля, но не имеет какого-то одного лидирую-

ваться в Штекборне, где в это время были сосредоточены наиболее известные швейцарские мастерские.

¹ Нюрнберг – в XV-XVII вв. один из самых крупных и влиятельных центров производства кафеля и кафельных печей в Европе.



щего центра. При этом, что касается представительских печей, то она задаёт тон. Именно в Австрии появляются первые печи, что мы теперь называем дворцовыми. Северогерманская школа окончательно утверждается как одна из ведущих. Более заметными становятся производства в прибалтийских странах. Здесь они развиваются в русле традиций северогерманской школы и фактически частью её являются. Некоторые кафельные регионы, такие как Эльзас, пребывавшие до XVIII века в тени, начинают заявлять о себе во весь голос. Во

ГЛАВА 2

второй половине века к печным метрополиям присоединяется Швеция.

Все эти перемены коснулись также России, особенно в свете петровских реформ, затронувших все стороны жизни общества. Европеизация, проводником которой был Пётр I¹, не могла не найти своего отражения в архитектуре и прикладных искусствах, в том числе в печной декоративной керамике. В XVIII веке русское

¹ Пётр I (1672-1725) - царь всея Руси (с 1682 г.) и первый Император Всероссийский (с 1721 г.); проводил радикальные реформы государственного и общественного устройства страны.



На развороте дворцовые печи XVIII в. На странице слева: печь-зойлен из Зальцбургской резиденции и австрийская печь-рококо (уберилаг) из дворца Эстерхази.

На этой странице: печь И. Блайха по проекту Д. д'Аллио из Клостернбургского аббатства (слева) и печь-комод из Музея Унтерлинден.

печное искусство в ещё большей степени, чем раньше ориентируется на европейскую моду. На рубеже XVII и XVIII веков в стране происходит смена печного стиля, переход от рельефного орнаментального декора к живописному - по дельфтскому образцу. Не сразу, но меняется и архитектура печей. Это уже не только прямоугольник или круг в плане и одно композиционное построение по вертикали. Многих архитектурных форм, популярных в это время в Австрии, Германии или Швейцарии, мы не встречаем, но в то же время находим здесь такую печную архитектуру, аналогов которой европейская печная школа не знала. Меняются каналы влияния. Воздействие на печное искусство происходит уже не через кафельные провинции. Печных дел мастера начинают черпать идеи в кафельных столицах напрямую, впитывать их, перерабатывать и создавать своё.

Опять Новый Иерусалим

На рубеже XVII и XVIII веков производство кафельных печей в России переживает кризис. Спрос на кафельные печи в Москве снизился, видимо, уже в конце XVII века. Кафельных печей делают мало даже в придворных мастерских, где в 1697-ом году проводят сокращение штатов и из гончаров оставляют только одного мастера. Спустя четыре года в мастерских всё ещё числится один гончар. Но были ещё негосударевы гончары. В архивных документах можно найти сведения о тех, которые в Москве занимались или могли заниматься печной керамикой в это время: Карп Васильев (в 1702-м году делал «обрасцовые печи» в Высокопетровском монастыре, возможно, из керамики своего производства); уже известный нам Семён Буткеев¹ (он держит в Гончарной слободе два двора и продолжает делать «ценнинные обрасцы»); Андрей Дрыкин («ценнинных дел мастер», упомянутый в переписи мастеров Гончарной слободы от 1716-го года).

В этой переписи есть ещё несколько имён, но вкуче их гораздо меньше, чем мы встречаем во второй половине XVII века. При этом данных о том, что включённые в перепись гончары делали также печную керамику, нет. Сохранилась одна довольно подробная запись о том, что в 1712-м году в Москве печник Никита в доме князя Кантемира² подрядился из своего материала изготовить: две кафельные печи, очаг и пекарную печь, починить одну пекарную печь, сложить печь и каменку в бане, сложить в подклетах две кирпичные печи, а также перебрать девять кафельных печей и трубы к ним. За всю эту работу он получил 30 рублей. Это всё, что нам известно о выпуске кафельных печей в начале XVIII века в Москве.

Спад производства кафеля был вызван не только отсутствием спроса. Ему способствовал уход из ремесла старых мастеров. Почти все известные гончары-кафельники второй половины XVII века в документах XVIII века больше не упоминаются. С их уходом не случилось преемственности традиций в печном искусстве. А оно в силу своей специфики развивалось тогда в основном благодаря семейным кланам. Мастера, которым русская печная керамика последней трети XVII века обязана своей славой, ушли, не сумев передать эстафету новому поколению. Династичность не получила большого развития в российском кафельном производстве³. В стране не было своих Фестов, Лойпольдов, Пфау или Майеров⁴. Большинство мастерских начинали фактически с нуля и редко работали больше века, отпущенного одному человеку. Там же, где не происходит передачи технологии новым поколениям, кафельное ремесло быстро умирает. Дело мастера могут продолжить подмастерья и ученики, но не все из них способны сами стать мастерами и работать на том же уровне, что те, у кого они когда-то учились. Мастера передают подмастерьям и ученикам далеко не все свои знания и опыт, поскольку совершенно не заинтересованы «плодить конкурентов».

Заблуждался Забелин, когда писал о том, что пребывание Орнольта Евермера в России «без сомнения, не осталось без пользы для наших мастеров, так что во второй половине XVII столетия, при царском дворе состояли уже на службе ценнинные мастера, которые по этому и назывались дворцовыми. Это

¹ Буткеевы Павел и Семён - гончары, работали в XVII в. в Москве, изготавливали кафельные печи для пригородных царских дворцов.

² Кантемир Дмитрий Константинович (1673-1723) — российский государственный деятель и учёный-историк, член Берлинской академии наук.

³ Были и исключения. Буткеевы, например, хотя в этом случае мы говорим, видимо, только о двух поколениях. У Игната Максимова сын тоже был «ценнинных дел мастером» (упоминается в 1682-м году). У Юрия Кондратьева (по прозвищу Горбун) сын стал гончаром (упоминается в 1684-ом году). В XIX в. известны династии Луниных, Балашовых, Харламовых и некоторые другие. Но эти предприятия работ, «достойных музейного созерцания» не выпускали.

⁴ Фесты и Лойпольды — династии немецких производителей печной керамики, Пфау и Майеры — швейцарские династии. Из этих домов вышли несколько поколений выдающихся мастеров печного искусства.

были гончары, которые, кроме разной глиняной посуды, делали и образцы или изразцы, называвшиеся кафлями ...»¹. Действительно, во второй половине XVII века, уже после Евермера, при царском дворе ценинные мастера были. Но речь идёт в основном об иноземцах-белорусах, переведённых в Москву из мастерской опального Никона (любопытно, что никого из Гончарной слободы не взяли), их соотечественниках, а также выходцах из западных русских земель, попавших в столицу другими путями. Разве возникла бы нужда в чужих мастерах, если бы на месте имелись свои, Евермером обученные? А время для этого было. Между его появлением в Москве и переводом сюда гончаров из Нового Иерусалима без малого 35 лет.

Но и белорусы никого и ничему специально не учили. Они принесли с собой новые кафли, но тонкостями их изготовления вряд ли с кем-либо делились. Показательна в этом смысле опубликованная в 1768-м году (через сто тридцать лет после приезда Евермера и через сто с лишним лет после переезда в Россию первых белорусских мастеров) книга «Открытие сокровенных художеств» Михаила Агентова², в которой приводятся многочисленные рецепты составов *«голландских и итальянских для ценинной и глиняной посуды на подобие фарфору белых поливов и финифтей»*. Автор книги утверждал, что якобы собрал эти рецепты из разных немецких книг и перевёл их на русский язык. Наверное, это так и есть. Бывший учитель немецкого в университетской гимназии, уволенный с работы за «прогулы», последние пять лет жизни занимался переводами книг на самые разные темы: от нюхательного табака до сновидений. В том числе решил сделать компиляцию рецептов глазурей. Видимо, несмотря на более, чем вековую историю изготовления глазурованной керамики в стране и опыт, которым иностранные мастера «поделились» с нашими гончарам, интерес к секретам этого искусства всё ещё не остыл. Мы не знаем, какими точно источниками пользовался автор, но читать его работу без улыбки трудно. Любой профессиональный керамист понимает, что содержащаяся в ней информация недостаточна для производства глазурованной керамики. Никаких секретов эта книга не открывала. Реальные технологии начинались там, где кончались опубликованные в ней рецепты, и соблазниться этим опусом могли только дебютанты в ремесле, с которыми их братья по цеху опытом своим поделиться не желали. Третья причина спада производства кафеля - перемены в европейской печной моде, за которой в петровское время пристально следили. Она ещё в XVII веке стала отворачиваться от рельефного декора в сторону росписи. Наступала эпоха печной живописи. Этим новым веяниям русские гончары поначалу ничего противопоставить не могли. Новые печи требовали приёмов изготовления, которыми они не владели. Непреодолимой трудностью новых технологии быть не могли, но для их освоения требовалось время. Расписной кафель гораздо легче делать из беложгущихся глин. С ними в стране не так просто. Гжельские глины — не идеальны. Красные глины требуют специальной обработки, а изготовленные из неё бисквиты - ангобирования, если они идут под фаянсовую роспись. Кроме того, для живописного декорирования кафель нужны специально подготовленные художники-керамисты. Их не было, поэтому сначала, примитивный рисунок тому свидетель, расписывали кафли гончары. Они брались сами за роспись не только из-за отсутствия художников, но и из соображений рентабельности. Держать художника могли позволить себе только фаянсовые фабрики, которые начинают появляться в России только в двадцатые годы.

Роспись первых русских фаянсовых кафель исполнена не просто в традициях народного творчества, она выглядит как беспомощный детский рисунок. Заказчиков, особенно таких, как царский двор, где теперь был Пётр I, видевший в Европе лучшие образцы печной живописной керамики и желав-

1 Забелин И. (1)

2 Агентов Михаил Иванович (1740-1769) — преподаватель немецкого и переводчик.



Печь Лильенкранца (XVIII в.). Работа Мариенбергской мануфактуры. Стурехов (Швеция).

ший иметь такую же на своих печах, это не устраивало. Тому свидетельство сделанное царём в 1709-м году распоряжение направить в уже известный нам Новоиерусалимский монастырь (мастерская здесь к тому времени захирела) для возрождения кафельного производства не своих «перенявших науку иноземную» мастеров, а двух шведов из пленных — Яна Флегнера и некого Кристьяна (или Христьяна). Им поручалось изготовить на пробу образцы кафель, чтобы проверить, на что они как печные мастера годились. Шведам выделили помещение для работы, горн, два гончарных круга, белой глины, материалы для глазури и кобальтовой краски для росписи. Шведы образцы сделали и отправили их в Петербург на суд царю. После чего последовало новое высочайшее распоряжение: *«ныне сделать немедленно шведским манером печных изразцов гладких белых, а по ним травы синею краскою... из доброй земли¹ а не с такой, что образец казали, чтобы были в деле чисты, 10 печей»*. Как мы видим, образцы шведов Петра удовлетворяли, и он приказал им изготовить 10 печей. Не понравилась царю только глина, из которой их сделали. Но тут шведы не виноваты — какую им дали (видимо, гжельскую), из такой и делали.

В этой истории есть несколько странных мест. Во-первых, не совсем ясно, о каких печах шведским манером говорит Пётр. Швеция ещё не стала «печной державой». Время знаменитой «шведки» Кронстедта и Вреде² наступит лет через пятьдесят. Не раньше появится и Мариенбергская ману-

¹ То есть из хорошей глины.

² Кронстедт Карл Йохан (Carl Johan Cronstedt, 1709-1779) - шведский архитектор и изобретатель, совместно с Фабианом Вреде (Fabian Wrede, 1724-1795) в 1767 г. разработал проект теплонакопительной печи с системой длинных вертикальных дымооборотов, которая вошла в историю под названием «печь-шведка».

фактура, печи которой мы, действительно, уже можем считать произведениями истинно шведскими. Объяснить фразу Петра можно тем, что он писал о печах, увиденных им в недавно отвоёванных у шведов прибалтийских землях, то есть о немецких сине-белых фаянсовых печах с живописным декором в дельфтском вкусе. Или о печах, стоявших около камина и соединявшихся с его дымоходом. Подобные встречались тогда везде в печных странах, в том числе в скандинавских. В этом случае логика названия вытекала из следующего: земли шведские, значит, и печи там шведские. Мог царь видеть такие и во время своего европейского путешествия в 1697-1698-м годах.

И ещё один вопрос возникает в связи с этой историей. А были ли отправленные в Новый Иерусалим мастера шведами? Сведения об изготовлении в это время печной керамики в Швеции есть, но они довольно скудные. Известно, что тогда в стране печи в основном привозные, а свои изготавливались по немецким образцам. А вот в прибалтийских землях, что находились под шведами, производство кафельных печей на высоте, и фактически все мастерские держали немцы — свои укоренившиеся или приехавшие из разных немецких городов на временные хлеба. Среди работавших тогда в Прибалтике мастеров шведские почти не встречаются. Нам известно только об одном - некоем Лоренце Йохансоне. Он работал в конце XVII века и фигурирует в списках гончаров Либавы (ныне Лиепая) и Риги¹. Напрашивается предположение, что пленные шведские мастера были в действительности немецкими гончарами, во время войны взятыми в шведскую армию и попавшими в русский плен. Они могли быть также жителями тех мест, откуда по стратегическим соображениям после войны часть населения была переселена в Россию.

Шведами или немцами были Флегнер и Христьян², но Новый Иерусалим, по словам Султанова, вторично, уже в XVIII веке, стал *«рассадником изразцового дела в России»*³. Флегнер работал в монастыре до 1732-го года и принял в нём православие, став Михаилом Ивановичем Флегнером. Затем он перешёл оттуда в Москву работать на керамической фабрике А. Гребенщикова (о ней речь пойдёт дальше). А в 1736-м году, когда вышел указ императрицы Анны Иоановны⁴ о пожизненном закреплении мастеров за фабриками, Флегнер оказался приписанным к новому месту работы навечно. Освободили его только в 1749-м году уже при новой императрице Елизавете Петровне⁵ по ходатайству архимандрита Новоиерусалимского монастыря Амвросия. Мастер потребовался для работ по реставрации соборного храма. Здесь, в монастыре, Флегнер, вероятно, и умер. Султанов писал о нём: *«Памятником его вторичного пребывания в Новом Иерусалиме являются великолепные печи, украшающие и поныне музей и библиотеку монастыря»*⁶. Упомянутые Султановым печи не дошли до наших дней. Вероятно, уцелели фотографии или зарисовки, но нам они, к сожалению, не встречались. В различных музейных собраниях есть отдельные расписные кафли, которые приписывают этому мастеру, но авторство его точно не определено.

Возрождение в 1709-ом году мастерской в Новом Иерусалиме силами пленных шведов говорит о том, что ни в старой столице (главном традиционном центре производства печной керамики), ни в новой в начале XVIII века не нашлось мастеров, способных делать вошедшие в моду фаянсовые расписные печи, либо выпускавшаяся российскими мастерскими печная керамика не отвечала требованиям, предъявляемым заказчиками.

1 Strauss K. (1)

2 Христьян впоследствии не упоминается, вероятно, рано умер или уехал из России в 1718 г., когда пленным разрешили вернуться на родину.

3 Султанов Н. (1)

4 Анна Иоановна (1693-1740) - четвёртая дочь царя Ивана V (1666-1696), российская императрица из династии Романовых с 1730 г.

5 Елизавета Петровна (1709-1761) - российская императрица из династии Романовых (с 1741 г.), младшая дочь Петра I.

6 Там же.

Печи северной столицы

В начале XVIII века столица российского государства переносится в Санкт-Петербург, строительство которого начинается в это же время «с нуля». В городе всё было новым, в том числе печи. Как бы их тогда ни называли: печами «на шведский манер» или «печами гамбургскими», речь шла о фаянсовых печах с сине-белым расписным декором (сине-белые печи). Они к этому времени распространились из Северной Германии по всему прибалтийскому региону. Собственного производства таких печей в первые годы не было. Это понятно. Город только отстраивался. Не хватало даже обычного кирпича, поэтому и кирпичные печи считались роскошью.

При всей дороговизне кафельных расписных печей спрос на них рос. Удовлетворить его своими силами не могли. Мастерских не хватало, и они не были готовы к выпуску нового ассортимента. Возрождённая мастерская в Новом Иерусалиме одна тоже не могла обеспечить растущую потребность в новых печах. Дефицит покрывали за счёт импорта. В 1713-м году Пётр I отправляет в Голландию русскому посланнику Куракину¹ указание прислать срочным порядком мастера-плиточника с подмастерьем и мастера печных дел. В ответ Куракин сообщает, что мастера выслать не может, поскольку тот *«великой цены просит»*².

Несколько слов об этой примечательной переписке. Она вызывает ряд вопросов. Например, почему вдруг Пётр I ищет мастера печных дел в Голландии? В этой стране каминных традиций отопительных печей много не строили, поэтому специалистов по печному делу было мало. Непонятно также, почему Куракин не смог ангажировать мастера-плиточника. В этот период керамические производства в Голландии переживают период застоя. Дела обстояли несколько лучше, чем во второй половине XVII века, но на полную мощность мастерские в стране выйдут только к сороковым годам XVIII века. Гончары нуждались в заказах и охотно соглашались на любую работу. Закрадывается мысль, что в переписке между царём и послом на самом деле речь шла о чём-то другом, а печи и печники играли в ней роль «славянского шкафа», и мы имеем дело с зашифрованным посланием, хотя странному запросу царя могут быть и другие объяснения. Подобные запросы делались царём и в дальнейшем. В других своих письмах к тому же Куракину, он просит, например, прислать в Петербург (опять из Голландии!) *«самых лучших ценинных изразцов печей на семь или на восемь»*³. Голландцы славились карлажной плиткой⁴, а печной керамики почти не выпускали. Кафель завозили при необходимости из Германии. Часто просто бисквиты, которые на месте глазуровали и расписывали. В Голландии в то время можно было найти самые лучшие изразцы, но не печные.

Если упомянутая переписка не дипломатическая тайнопись, и царь действительно пишет о печах, то она свидетельствует о том, что в России (во всяком случае в Петербурге) печную керамику тогда не производили, или производили в недостаточных количествах, или производили совсем не ту, что хотел Пётр, очевидно, не знавший, где такую можно было за границей достать.

В более поздних архивных документах Голландия уже не фигурирует в качестве поставщика печной керамики и мастеров по печной части. В них уже речь идёт о Гамбурге, Любеке, Данциге и других ганзейских городах, известных своими кафельными мастерскими, и поэтому никаких вопросов не возникает. Растущий спрос на новые печи стимулировал развитие собственного производства. На ряде кирпичных и черепичных заводов города в дополнение к основной продукции стали выпускать кафель. По-

¹ Куракин Борис Иванович (1676-1727) — сподвижник Петра I, первый постоянный посол России за рубежом

² Письма и бумаги Петра Великого.

³ Там же.

⁴ Карлажные изразцы (также карлаж, карлажные плитки) — разновидность архитектурной керамики; представляют собой плоские тонкие безрумовые керамические плитки, которые используются для облицовки стен и полов внутри помещений.

началу эпизодически, но по мере роста спроса печная керамика становится одним из основных видов продукции, и уже к концу века её выпуск существенно увеличивается. Пример тому рекламное объявление конторы Невского кирпичного и черепичного заводов, опубликованное в 1792-м году и извещающее о том, что на этих заводах можно купить фаянсовые печи как готовые, так и под заказ по весьма умеренным ценам¹. Последнее говорит о том, что к концу столетия кафельная печь начинает входить в быт не только привилегированных слоёв общества.

В специальной литературе мало информации о фабричном изготовлении кафеля в Петербурге в XVIII веке. Известные керамические предприятия города, казённые фаянсовый и фарфоровый заводы, печной керамики не делали. О тех же, что ею занимались, сведения скудные вроде приведённого выше объявления или мимолётных упоминаний о подобных производствах в воспоминаниях современников. Так, например, читаем в «Описании Петербурга» Богданова² о том, что в городе находился *«завод, где образцы печные писанные и всякие урны или горшки муравленные для садов и цветников и прочую муравленную посуду делают»*.

Как пишет Георги³, в конце XVIII в. гончарный цех Петербурга⁴ насчитывал 56 мастеров, 66 подмастерьев и 17 учеников. Из них только некоторые специализировались на кафлях для комнатных печей. Несколько мастеров не могли обеспечить выпуск большого количества печей. А оно в это время должно было быть существенным, поскольку не только уже закрывало потребности внутреннего рынка, но и обеспечивало продажу печей в другие места. Косвенное свидетельство тому ввоз русских печей в Эстляндию, Лифляндию и Курляндию⁵. Сомнительно, что это могли быть печи из провинциальных русских мастерских. Стиль их продукции не совсем отвечал требованиям печной моды в этих землях. Вероятно, в Петербурге основное производство кафеля было сосредоточено в маленьких мастерских, большинство которых даже не состояло в гончарном цехе. И ещё одна особенность печного дела в Петербурге - печники сами там кафель не производили⁶. Это означает, что в городе профессия печника отделилась от профессии гончара.

История сохранила несколько имён петербургских гончаров-кафельников XVIII века. Двух упоминает Столпянский⁷. Во-первых, некого Карла Штумпфа, художника-керамиста, обосновавшегося в Петербурге в середине 50-х годов и занявшегося изготовлением позолоченных печных изразцов. Мастер якобы имел большой успех, и *«во многих петербургских домах появились печи с золотыми изразцами»*⁸. Примерно в это же время в городе начинает работать гончар Ефим Данилов. Он, рекламируя свои кафли, заявлял, что они выдерживали в два раза более высокие температуры, чем обычные, что его глазурь отличалась особой белизной, никогда не трескалась и не темнела. И ещё одно рекламное объявление, сделанное в 1788-м году: *«Желающие покупать разного сорту штучные, белые и красные, под живописью Гамбургские изразцы, могут их большим количеством получить у гончарного цеху мастера Егора Иванова, живущего в Ямской, на заводе в Боровой улице, на загородном дворе у купца Жадимеровского»*⁹. Сведения, приведённые Столпянским, свидетельствуют о том, что к концу века в городе уже наладили производство как кафельных печей «экономкласса» (фаянсовые печи кирпичного и черепичного завода по умеренным ценам), так и элитных печей - «с золотыми изразцами» Штумпфа.

1 Столпянский П.

2 Богданов Андрей Иванович (1692-1766) — книговед, автор первого подробного описания Санкт-Петербурга.

3 Георги Иоганн Готтлиб (Johann Gottlieb Georgi, 1729-1802) – немецкий учёный, путешественник, автор одного из первых в Европе описаний Санкт-Петербурга. Оно впервые опубликовано в 1790 г.

4 Был создан в 1722 г.

5 Эстляндия - историческое название северной части Эстонии. Лифляндия - историческое название прибалтийской территории (у берегов Рижского залива), образованной в 1721 г. на месте бывшей Шведской Ливонии. В настоящее время разделена между Латвией и Эстонией. Курляндия и Семигалия — герцогство, существовавшее в западной части современной Латвии с 1561 по 1795 г. В 1795 г. оно было присоединено к Российской империи.

6 Георги И.

7 Столпянский Петр Николаевич (1872-1938) — журналист, историк и краевед.

8 Столпянский П.

9 Иванов А. (2)

Петербургские кафельники работали в условиях большой конкуренции, поскольку печной рынок в городе пополнялся керамикой, ввозимой из других городов России, из Эстляндии, Курляндии и Лифляндии, а также морем из Северной Германии. Рост собственного производства и импорт способствовали снижению цен. В 1749-м году лучшие импортные гамбургские изразцы стоили 10 1/2 копеек. А в 1775-м году уже 3 3/4 копейки. Гамбургские изразцы местного изготовления — 2 1/2 копейки. Это, безусловно, стимулировало распространение кафельных печей и среди не самой состоятельной части населения.

Петербургская печная школа с самого начала ориентировалась на западноевропейские стандарты. Как и прибалтийская в целом, она фактически стала частью северогерманской. При этом примеров особенной переработки или серьёзных попыток создания своего стиля мы здесь не наблюдаем. Оригинальные работы (интересные прежде всего архитектурой, о них дальше) всё равно, скорее, та «немечина», о которой писал Грабарь¹ в своей «Истории архитектуры», характеризуя петербургскую и московскую архитектурные школы XVIII века: *«московские мастера продолжали ... строить на Москве в тех же формах барокко, в которых строили и иностранцы в Петербурге, но с заметным уклоном в сторону какого-то специфического провинциализма роднящего эти постройки с исконным московским зодчеством. По сравнению с тогдашним петербургским строительством это такая же типичная «московщина», как типичны для Петербурга «голландщина», «немечина» или «итальянщина».* Далее он заключает: *«Таким образом архитектура обоих городов шла двумя дорогами, имея общим только то приблизительное направление, которое обуславливалось стилистическими направлениями эпохи».* И наконец, об архитектуре всей остальной России пишет, что она *«неизменно разбивается на два основных типа — на петербургский и московский».*

Печная провинция

Разделение архитектуры на две школы - столичную и провинциальную, по мнению Грабаря, не наблюдалось ни в живописи, ни в скульптуре, ни в других видах искусства, поскольку они не так, как архитектура, привязаны к конкретному месту. Что касается печного искусства, то оно в России, скорее, следовало за архитектурой, и наличие в стране двух печных школ в XVIII веке очевидно.

Петербург и Москва являлись основными центрами производства печной керамики в XVIII веке, и, хотя мастерские обоих городов имели часто одинаковые ориентиры, разница в подходе к печному дизайну была. Москва оставалась во многом провинциальной, а в печном искусстве остальная Россия больше следовала за Москвой, чем за Петербургом, или Москва больше следовала за остальной провинцией, чем за второй столицей.

Больше русского вкуса, конечно, в провинциальных печах, поэтому провинция в большей мере, чем столица, определила «лик» русских печей XVIII века. О провинциальных мастерских мы знаем немногим больше, чем о столичных. Подробностей об их деятельности в литературе почти нет. География тех, что можно отнести к ведущим, включает кроме Москвы: Балахну, Соликамск, Великий Устюг, Калугу, Тулу и некоторые другие города. Больше сведений о московских производителях, но и они довольно обрывочны.

В Москве в XVIII веке гончаров официально десятка два. Остальные, как и в Петербурге, работали без регистрации. Кто из них выпускал печную керамику, какую и в каких объёмах, неизвестно. В архивных документах встречается имя Якова Фёдорова, поставившего в 1752-м году в Кремлёвский дворец 7000 «живописных изразцов»². Был ли он сам их производителем, архивы не говорят. Встречаются так-

¹ Грабарь Игорь Эммануилович (1871-1960) — живописец, реставратор, историк и теоретик искусства. Одной из его ключевых работ по истории искусства является книга «История архитектуры».

² Забелин И. (2)

ГЛАВА 2

же упоминания мастеров-кафельников Дмитрия Ухтомского и некого Евлашева, а также цехового печника Сергея Минеева, который из казённых материалов подражался сделать 22 кафельные печи для Кремлёвского дворца¹. Последний точно производителем печной керамики быть не мог, раз материалы ему предоставляла казна.

Наряду с кустарями в городе работали две фаянсовые фабрики, выпускавшие и кафель. Первая, «Ценинная и табачных трубок фабрика» купца Афанасия Гребенщикова, открылась 1724-м году (позднее перешла к сыновьям Ивану и Андрею). Поначалу в её изразцовом цеху работал только один художник, два керамиста и один каменщик. Последний, вероятно, исполнял роль печника. Годом позже Гребенщиков увеличивает штат цеха на три человека. Он берёт ещё одного художника и двух учеников. В первый год работы фабрика выпустила 9000 штук печных изразцов. Продать их, однако, не удалось. Это обстоятельство, по всей видимости, не смутило владельца фабрики, потому что он принимает решение наращивать выпуск печной керамики. Но продажи, наверное, шли туго, поскольку в итоге предприниматель производство кафеля не расширил. Вместо этого он решает открыть цех по выпуску посуды, пользовавшейся бóльшим спросом. Как мы уже писали выше, в 1732-м году на фабрику приходит Флегнер и работает здесь почти 17 лет. В годы его пребывания печных изразцов выпускали мало. В 1741 году фабрика продала всего лишь 1250 штук, хотя отпускала их достаточно дёшево — по 4 коп. за штуку.

Любопытно, что в 1742-м году качество продукции фабрики оценивалось Российской Мануфактур-Коллегией (оценку производили, таков был порядок, в связи с прошением Гребенщикова о разрешении на приобретение фабрикой крепостных крестьян). В оценке фигурируют только трубки и посуда. Эту продукцию коллегия оценила как имеющую превосходство над российскими аналогами, но уступающую импортной². Изразцы же Гребенщиков для оценки не выставил. Видимо, он серьёзно задумывался их с производства снять. Это подтверждают и приведённые выше цифры, свидетельствующие о спаде их производства в это время.

В 1744-м году, однако, дела с изразцами пошли лучше. Гребенщиков снижает цены на них до 3 коп. за штуку, и продажи увеличиваются примерно вдвое. Затем наблюдается рост производства и продаж, и уже в начале 50-х годов продаётся около 6000 штук по цене 6 коп. за штуку. Но с середины 50-х годов и до закрытия завода в 1774-м году производство кафеля постепенно прекращается³. Известно, что дела в это время у Андрея Гребенщиков (он тогда владел фабрикой) шли неважно. Он даже попадал в долговую тюрьму.

Изготовленная за историю существования фабрики печная керамика либо не сохранилась, либо из-за отсутствия клейм не может быть идентифицирована. Единственное известное нам упоминание о конкретных печах фабрики Гребенщикова — отчёты Карла Бланка⁴ о поставке кафельных печей в Екатерининский дворец⁵ в Москве. Любопытно, что Бланку (он возглавил строительство дворца в 1778-м году) пришлось разобрать всё отстроенное до него (негодным оказался закупленный для строительства кирпич) и начать работы снова. Их закончили в основном в 1781-м году (отдельные отделочные работы продолжались до 1783-го года). Из всех отчётов Бланка не найден пока только отчёт о поставках Гребенщикова (он якобы составлялся отдельно)⁶. Фабрика закрылась в 1774-м году - через год после начала строительства дворца и за четыре года до начала его перестройки. Могла ли она поставлять во дворец печи? Только если их заказали заранее - ещё до начала строительства, а потом при пере-

1 Ильенко И.

2 Полное собрание законов Российской империи с 1649 года: 1744-1748, Том 12

3 Салтыков А. (1)

4 Бланк Карл Иванович (1728—1793) — архитектор и инженер-строитель, крупнейший проект — здание Воспитательного дома в Москве.

5 Екатерининский дворец (также Головинский дворец или Екатерининские казармы) — дворец в Москве; построен по проекту А. Ринальди в 70-е гг. XVIII в. для Екатерины II. С 1778 г. строительством руководил архитектор К. Бланк, позднее Д. Кваренги. Здание было разрушено в 1812 г. и восстановлено в 1823 г. Печи во дворце не сохранились.

6 Ильенко И.

стройке в 1778-м году разобрали и где-то тщательно хранили. В этом есть сомнения, и основания ему даёт отсутствие отчёта по этой фабрике у аккуратного Бланка. Остаётся только надеяться, что злополучный документ будет обнаружен, и этому странному обстоятельству найдётся объяснение. Возможно, что печи поставили в год начала строительства дворца, а спустя четыре года они погибли во время разборки здания, поэтому и отчёт о них отсутствует. Собственно, и отчитываться Бланку было не перед кем. Фабрики Гребенщикова уже не было.

Ещё одно кафельное производство появляется в Москве в 1762-м году - ценинная фабрика купца Афанасия Чапочкина. В её изразцовом цеху работали 4 гончара и 4 художника. Сырьё закупалось за границей. Через год после открытия фабрика выпустила около 30 тыс. изразцов и к 1764-м году половину их продала по цене более высокой, чем планировала. Это говорит о том, что дела с печной керамикой поначалу пошли здесь успешно. После первого успеха купец расширяет ассортимент, включая в него гамбургские изразцы. Фабрика Чапочкина просуществовала недолго. Известно, что в 1765-м году она ещё работала. Но затем сведения о ней становятся обрывочными. В основном это упоминания о многочисленных судебных тяжбах. Видимо, Чапочкин оказался не лучшим предпринимателем. Он сумел продержаться только три года. На продукцию свою, несмотря на строгие предписания, он, как и многие другие производители, клейм не ставил, а потому узнать, какие печи за короткое время своего существования изготовила фабрика, сложно. От маркировки изделий отказывались не только по фискальным соображениям. Торговая и дизайнерская марки не были тогда ещё так сильны, как в наши дни, а потому большого значения для фабрикантов не имели. Кроме того, отсутствие клейм давало определённый манёвр в случае рекламаций (кафли часто поставлялись заказчикам не напрямую, а через посредников — печников). И наконец, подделки. Их практиковали широко, поэтому естественно афишировать свою причастность не желали.

В упомянутых выше отчётах Бланка перечислено несколько керамических производств. Печи в Екатерининский дворец поставляли разные фабрики, и, если судить по значимости объекта, они являлись на тот момент ведущими производителями печной керамики в русской провинции. Отчёты о том, какие из них какие печи во дворец поставили, потребовались в связи возникшими спорами по поводу оплаты. Фабрикам платили из расчёта 1 рубль 40 копеек за сто штук кафель. Это в два раза дешевле стоимости петербургских кафель того же времени. Бланку, как руководителю работами по строительству дворца, пришлось составлять списки фабрик и поставленных печей. Педантичный архитектор сопровождал их даже схемами облицовок со штюклистами печных наборов¹. Они указывают на то, что все печи были одной архитектуры, различались только живописным декором на кафлях. В отчётах архитектора фигурируют: фабрика Петра Русинова (поставила около 15 печей), одна калужская фабрика без названия (10 печей), одна смоленская тоже без названия (5 печей), фабрики Федора Степанова, Василия Осипова, Петра Ведениктова, Якова Федерова, Василия Прокофьева и некого Дубровского (по одной печи) и фабрика Андреяна Кузнецова² (2 печи)³.

Отчёты Бланка фактически единственная достоверная справка о ведущих провинциальных производителях. Судя по количеству поставленных печей, самыми крупными были: фабрика Русинова и калужская фабрика. В Калуге в XVIII веке числилось 11 кирпичных и 10 изразцовых заводов⁴. Хотя бы некоторые из них должны были работать и в 70-е годы, когда печи поставлялись в Екатерининский дворец. Но какие? Никаких подробностей по этим заводам в документах не обнаруживается. Что касается прочих фабрик, перечисленных в отчётах Бланка, то пока не известно даже, где они находились.

¹ Штюклист печного набора — список всех необходимых для кладки печи кафель с указанием их вида, размеров, и места в кладке печи.

² К будущему керамическому магнату М.С. Кузнецову отношения, видимо, не имел.

³ Ильенко И.

⁴ Соймонов П.

Мастерские Прибалтики

В начале XVIII века Россия расширила свои границы, присоединив к себе Эстляндию и Лифляндию (Ливонию). В конце XVIII в. в состав России вошла также Курляндия, с которой уже с начала века складываются тесные отношения¹. Включение этого балтийского региона в состав страны не могло не отразиться на печном деле. Здесь ещё со времён средневековья существовало весьма развитое производство кафельных печей с богатыми традициями. Фактически оно полностью находилось в руках немецких мастеров. Гончары приезжали сюда работать временно или на постоянной основе из самых разных городов Германии. Они часто переезжали из одного города в другой, в зависимости от того, где могли найти работу. Те, что оседали, создавали свои мастерские, вступали в цеха. В архивных документах сохранились имена мастеров, подмастерьев и учеников. Изготовлением кафеля гончары занимались во многих городах региона. Мы кратко расскажем об основных центрах.

В Курляндии производство печной керамики процветало уже в XVI веке. Благоприятствовало ему наличие хороших глин. В XVIII веке больше всего мастерских находилось в Митаве (ныне Елгава). Самым известным мастером был некто Лоренц Опитц, имевший звание придворного гончара. Любопытно, что в Митаву на работу приезжали и русские печники. Они не занимались изготовлением печей, но их собирали. Так во время установки печей в Митавском замке вместе с немецкими мастерами работали и мастера из России. При этом последних было больше, если судить по счетам: в конце работы немцам выплатили 42 рубля, а российским мастерам — 175 рублей². Привлечение российских печников к работам говорит об их высоком уровне. Конкурировать с немецкими было сложно, если только, конечно, мастера из России не были такими же немцами, но из Петербурга³. Кроме Митавы, кафельные мастерские имелись также в Голдингене (ныне Кудига), Либаве (Лиепая), Тукуме (Тукумс), Вендене (Цесис), Виндау (Вентспилс), Бауске, Доблене (Добеле).

Крупным центром производства кафеля в прибалтийском регионе была Рига. Здесь кафель начали изготавливать примерно во второй половине XVI века. В XVIII веке все мастерские в основном кустарные, но их много. Появляются в это время и фаянсовые фабрики. В отличие от курляндских или эстляндских мастерских, в Риге при переходе на живописный декор кафель не отказываются от рельефного декора. Когда в XIX веке полихромный рельеф войдёт в моду, рижские керамисты, не утратившие навыков изготовления рельефного кафеля, будут славиться как лучшие его производители в империи.

В эстонских землях кафельные мастерские были сосредоточены в Ревеле (ныне Таллин), Пернау (Пярну), Дерпте (Тарту) и Нарве. Сине-белый фаянсовый кафель «на гамбургский манер» первыми в Прибалтике начинают выпускать именно ревельские мастера (примерно в 1670-м году). О том, что производство фаянсовых печей в Ревеле было серьёзным, говорит тот факт, что в XVIII веке в городе построили большую специальную мельницу, где мололи шихту для оловянных глазурей⁴.

Во всех перечисленных выше гончарных центрах мастера объединялись в цеха. В одном городе обычно разрешалось одновременно работать четырём гончарам. Каждому разрешалось иметь двух подмастерьев. Количество учеников не ограничивали (ученичество могло продолжаться от трёх до шести лет). Цеха проводили строгую протекционистскую политику. Устанавливались запреты на ввоз изделий из других городов региона и из-за границы. Запрещалось также работать пришлым мастерам, если в это

¹ В 1710 г. четвёртая дочь царя Ивана V (1666-1696), будущая императрица Анна Иоановна (1693-1740), была выдана замуж за герцога Курляндского Фридриха Вильгельма (1692-1711).

² Strauss K. (1)

³ В XVIII веке в городе работало много немецких печников. В российской фурнологической литературе XIX века встречаем сожаления по поводу того, что с их уходом и уходом русских мастеров, которых они обучили, качество печных работ в столице резко снизилось (В. Собольщикова).

⁴ Там же.

время количество мастеров в городе превышало квоту. Бороться, однако, с гончарами-нелегалами было тяжело, и чёрное производство процветало.

Из-за растущей конкуренции подмастерьям и ученикам, пожелавшим стать на самостоятельный путь, не разрешали оставаться в городе. Вновь приезжавших мастеров из Германии уже не встречали с распростёртыми объятиями, как раньше. Архивы хранят множество документов, где описываются требования к властям навести порядок с приезжими мастерами и ввозом печей. Известно, например, что мастера в Дерпте постоянно жаловались на то, что в город ежегодно ввозится несколько сотен русских печей. Цифра эта, конечно, преувеличена. Город просто не переварил бы такое количество, ведь к нему добавлялось ещё и местное производство, ввоз из Германии и других прибалтийских земель. Не только российские производители составляли конкуренцию местным мастерам. Большое количество печной керамики везли также из Гамбурга, Любека, Люнебурга, Данцига, Элбинга. Отсюда шла основная «угроза», и на импорт из этих городов вводились основные санкции.

В связи с конкуренцией в печном ремесле можно также упомянуть ещё одну историю. Её рассказ в своей книге Конрад Штраусс¹. Она связана с Дерптом. В 1775-м году здесь открывается первая печная фабрика по производству кафеля. Она принадлежала выходцу из России Ивану Алексеевичу Лунину. О его прошлом известно мало. Как он оказался в Дерпте и почему, история умалчивает. Чтобы получить право работать в городе, Лунин должен был вступить в гильдию гончаров, для чего требовалось доказать «профпригодность», предоставив гильдии образец керамики своей работы. Лунин таковой предоставил, но появление крупного конкурента в городе напугало местных гончаров, и они ему в членстве в гильдии отказали. Фабриканту долго пришлось судиться с ними, чтобы добиться признания. В итоге, однако, он тяжбу выиграл и получил все права на работу в Дерпте. Иван Алексеевич умер в 1826 и дела на фабрике принял его сын Михаил Иванович. Он умер в 1844-м году. Ему унаследовал сын — Иван Михайлович. В 1850-м году он упоминается как владелец фабрики. Печная фабрика имела высокую репутацию: делала хорошие печи и хорошо их устанавливала. О том сохранились свидетельства клиентов с хвалебными отзывами². Предприятие Луниных интересно нам не только в качестве иллюстрации того, как высока была конкуренция в печном деле в регионе. Это один из немногих примеров русской династии кафельников.

Вот такая, довольно пёстрая, картина сложилась в кафельном производстве в России в XVIII веке. В целом оно носило такой же кустарный характер, что и раньше. Гончарные мастерские только на изготовлении кафеля не специализировались. В небольших, как правило, работали только один мастер (часто без подмастерья) и его ученики. Большинство даже после введения цеховой системы работало без регистрации. С ростом популярности фаянсовых печей гончарам приходилось в угоду моде осваивать живописный декор. В маленьких мастерских не могли себе позволить постоянно держать профессионального художника, и кафель расписывали сами гончары или привлекали художников на временной основе. В двадцатые годы начинают появляться первые фаянсовые фабрики, на которых уже существует специализация — керамист и художник. По сути, все эти предприятия являлись мануфактурами, поскольку ручной труд на них доминировал. Во второй половине XVIII века их количество растёт. Производство становится сложнее и требует ещё большей специализации. Гончары начинают отказываться от печных работ, и профессия печника окончательно становится самостоятельной. Выпускавшуюся тогда продукцию сложно идентифицировать. Не состоящие в цехах мастера-кустари клейма на кафли не ставили. Даже гончары, состоявшие в цехе, и фабрики старались этого не делать. Поэтому авторство большинства сохранившихся печей XVIII века и отдельных разрозненных кафель остаётся под вопросом.

¹ Strauss K.

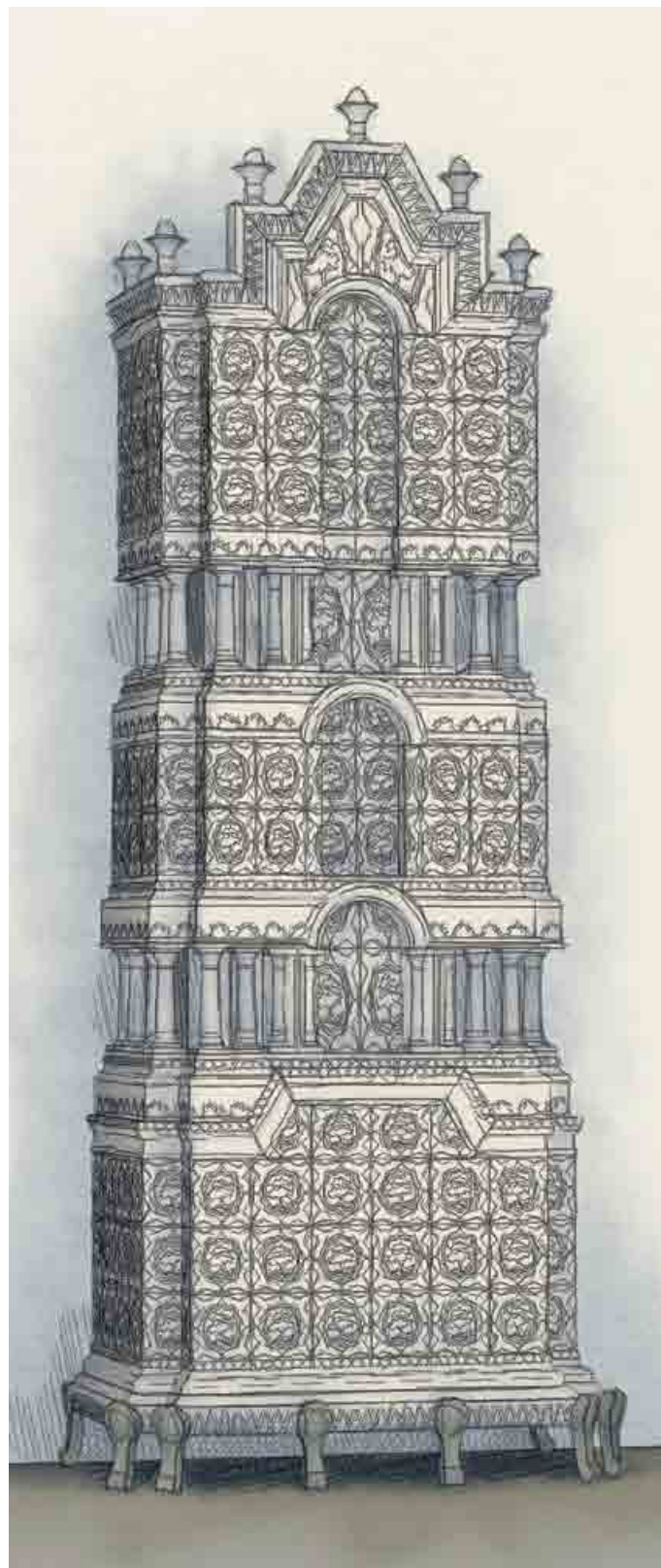
² Там же.

Архитектурные печи

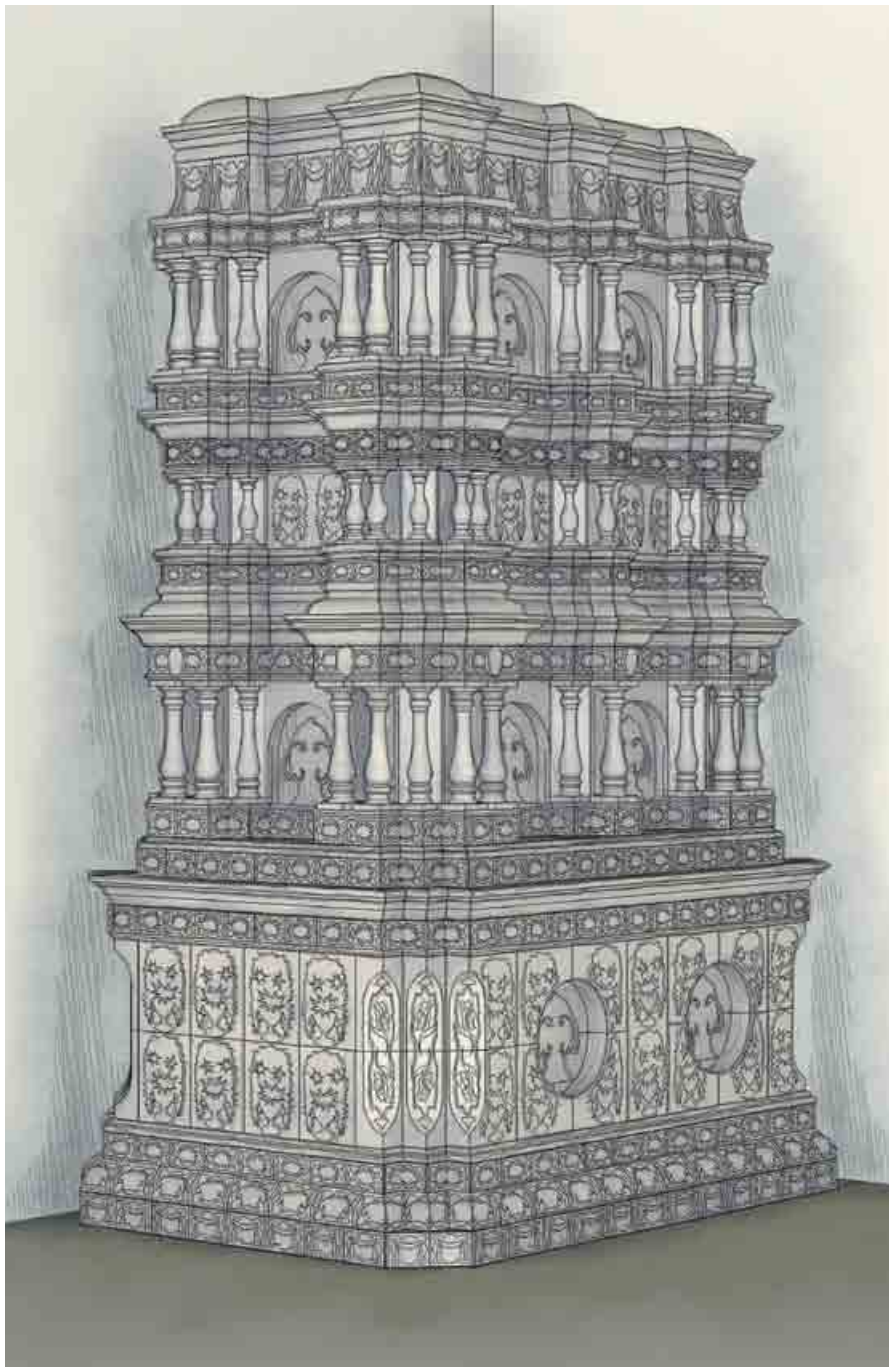
Если бы нас спросили, в чём состоит отличительный характер русского печного искусства XVIII века, мы бы ответили - в архитектуре. Архитектурная палитра русских кафельных печей этого времени представлена многими типами, имевшими место быть в этом веке, за исключением изготавливавшихся при помощи свободной скульптурной лепки и техники убершлаг. Таковых в России не делали. Вместе с тем в этот период здесь появляются архитектурные варианты, больше нигде в Европе не встречающиеся. Если русская кафельная печь XVII века характеризовалась оригинальной трактовкой орнаментального декора, но в архитектуре не выходила за рамки европейской печной традиции, то в XVIII веке её своеобразие связано прежде всего с архитектурой. Ей придаётся, на удивление, большое значение, хотя сохранившиеся образцы свидетельствуют о том, что у большинства печей она далека от того идеала, к которому призывала фурнология XVIII века, ратовавшая за простоту форм и минимум декоративных элементов. В это время архитектурная форма русских кафельных печей однозначно поглотила функцию. Впрочем, рекомендации Шрётера, Львова и фон Канкрина¹ появились только в конце XVIII века и повлиять могли уже только на печи, строившиеся в XIX веке.

Лучшие образцы сохранившихся русских печей XVIII века отличаются разнообразием и богатством живописного декора, но больше демонстрируют владение художественными формами архитектуры. Печам этого времени присущи весьма внушительные габариты. Это было связано не только с тем, что они предназначались для больших помещений. В России тогда строились в основном тяжёлые многооборотные печные модули, которые просто не могли быть

¹ Авторы первых фурнологических работ в России. Шрётер Эбергард Иоганн (Schroeter Eberhard Johann) — учёный-физик, выписанный в С.-Петербург из Мюнхенской академии наук, отец известного впоследствии российского архитектора Павла Шрётера. Львов Николай Александрович (1753-1803) — архитектор, фурнолог, график, музыкант. Канкрин Франц Лювиг фон (Franz Ludwig von Cancrin(us), 1738-1816) — инженер, минералог, металлург, фурнолог и архитектор; приехал в Россию по приглашению Екатерины II в 1783 г. и здесь прожил почти всю оставшуюся жизнь. Учёный был отцом выдающегося российского государственного деятеля — графа Егора Францевича фон Канкрина (1774-1845).



Многоярусная печь по проекту Б. Растрелли для Екатерининского дворца в Царском Селе (графическая реконструкция).



Графическая реконструкция раскрепованной печи XVIII в. (выполнена по фотографиям нескольких печей близкой архитектурной композиции).

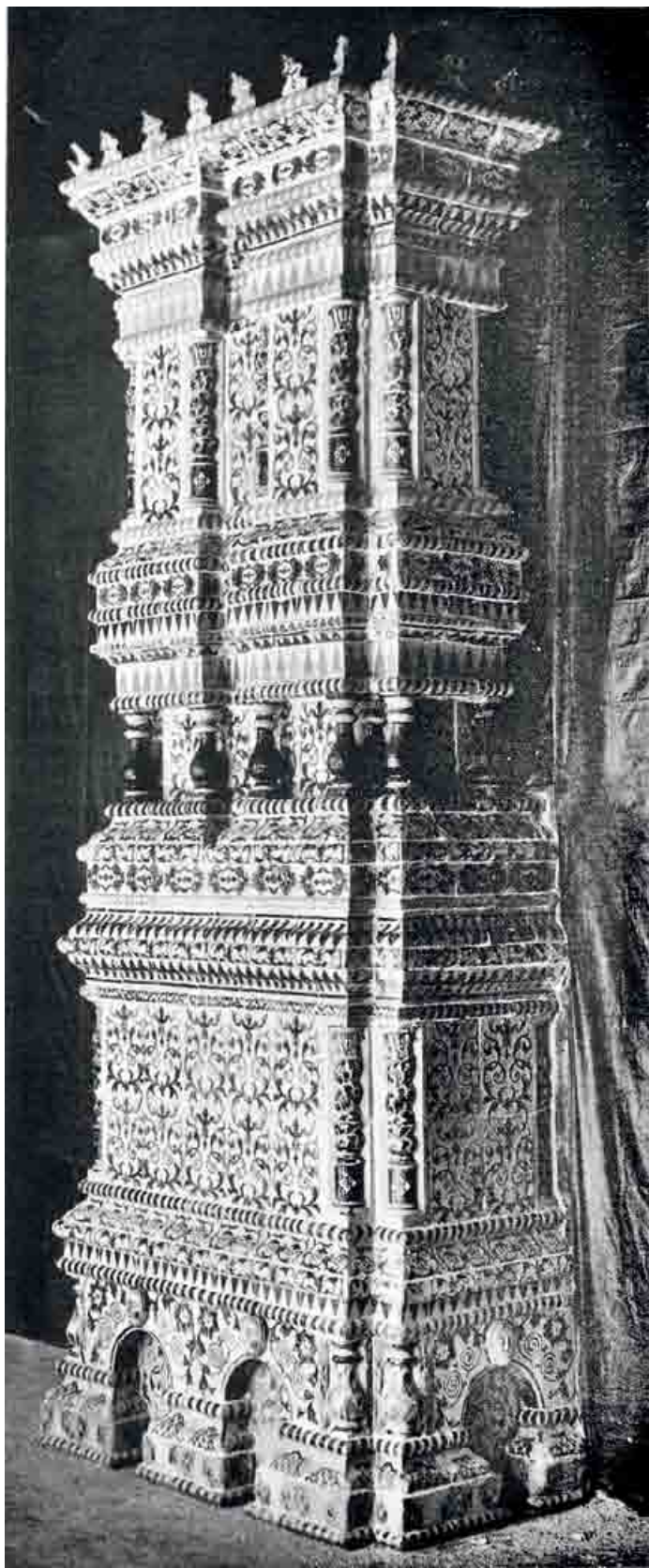
На странице слева - фотография многоярусной расписной раскрепованной печи-башни (XVIII в., Вологда). Она когда-то находилась в собрании музея Императорского общества поощрения художеств. Печь не сохранилась.

вписаны в малый объём. Сознавание того, что малое может быть технологичным и красивым, вообще с трудом проникало в головы российских потребителей. С российскими просторами у людей вырабатывалась психология восприятия внешнего мира в крупной форме. Её эстетика была им ближе.

В печном искусстве под термином «архитектурная печь» обычно подразумевают две группы печей. Во-первых, печи, спроектированные известными архитекторами, а во-вторых, печи, архитектурная композиция которых отличается определённым своеобразием или сложностью композиционного построения. Среди русских печей XVIII века к таковым мы прежде всего относим многоярусные печи - простые и так называемые печи раскрепованного ордера¹ (раскрепованные печи).

Простые многоярусные печи в плане обычно прямоугольные или полигональные. Опечья либо в виде высокого уступа либо цоколя с арочными проёмами, от одного до нескольких на стороне, либо в виде цоколя с ножками. Очаг, как правило, невысокий — на два-три ряда стеновых кафель. При помощи одного или нескольких расположенных друг над другом уступов он переходит в

¹ Раскрепованный ордер (раскреповка) — способ тектонического членения стены, когда её часть по всей вертикали (включая пьедестал и антаблемент) выдвинута вперёд.



напечье. Последнее имеет два, три или четыре яруса. Переходы от одного яруса к другому оформлены несколькими рядами поясовых кафель — уступов, декорбандов и карнизов, собранных в один сложного профиля пояс. Напечье завершается таким же сложным поясом, образующим многослойный венчающий карниз, на котором стоит навершие (его может и не быть) в виде высокой капы¹ S-образной формы, реже, в виде шипца². Капа может быть раскрепована, тогда на углах навершия возникает некое подобие маленьких куполов. Ярусы напечья, хотя бы один, могут украшаться кафлями-балюстрадами³, составляющими своеобразные аркады, идущие по всему периметру печи, либо различными нишами арочной формы. Эти печи демонстрируют и другие примеры архитектурной изобретательности.

Раскрепованные печи отличаются от простых тем, что помимо горизонтального тектонического членения имеют также вертикальное в виде выступов, получившихся за счёт раскреповки. Чем-то эти печи напоминают индуистские храмы в миниатюре. Они все являются высокими сооружениями — редко бывают меньше трёх метров. Сохранились образцы высотой в четыре с половиной метра, и встречаются упоминания о более высоких. В плане раскрепованные печи имеют размеры самые разные: минимальная длина по одной стороне обычно равна метру с небольшим.

По вертикали архитектурная композиция раскрепованных печей всегда строилась по одному и тому же принципу. Очаг отделён от уступа несколькими слоями поясовых кафель, образующих вместе высокий сложного профиля уступ. Очаг невысокий — обычно на два ряда стеновых кафель. Он завершается многослой-

¹ Капа — навершие, представляющее собой невысокую конструкцию в виде купольной крыши, в разрезе имеет круговое очертание. Капами называют также поясовые кафли, из которых набирают такие навершия.

² Фронтона.

³ Кафли в виде невысокого фигурного столбика.

ным высоким карнизом, сформированным по такому же принципу, что и уступ. Над очагом возвышается многоярусное напечье. Переход от одного яруса к другому осуществляется вновь через высокий многослойный карниз, на котором стоит чуть более спокойный уступ. Ярусы состоят из одного ряда (иногда двух) стенных кафель, и часто, как минимум один из них, украшены столбовыми кафлями и нишами арочной формы. Навершия оформлены чаще в виде одной большой капы или нескольких маленьких. К этому нужно добавить, что многие печи стояли на ножках, что дало повод язвительному Львову их называть «уродливыми каракатицами»¹. Не только Львов поругивал эти печи. Их архитектура действительно не технологична с точки зрения теплопередачи и теплоотдачи. Но это была собственная, совершенно оригинальная архитектура, и именно она выделяла русские печи в архитектурном море европейских печей XVIII века. Печи же Львова, безусловно, хороши, но это то, что уже встречалось и в России, и в других странах в разных вариантах много раз.

Архитектурные печи набирались из гладких кафель (чего требовал расписной декор) небольшого размера (в среднем около 17-19 x 20-22 см), декорированных сине-белой или полихромной росписью. С живописным декором кафель и его мотивами, как правило, связаны названия разных типов этих печей: сине-белые, попугайные, цветочные, изразцовые и т.д.

В литературе, посвящённой русским печам, внимания декору кафель уделяется обычно больше, чем архитектуре сложенных из них печей. Получается, что больше говорят о материале, чем о самом изделии. От этого возникает впечатление, будто кафель выпускают ради него самого, а уже потом думают, как из него строить печи, хотя такой подход тоже имеет место.²

Говорить о печной керамике в отрыве от конкретных печей неблагоприятное занятие. Её качество и художественный уровень могут быть разными. Из плохих кафель шедевр сделать сложно, но достойную печь вполне. А вот из прекрасных кафель печных чудовищ - сколько угодно. Печей XVIII века сохранилось довольно много. Но ещё больше отдельных разрозненных кафель или неполных печных наборов. Последние, безусловно, представляют интерес и дополняют общую печную картину того времени, но о конкретных печах, что из них были сделаны, судить нужно с большой осторожностью. Если не сохранились изображения печей, пытаться восстанавливать их портрет по одной или нескольким отдельным кафлям даже при том, что есть какие-то аналоги, бесполезно и в чём-то даже опасно. Подобные реконструкции могут создавать совершенно ложные представления о том, как печи выглядели в действительности. Особенно в России XVIII века, когда архитектура печей была столь непредсказуема.

Поскольку мы заговорили о материале, позволим себе остановиться на нём подробнее. Условно русский кафель XVIII века можно разделить на следующие группы. По наличию пластического декора - рельефные и гладкие кафли. По типу декора - кафли с рельефным декором, кафли с живописным декором и кафли смешанного типа. По цветовой гамме красочного декора - монохромные кафли и полихромные кафли. По мотивным сериям декора - орнаментальные (преобладает ковровый растительный орнамент) и кафли с так называемым «декором-имаже». Среди последних самыми распространёнными являются пейзажные или ландшафтные (в основном пейзажи в дельфтском стиле: сельский, городской, морской), цветочные (букеты цветов, корзины с цветами, вазы с цветами, отдельные цветы), фигуративные (фигуры людей: пейзажи, горожане, дети, дамы и кавалеры, ремесленники, солдаты, охотники, всадники, китайцы, купидоны т. д.), фабульные или сюжетные (иллюстрации каких-либо событий из истории, мифологии, библейских рассказов и художественных произведений), зооморфные (изо-

¹ Книга архитектора «Русская пиростатика», хотя и блестящий сатирический памфлет, не оставила от русских печей, как говорится, и кафли на кафле. Львов был во многом необъективен. Ему нужно было рекламировать печи своего изобретения и для этого он без удержу ругал все остальные, в чём палку явно перегнул.

² Мы имеем в виду универсальные печные наборы, включающие все элементы, необходимые для изготовления кафельной печи практически любой архитектуры.

бражения животных), орнитоморфные (изображения птиц) и фантастические животные и птицы. По способу оформления центрального мотива: кафли с картушем¹ (картушные кафли) и раппортные кафли-медальоны (печные клейма). По периферийным декоративным элементам: кафли с виньетки², кафли с рамкой, кафли с архитектурной рамкой.

Доминирующий тип русской печной керамики в XVIII веке — кафли с живописным декором. Их подразделяют на монохромные расписные и полихромные расписные. Монохромные представлены сине-белыми, но встречается также зелёная, чёрная, фиолетовая и коричневая ро-

1 Декоративный элемент в виде свитка, ракушки, медальона и т.п.

2 Декоративный элемент в виде розетки, цветочной ветки, цветка лилии и т. п., помещённых в антревольты кафель. Виньетки могут быть раппортными, составлять определённый орнамент в том месте, где антревольты разных кафель сходятся вместе.



На странице так называемые цветочные кафли (XVIII в.). Музей «Абрамцево».

спись по белому полю. Расписные кафли в основном изготавливались из красножгущихся глин, поэтому многие специалисты не соглашались с тем, чтобы называть их фаянсовыми. Мы последуем их примеру, хотя не видим большого греха в названии «фаянсовый» в этом случае. Называем же мы так швейцарские. Для них тоже не всегда использовали привозные беложгущиеся глины³, но технику росписи применяли фаянсовую — ангобная подложка и роспись по необожжённой фаянсовой (свинцово-оловянной) глазури.

Трудность, которую представляет живописный декор, заключается в том, что художник расписывает не печь, а только отдельные кафли для неё, часто не имея ни малейшего представления о её архитектурной композиции. А она и расположение кафель в ней первичны. Выбор конкретных мотивов росписи, графических приёмов, шаржа и т. п. должен происходить только после того, как с архитектурой всё решено. Если идти от обратного, есть риск получить роспись, пусть самую что ни на есть замечательную, но не соответствующую архитектуре печи, и тем самым последнюю «убить». Среди сохранившихся расписных печей XVIII в. «убитые» печи встречаются. Не всякий художник, расписывая кафли для печи, в состоянии держать в голове её архитектуру во

3 Залежи белых глин (каолина) в Европе сосредоточены в основном на территории Германии и Чехии, встречаются также в Польше и на Украине.



всех мельчайших деталях. Не говоря уже о том, что ему нужно суметь не промахнуться со всеми раппортами. А как это сделать без макета печи в реальную величину или раскладки всех кафель в ряд по вертикали и горизонтали? Но таковые художникам предоставляли в редчайших случаях.

Печная флористика

На расписных печах XVIII века доминируют два типа кафель с изобразительным декором — кафли с цветочным декором и кафли-картинки. Цветочные печи (их иногда называют также букетными, хотя это всего лишь подвид цветочных) считались во второй половине XVIII века фаворитными. Обычно для их украшения использовали так называемые немецкие цветы — букетики садовых цветов, прописанные в реалистичной манере, как на фарфоровой посуде

того времени. На печах представительских букеты на разных кафлях не повторялись. Их рисовали в одном цвете (синем, зелёном или лиловом) или многоцветными. Букетных печей с немецкими цветами в России почти не сохранилось. Самый известный пример (возможно, единственный) - печь в Меншиковском дворце¹ в Санкт-Петербурге. Все стенные кафли этой простой архитектуры печи² декорированы одним и тем же синим букетом, выполненным, вероятно, по шаблону. Букетик приятный, но его монотонный повтор печку простит. В этом случае точно никто не стремился к повышенной декоративности. Поскольку меншиковская букетная печь из тех времён, когда здание потеряло свой дворцовый статус, и в нём расположился кадетский корпус, в печи, видимо, лишнего старались не инвестировать.

Иной букетный декор (уже не немецкие цветы) на двух печах из Троице-Сергиевой Лавры³. Та из них, что стоит в Митрополичьих покоях, редкий вариант раскрепованных печей. Обычно они прямоугольные в плане, а в этом случае трапеция. Архитектурная композиция традиционная для этого типа печей. Довольно высокое опечье в виде цоколя с арочными проёмами, с каждой из трёх сторон, через промежуточный уступ переходит в очаг, набранный из двух рядов стеновых кафель. По высоте очаг примерно такой же, как и опечье (общая высота печи составляет ок. трёх метров). На очаге (он завершается карнизом) стоит двухъярусное напечье. Ярусы низкие — всего в один ряд стеновых кафель, но разделены широкой тягой, набранной из декорбандов и валиков. Завершается печь двумя сложной формы венчающими карнизами, стоящими один на



Букетная печь из Меншиковского дворца.

другом. Наверху украшают маленькие вазы. На напечье, в местах раскреповки, балясины, а на лобовой стороне - высокая ниша. Кафли декорированы полихромной росписью. В качестве основного мотива использовано изображение букета цветов в вазе в стиле голландского блюмпота⁴ (в более позднем варианте). Он повторяется почти на всех стен-

1 Меншиковский дворец — дворец в Петербурге (первое каменное здание в городе), построен в 1710-1714 гг. по проекту архитекторов Д. Фонтана и Г. Шеделя для Меншикова Александра Даниловича (1673-1729) — государственного и военного деятеля, фаворита Петра I, единственного русского дворянина, получившего титул герцога (герцог Ижорский).

2 Эта одноярусная печь-шкаф к архитектурным отношения не имеет. Мы её упоминаем только в качестве редкого для России образца букетной печи с декором из мотивной серии «немецкие цветы».

3 Троице-Сергиева Лавра — самый крупный мужской православный монастырь в России, расположен в городе Сергиев Посад, основан в 1337 г.

4 Мотив живописного декора в виде вазы с букетом цветов. Один из излюбленных мотивов росписи керамики в стиле дельфт.

ГЛАВА 2

ных кафлях, перемежаясь местами с цветочной веткой. Роспись весьма сильного шаржа и покрывает печь полностью. Расположение её мотивов на кафлях кажется совершенно произвольным, но общего положительного впечатления это не портит, поскольку распределение цветочных пятен в целом удовлетворяет. Печь выглядит нарядной и создаёт праздничное настроение.

Вторая печь стоит в Царских чертогах. Она прямоугольная в плане и тоже стоит в углу. От первой печи отличается большей стройностью и разнообразием архитектурных деталей: ниши круглой формы на очаге, двойной карниз напечья с капой и т.п. Мотивы и цветовая гамма декора в целом повторяют первую печь. Но с шаржем росписи несколько переборщили. Чуть больше луфта ей бы определённо не повредило. Протасов писал об этой печи: «Печь ... производит довольно однообразное впечатление одинаковостью рисунка своих изразцов. Пред нами мотив вазы с букетом цветов, фестоны, фрукты. Преобладают краски — жёлтая, синяя и коричневая».¹ Протасов считал, что «по ха-

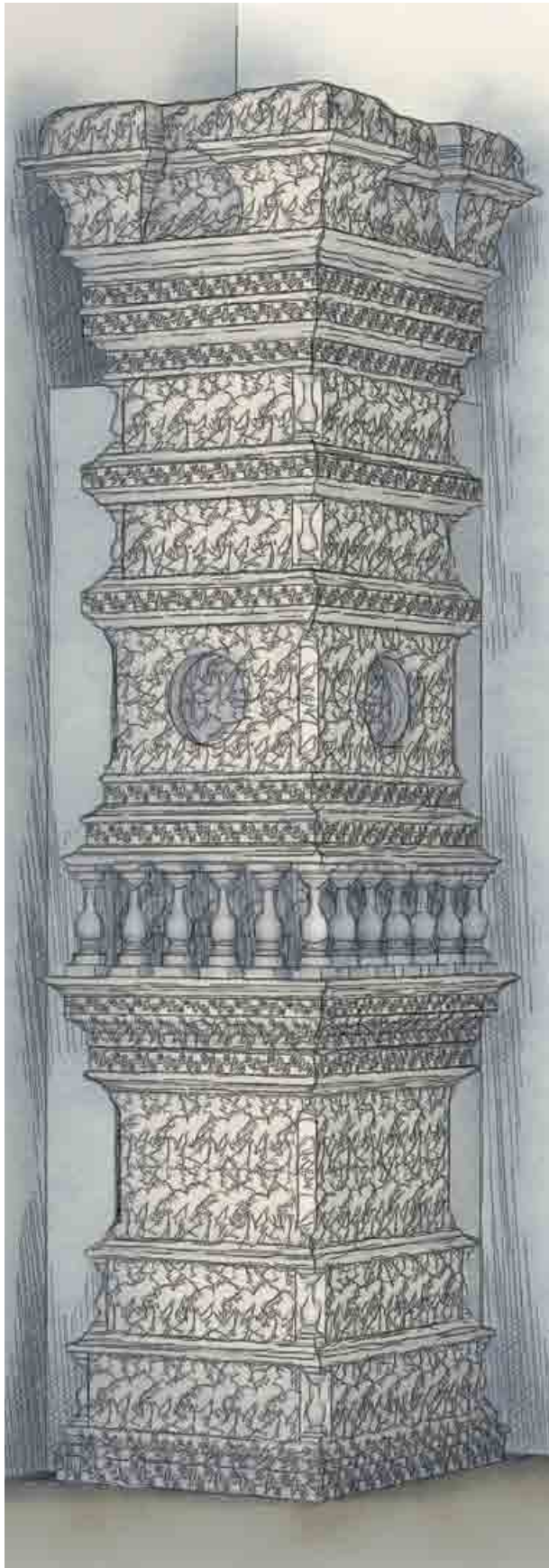
¹ Протасов Н.



Слева фрагмент печи из Царских чертогов в Троице-Сергиевой лавре (столовая Елизаветы Петровны). Наверху печь из Митрополичьев покоев.

рактеру изображений и по краскам» изразцы печи вполне подходят к работам швейцарских мастеров XVIII в., и в качестве примера ссылался на изображение кафли «швейцарского керамиста Хафнера» (на ней стоит «H. Hafner 1717») из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона.

По поводу однообразия с Протасовым трудно не согласиться, хотя именно на этих букетных печах оно отнюдь не смущает. А вот относитель-



но швейцарского влияния Николай Дмитриевич, нам кажется, ошибался. Воздействие здесь, как и на первой печи, скорее, голландское. Да и не было в Швейцарии керамиста Хафнера. На кафле из словаря Брокгауза и Ефрона действительно написано «*НР Hafner*», но в данном случае слово *Hafner* не имя, а профессия. Так в немецкоязычных странах называли горшечников, гончаров, изготовителей печной керамики или печников. Надпись означает «*НР Гончар*», где *НР*, вероятно, инициалы одного из мастеров клана Пфау, судя по дате, Ганс-Генриха Третьего или Четвёртого. Да и сам мотив на кафле (такие, кстати, любил именно Ганс-Генрих Третий, хотя подобные встречаются и у других швейцарских керамистов) нельзя сказать, что указывает на прямую параллель с декором лаврской



Швейцарская кафля из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, на которую ссылался Протасов.



Кафля, в расписном декоре которой использован цветочный мотив в виде буквы «S». Такие украшают одну из печей-башен в Вавельском замке.

печи. Но если искать параллели в Швейцарии, то такие мотивы, скорее, встретим у Якоба Первого Вебера¹, да и не только у него.

Сохранилось довольно много печей, украшенных стилизованными цветами. Мы их встречаем в разных музейных собраниях. Наиболее интересные образцы хранятся в музее Штиглица² в Санкт-Петербурге, в Вавельском замке в Кракове³ и в па-

¹ Вебер Якоб Первый (Jakob I Weber) – швейцарский художник по стеклу, работал в Винтертуре в XVII в.

² Музей при Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица.

³ Печи из Вавельского замка когда-то украшали Вишневецкий замок (резиденция



Печь с японскими розами. Орнамент на кафлях в виде двух пересечённых букв «S». Музей Штиглица. Печь с похожими кафлями находится в Зале турниров Вавельского замка (см. рис. на предыдущей стр.). Отдельные кафли из этой серии можно видеть также в других музеях и частных коллекциях.

латах Волковых-Юсуповых¹ в Москве. Эти печи - представители многоярусных архитектурных печей. Они отличаются хорошими формой и пропорциями при весьма внушительных габаритах. Цветы на печах - нескольких видов: отдельный цветок в качестве центрального мотива, часто без каких-либо рамок или виньеток;

князей Вишневецких в Зап. Украине). Здание построено в 1720 г.; современный вид приобрело после перестройки в конце XVIII в. В это же время там, видимо, были установлены сохранившиеся печи. В 1875 г. польский антиквар Леон Линевиц купил их с аукциона. Коллекция позднее по его завещанию была передана в дар Вавельскому королевскому замку Кракове (в настоящее время музей, посвящённый быту польских королей). Печи из этого собрания называют либо «вишневецкими», либо «вавельскими».

¹ Палаты Волковых-Юсуповых — дворец в Москве, построен в конце XVII - начале XVIII вв. Волковы и Юсуповы были в числе тех, кому дворец принадлежал в разное время. Отсюда его название.



блюдпот; цветы, сплетающиеся в латинскую букву S - одну или две пересекающиеся. Последние обычно составляют на печи раппорт ковровый орнамент. Печи с раппортным декором выглядят элегантнее тех, что украшены одним и тем же цветком или блюдпотом, одиноко стоящими в центре пустого поля кафли. Здесь мы видим тот же недостаток, что присутствует на букетной печи из Меншиковского дворца - монотонное повторение одного и того же мотива, не добавляю-



Многоярусная цветочная печь-башня из палат Волковых-Юсуповых.



Печь с блюдпотами и японскими розами из музея Штиглица. Фрагмент очаговой части.

щее печам красоты.

Проигрывают раппортным орнаментам и цветочные ветки, заполняющие практически все поле лицевой пластины. Их расположение на печах тоже выглядит механистичным. Пример такой печи есть в палатах Волковых-Юсуповых. В целом она производит приятное впечатление, но иной выбор основного мотива или его иное расположение это впечатление бы усилили. В некоторых рядах стенные кафли обрезаны. Возможно, это сделали, чтобы «уложить» печь в нужный размер по высоте при более поздней переборке печи. Роспись же на поясовых кафлях «лежит» хорошо.

Похожий приём декорирования мы видим на двух цветочных печах из музея Штиглица. На Печи с маком на кафлях с цветами есть даже периферийные элементы - тоненькая рамочка и крохотные виньетки. Но они «не спасают». Прекрасный сам по себе центральный мотив на этой печи смотрится даже хуже, чем гораздо менее выразительный на печи из палат Волковых-Юсуповых.

Удачно цветочные ветки украшают печь из Зала



Печь с маками из музея Штиглица.



послов в Вавельском замке. В этом им помогает более заметная и хорошо оформленная рамка.

Многоярусные цветочные печи-башни из Вавельского замка не имеют аналогов среди европейских расписных печей XVIII века. Вот суждение по этому поводу Пяткевич-Дереневой: «Их форма не встречается не только среди польских печей, но и среди печей Центральной Европы, хотя орнаментальные мотивы указывают на некоторое сходство с европейским декором в стиле реганс и рококо, не говоря уже о том, что колокольчики, букеты переплетающихся цветов, стилизованные листья в форме ленточек, наклонённые решётки с розетками на пересечениях линий или шинуазри, весьма распространены в керамике первой половины XVIII века. Все эти детали свидетельствуют о том, что печи эти были неизвестны западноевропейскому искусству этого периода, хотя с последним автор декора этих печей явно был знаком»¹.

¹ Piatkiewicz-Dereniowa M.



Знаком или нет, но декор ему действительно удался. Его печи сделали бы честь любой из лучших печных мануфактур XVIII века.

Картинки на печах

Многие русские кафельные печи XVIII века украшены расписными картинками с изображениями людей и животных (фигуративные кафли), а также с пейзажами, часто включающими стаффаж¹. Мы уже писали о том, как трудно картинками украшать печи. Нужно учитывать размер и форму кафель, размер самой картинки относительно размера лицевой пластины, шарж, цвет росписи, наличие периферийных элементов, место прохождения оптической оси² и много других моментов. Они, в свою очередь, зависят как от размера и формы стенок печи, так и от того, как будут укладываться кафли — в перевязку или без. Помимо стенных кафель есть ещё поясовые, столбовые, щипцы и т.д. Они тоже требуют росписи особенной, но в гармонии с росписью стенных кафель. Словом, если картинки не поддерживают архитектуру, печь как целое не состоится, даже если живопись и архитектура по отдельности нас удовлетворяют.

На печах с картинками сразу видно, кто рисовал, — сам гончар или профессиональный художник-керамист. Первого выдают выбор мотивов (обычно самые простые из примитивного дельфта) и исполнение росписи, по выражению Штраусса, «слабой рукой». Простенькие мотивы декора и нетвёрдой руки роспись широким мазком на многих русских печах XVIII века стали основанием для некоторых исследователей³ относить все печи этого периода к продуктам народного творчества. Мы с этим не согласны. В России никогда не было кафельных фольклор-

ных печей вроде сфруцских⁴. Как бы мы ни определяли фольклор в отношении предметов материальной культуры, мы в любом случае говорим о народных традициях (недаром наряду с термином «фольклор» какое-то время употреблялся термин «традиционализм»). Русские кафельные печи никогда не являлись частью народного быта (в отличие от «Емилиной печи») и уже только по этой причине к фольклорным отнесены быть не могут.

Печная мультипликация

К типичным представителям печей, облицованных кафлями-картинками «слабой руки», можно отнести печи из Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге. Вот что писал о них Столпянский: «Если вы взойдёте ... в Менишковы палаты, то без сомнения обратите внимание на синие изразцы, из которых сложена громадная печь. Изразцы произведут какое-то стран-

⁴ Фольклорные печи, которые изготавливались в XVIII в. в деревушке Сфруц недалеко от южнотирольского города Триента (Трентино).



Расписные кафли-картинки (XVIII в.). Музей «Абрамцево» (справа) и РЭМ.

¹ Фигуры людей и животных, изображаемые для оживления пейзажа и имеющие второстепенное значение.

² Идеальная ось, соединяющая глаз смотрящего с центром плоскости лицевой пластины, к которой она (ось) приходит под углом в 90°.

³ С.А. Маслих.

ное впечатление: рисунок груб и по-детски наивен и сами изразцы вполне примитивной работы, не такое впечатление они производили 200 лет тому назад, когда герцог Ижорский специально их выписал из-за границы для своего только что строившегося дома. Эта печка с её голландскими изразцами считалась образцом изящества: Меншикову подражали, и даже сам граф Апрашкин¹, дом которого был самым роскошным на Адмиралтейском острове ... тоже послал за границу за такими же изразцами»².

Эти слова довольно точно обрисовывают одну из печей дворца. Однако на счёт происхождения изразцов и того, какое впечатление они производили в начале XVIII века, автор ошибался. Никакого отношения они ни к 1715-му году, ни к Голландии, как и сама эта печь, не имели, а потому ни герцог Ижорский (то есть Меншиков), ни его современник граф Апрашкин считать её образцом изящества не могли. Они просто её не видели, поскольку та печь, о которой писал автор, в их время в Меншиковых палатах ещё не стояла.

Сейчас уже невозможно определить, какую точно печь имел в виду Столпянский. Из печей дворца помимо букетной до наших дней дошло несколько. Речь, видимо, шла об одной из печей с картинками. Их несколько во дворце, и три из них фактически близнецы. Нет точных данных о том, когда они появились во дворце, но в любом случае теми, что были там установлены изначально, они быть не могут. Известно, что дворец с самого начала отапливался кафельными печами и каминами. Последние украшали голландские изразцы. А вот как выглядели первые печи, мы не знаем. Среди мастеров, которые могли быть к ним причастными, упоминаются: кафельник Василий Яковлев, некто



Корабельная печь из Фромборкского музея (Польша).

Михаель Вельц из Данцига³ (он по документам поставил кафель на 11 печей), печник городской канцелярии Василий Комаров и кафельного дела мастер из Копорья Назар Емельянов. Имеют ли они отношение к со-

¹ Апрашкин Степан Федорович (1702-1758) — военачальник, генерал-фельдмаршал, участник Семилетней войны (1756-1763).

² Столпянский П.

³ Данциг (ныне Гданьск) тогда являлся крупным центром производства кафельных печей. В XVIII веке данцигская школа, хотя и относилась в целом к северо-германской, выделялась как самостоятельное направление в европейском печном искусстве.



Печи из Меншиковского дворца: из Кабинета из прихожей (наверху слева), из Варварьиных покоев (внизу слева) и из Ореховой.



хранившимся печам? Маловероятно. Печи в те времена долго не жили. Здание дворца эксплуатировалось постоянно, при этом несколько раз подвергалось переделкам. После опалы Меншикова в 1727-м году его занимали различные канцелярии, а с 1732-го по 1918-й год - Шляхетский кадетский корпус¹. Наверняка за это время печи меняли. Архитектор Дж.Трезини², работавший в 1740-м году над перестройкой здания, в описи работ, что предполагалось сделать, указал на необходимость изготовить «образцов живописных на пять печей». Не эти ли печи мы видим сейчас во дворце?

Существующие печи могли быть сделаны в целях экономии и из кафель, снятых со старых печей. Живописный декор печей заставляет в этом усомниться. Известный исследователь истории дворца Е.А. Андреева писала о том, что при Меншикове знаменитая Ореховая (комната) согревалась мраморным камином, что позднее, при кадетах, заменили на голландскую печь с расписными бело-синими изразцами, то есть на ту, что сейчас там и стоит³. Если печь из Ореховой появилась во дворце при кадетах, то остальные печи-близнецы должны были появиться там вместе с нею в это же время.

Не верится, что герцог Ижорский, заказывая для своего дворца изразцы в Голландии, расписные кафли для печей стал бы заказывать дома, где производство расписной печной керамики только-только за-

¹ Военное учебное заведение в Санкт-Петербурге (1731-1918).

² Трезини Джузеппе (Carlo Giuseppe Trezzini, 1697-1768) — швейцарский архитектор, с 1721 г. работал в России.

³ Андреева Е.



На развороте сине-белые расписные кафли с корабельных печей Менишиковского дворца.





Сине-белые кафли с разных нарвских печей XVIII в. Они аналогичны тем, что мы видим на корабельных печах из Меншиковского дворца.

рождалось. Тому подтверждение заказ печей для дворца у данцигского мастера Вельца (данцигская школа тогда процветала и славилась). Но к данцигской школе того времени эти печи никак не отнести, несмотря на типичную немецкую архитектуру, поскольку в росписи кафель мы не обнаруживаем особых параллелей. Более вероятно нарвское происхождение этих печей (так считал Штраусс). В Нарве в разных зданиях стояли когда-то печи, вышедшие из той же мастерской, что изготовила меншиковские. В частности, такими же кафлями (сохранившиеся фотографии не оставляют никаких в этом сомнений)

были облицованы печи в Домике Петра и в других зданиях в городе. Мы уже писали, что Нарва являлась одним из крупнейших центров производства печной керамики в прибалтийском регионе. Однако в первой трети XVIII века, когда строился Меншиковский дворец, из-за войны и тяжёлого экономического положения производство здесь пребывало в упадке. А в начале 30-х годов оно вновь на подъёме. Если печи изготовили в Нарве, то после 1730-го года. Штраусс относил похожие печи из Домика Петра к периоду 1720-40-х годов. Можно было бы возразить против нарвской теории происхождения печей тем, что аналогичные печи в Нарве могли быть привезёнными. Не думается, что в период разрухи в городе стали бы покупать печи на стороне, когда свои мастерские простаивали.

Нарвские печи демонстрируют самый разный уровень росписи — от наивного примитивизма до порцелановой. На меншиковских печах мы имеем дело с первым вариантом. Широкими мазками роспись небрежна. Рисунки исполнены слишком грубо для кафель, предназначенных для герцогского дворца, но для кадетского корпуса они вполне уместны. Меншиковские печи — типичные бюджетные печи. Они копия довольно популярного в конце XVII — первой половине XVIII века в прибалтийском регионе типа фаянсовых трехъярусных печей, известных под названием «корабельные» из-за определённого сходства с корпу-

сом корабля. Печь вытянута в длину и имеет узкую лобовую сторону. Опестье в виде цоколя переходит через промежуточный уступ в очаг, который таким же образом (или через карниз) переходит в двухъярусное напечье. Последнее либо завершается карнизом, либо бочкообразным куполом-капой. Обязательный атрибут — две небольшие свободно стоящие колонны на лобовой стороне (иногда их больше). На колонны частично опирается третий ярус напечья. «Образцом изящества» эти печи назвать трудно — что сейчас, что в те времена, когда их делали.

Роспись на кафлях меншиковских печей подражает дельфту, как это было принято на гамбургских синих печах, и выполнена в соответствии с требованиями канона: центральный мотив, рамка, виньетки. Мотивы росписи самые разные, но в основном, относящиеся к декору-имажé: пейзажи со стаффажем, флористика, птицы, звери, фантастические существа, фигурки людей. Последние, а также животные и птицы — самые интересные на этих печах. Они изображены в стиле мультипликационной живописи и не без юмора. В европейской кафельной иконографии их можно отнести к лучшим такого рода¹.

Художники, рисовавшие для этих печей, вероятно, не понимали до конца свою задачу. Их очаровательные картинки обрамляют периферийные элементы, выполненные довольно небрежно, отчего ковровый узор местами расплывается. Создаётся впечатление, будто смотришь на эти печи в кривом зеркале². Дельфтская роспись здесь лишена тех непеременимых качеств, к которым нас приучили лучшие образцы: в ней нет равномерного распределения цветовых пятен, вернее, распределения их в согласии с архитектурой. Обычно, если в живописный декор вводятся тёмные пятна, резко контрастирующие с остальными элементами росписи, их расположение подчиняется определённой логике. Такие пятна на этих печах есть и они расположены совершенно хаотично, будто печь забрызгали кляксами. Особенно этим грешит печь из Ореховой. Если бы эти печи стояли в другом месте, и мы не могли бы сравнивать их декор с великолепным карлажем на стенах и потолках, этот недостаток не так бы бросался в глаза. Но нам есть с чем сравнивать. При этом роспись карлажа скучнее, вернее, традиционнее, чем роспись на кафлях. Она не такая аппетитная, однако, не имеет перечисленных огрехов.

В Петербурге есть ещё печи, похожие на меншиковские. Они стоят в Летнем дворце Петра I³. Две несколько отличаются архитектурой (у них иное расположение колонн на напечье) и рамками на кафлях. Они выполнены в виде картуша-рококо, тогда как на меншиковских печах это — восьмигранный барочный медальон. В целом роспись печей из Летнего дворца выглядит лучше. Вернее, это та же самая роспись, но её периферийные элементы выполнены правильнее.

Иначе этой же росписью украшена третья печь из Летнего — Печь с коменом. Это трёхъярусная башенная печь на ножках (архитектурно повторяет сохранившиеся русские печи XVII в). Здесь картинки на кафлях нарисованы вообще без каких-либо периферийных элементов, и большинство повторяется. В основном это пейзажи (иногда со стаффажем⁴) которые занимают все поле лицевой пластины в обрез. Соединившись на стенках печи, они образуют дорожки — своего рода книжки-раскладушки, где одна картинка соединяется с другой. Однако это не раппорт. Встреча двух картинок никак не оформлена специально. Вблизи это все смотрится абсолютным хаосом, но издали роспись не воспринимается ужасной и уничтожающей плоскости печи. Возможно потому, что кричащих цветовых пятен не так много. На первый взгляд, на Печи с коменом никто ничего не организует, но на всех плитках присутствует один повторяющийся мотив — дерево, из ствола которого во все стороны торчат тонкие голые ветки, завершающиеся

1 Самое близкое по духу, что нам встречалось — отдельные персонажи на карлажных изразцах XVIII века работы французской фабрики в Эр-сюр-ля-лис в Па-де-Кале.

2 Современные реставраторы часто сглаживают небрежность старых мастеров в проработке периферийных элементов декора кафель. На наш взгляд, при таком подходе к реставрации они способствуют созданию ложных представлений о печах прошлого.

3 Летний дворец Петра I — дворец в Санкт-Петербурге, построен в 1710-14 гг. по проекту архитектора Доменико Трезини (1670-1734), одно из старейших зданий города.

4 Некоторые близки к серии «суб арборе».



Печь с коеном. Дворец-музей Петра I в Летнем саду в С.-Петербурге. Хрестоматийный пример декорирования печной керамики росписью без периферийных элементов.

веерами листвы. Эти деревья все немного разные, а потому чувства монотонности не возникает. Художник, рисовавший эту печь, возможно, позаимствовал деревья у Бауместера¹. Гол-

¹ Бауместер Корнелис (Cornelis Boumeester 1652-1733) — голландский художник-керамист, прославился росписью карлажной плитки и панно в стиле дельфт. Его работы представлены в собраниях крупнейших музеев Европы, ему принадлежат знаменитые букеты из замка Рамбуэ и два панно на лестнице в Пагоденбурге (Мюнхен), предположительно

ландский мастер любил располагать их на переднем плане, чтобы увеличить тем самым перспективу в своих пейзажах.

Печи из Меншиковского и Летнего дворцов, очевидно, вышли из одной мастерской. Её художник, вероятно, пользовался какими-то образцами и пытался в меру сил им подражать, но выйти на уровень оригинала не сумел, а потому решил сделать свою собственную, совершенно бесподобную, серию, которую пустил в тираж. Судя по обилию сохранившихся печей и отдельных кафель, она имела успех.

Фигурки под деревьями

Ещё одна распространённая серия печных картинок - «фигурки суб арборе²» (фигурки под деревьями). Это изображения людей и животных под деревьями, кустами, цветами, то есть под какой-нибудь растительностью. Сохранившиеся печи с такими кафлями и отдельные разрозненные кафли представлены во многих музейных собраниях.

Печь из Покровского собора в Москве³ явно не состоялась. Она не привлекает ни архитектурой (попечному совершенно правильной), ни росписью. Видимо, оттого что картинки - фигурка под деревом и пояснительный текст внизу - не соединяются в одно целое и выглядят на печи совершенно случайными. У них есть рамка — тонкая, двойная, состоящая из красно-коричневой линии, и второй, чуть жирнее, зелёной. Этих рамок могло и не быть. Они формальны и почти не видны. На всех кафлях нарисованы деревья, верхушки которых сильно наклонены в одну сторону, будто согнулись под порывали сильного ветра. Однако сами фигурки при этом выглядят совершенно безмятежными, и мы думаем не о ветре, а о том, что художник начал рисовать высокое дерево, но, когда дошёл до кроны,

его работой является панно с видами восьми европейских портов в Паласио Салдана (Паласио да Эга) в Лиссабоне.

² От лат. «sub arbore» - под деревом (лат.). Кафли с печи из Летнего дворца частью тоже можно формально отнести к этой серии. Но на большинстве кафель дерево - просто часть пейзажа. Оно присутствует на каждой кафле, но не везде под ним помещаются фигурки людей или зверей.

³ Собор Покрова Пресвятой Богородицы (Собор Василия Блаженного) на Красной площади в Москве (до XVII в. назывался Троицким), построен в 1555-1561 гг.

ГЛАВА 2

понял, что у него наверху нет места, и решил дерево согнуть. Возможно, если бы деревья гнулись навстречу друг другу, роспись на печи смотрелась лучше, хотя всё равно оставалась странной - ветер дует с разных сторон. В принципе, откуда здесь «дует ветер», понятно. Нужно было найти объединяющий элемент, который не требовал бы большой точности в исполнении. Над традиционными рамками и виньетками повозиться нужно дольше, чем над такими деревцами, поскольку они должны хорошо соединиться. Художник сэ-



Печь с фигуративными кафлями из серии «суб арборе». Покровский собор (Москва).



Кафля с живописным декором из мотивной серии «суб арборе». Музей «Абрамцево».

кономил время, но печь «упустил». Из всех вариантов мотивов в серии «суб арборе» этот, на наш взгляд, неудачный.

Сами же фигурки под этими злополучными деревьями прелестны. Те, что на кафлях из собрания музея этнографии¹, особенно (они, скорее, более поздние и относятся уже к XIX веку). Их отличает от других подобных несколько иная трактовка мотива (они нарисованы не без юмора) и иная графика - больше во вкусе так называемого «упрощённого декора» европейской фаянсовой посуды и карлажа XVIII-XIX веков. Фигурки на печи из Покровского собора и аналогичные из других музеев выполнены в иной манере. Рисунок грубее, мазки толстые, краска ложится пятнами-кляксами и, в отличие от рисунков на кафлях из музея этнографии, улыбки не вызывают. Однако и последние на печь ложатся плохо.

¹ Российский этнографический музей открыт в Петербурге в 1895 г., является одним из крупнейших этнографических музеев Европы.



Ошибку с деревом поправить невозможно. Печей с таким вариантом мотива сохранилось совсем немного (нам известно только о двух). Возможно, были другие, более удачные, решения, о которых мы просто не знаем.

Гораздо удачнее кафли из этой серии, где деревья и цветы над фигурками организованы в своеобразные рамки-треугольники. Красивая печь с такой росписью находится в Новодевичьем монастыре. Она украшена полихромными (зелёный и коричневый цвет по белому фону) фигуративными кафлями с текстовыми вставками. Фигурки людей (есть также несколько кафель с изображениями птиц и животных) являются центральным мотивом. Они обычно все разные, выписаны в дельфтском стиле, но заключены в совершенно не характерную для дельфты рамку, составленную из веток деревьев и цветов, образующих арку. В чём-то это традиционный ранкенверк¹, но именно такой на европейских расписных печах не встречается. Кафли стоят без смещения, выстраиваясь на стенках печи в регулярный ковровый орнамент из чередующихся треугольников — светлых и зелёно-коричневых.

Печь с аналогичной росписью находится в музее Штиглица. К слову, коллекция музея лучшая в стране, и к печам здесь после сборки, хотя во многом брутальной, пока не слишком сильно приложил руку безжалостный реставратор, а потому они во многом аутентичны. Но вернёмся к печке. На первом ярусе напечья кафли почти такие же, как на печи из Новодевичьего монастыря. Но на очаге и втором ярусе напечья ковёр строится более сложным и интересным образом. Здесь кафли, его составляющие, уже раппортные. Каждая как бы разделена на две части по диагонали. Фигурки помещены не в центре, как это обычно бывает, а в правом или в левом углу внизу так, что на двух стоящих рядом кафлях они объединяются в один центральный мотив. Их соединение вместе произвольно (они тематически никак не связаны), и это несколько разочаровывает, поскольку от такого довольно неожиданного и в целом

¹ Орнаментальный декор в виде переплетённых веточек деревьев; широко применялся в декоре готических кафель.



Печь с фигуративными кафлями из серии «суб арборе». Новодевичий монастырь.

На странице слева «кафли с гнущимися деревьями». РЭМ.



Печь с фигуративными кафлями из серии «суб ар-боре». Музей Штиглица.



весьма удачного решения ожидаешь большего. В свою очередь, элементы росписи, размещённые в противоположном от фигурки углу лицевой пластины, также образуют на двух кафлях один мотив. На очаге это блюмпот и арочка, а на напечье, в верхнем ярусе, целая композиция - здание, а за ним деревья и поля, которые открывают нашему взору два разбегающихся в разные стороны длинноволосых человечка (похожих чем-то на индейцев или туземцев с островов экзотических морей), раздвигающие по ходу, как будто театральный занавес, ветки деревьев так, что они образуют свод над двумя фигурками. В целом ковёр получается гораздо затейливее, чем на очаговой части. Треугольники здесь не просто чередуются, а образуют целые медальоны.

Как мы видим, все три яруса печи украшены совершенно разными коврами. Каждый из них хорош, но вместе они печь не красят. Единства, как





Кафля несохранившейся попугайной печи (XVIII в.). МГОМЗ.

на печи из Новодевичьего, не получается, и не спасают одинаковая цветовая гамма и тот же общий принцип построения орнамента на первом и втором ярусах. Как бы художник ни старался, а один ковёр лишний (на втором ярусе он выглядит как вставка с другой печи¹). Теоретически разные ковры на разных ярусах — не грех. Но их следовало элегантнее «поженить». Этого, увы, не получилось. А задумка была хорошая.

Попугайные печи

Печей этой серии сохранилось несколько и довольно много отдельных, разрозненных кафель. В музее Штиглица две попугайные печи. Одна напоминает Хафельбергскую печь² характерным навершием в виде круглых

щипцов-кокошников (так называемых хафельбергских кокошников) и балясинами. «Попугайная печь с кокошниками» — редкий образец. Её опечье, вероятно, не сохранилось. Оно переходило в очаг через промежуточный уступ простого профиля. Очаг невысокий — на три ряда стеновых кафель. На нём никаких фризов. Сразу, через промежуточный уступ, он переходит к первому ярусу напечья. Он тоже невысокий — в один ряд кафель, и украшен рядом балясин. Далее следует такой же переход ко второму ярусу напечья. Он уже выше — на четыре ряда кафель, и на нём сразу, без карниза, навершие. Не исключено, что переход к навершию изначально оформлялся иначе. Кафли набраны без смещения — на русский лад. И они самая интересная часть этой печи — знаменитые кафли с попугаями. Обычно кафли этой серии встречаются в монохромной (синей, фиолетовой или коричневой) росписи на светлом фоне. На Печи с кокошниками роспись на тёмно-синем. Такая появляется примерно в середины XVIII века, но вскоре исчезает. Из-за тёмного фона контуры рисунка получались размытыми (мы это видим и на этой печи), что, вероятно, не устраивало заказчиков несмотря на то, что в целом такой живописный декор выглядел весьма необычно и привлекательно. Вновь такой приём росписи мы уже встречаем в конце XIX века.

На другой попугайной печи («Попугайная печь с раскреповкой» или «Коричневая печь с попугаями») роспись более традиционная — коричневым по белому полю. Картинки представляют собой композиционно фигурный (моно или полифигурный) центральный мотив, помещённый в замысловато прорисованную овальную рамку-картуш, составленную из бандельверка³, перьев или ранкенверка. В нём наверху висит кольцо с попугаем, давшим этим печам название⁴.

Одна из самых известных попугайных печей находилась в спальне императрицы Елизаветы Петровны в Царских чертогах Троице-Сергиевой лавры. Существует на редкость подробное описание, сделанное в 1914-м году Протасовым⁵: «Каждый изразец отличен ... от всех прочих, и нет никакой возможности установить хотя какое-нибудь сходство или связь между ними. Правда, есть две-три группы изразцов, где, кажется на первый взгляд, можно видеть развитие одного сюжета: мужчина в странном головном уборе и немецкого покроя одежде приближается, на одной кафле, к дереву: на другой он же удаляется от того же дерева с корзиной за плечами... Но уже на других изразцах этого сюжета мы не находим ... Нет необходимости перечислять все подобные сюжеты, так как очевидно, все они случайны и, помимо чисто орнаментального значения ни о чем

1 Маслих считал, что эта печь была собрана из двух или даже трёх разных печей.

2 Печь из музея в Хафельберге (XVII в.). Блюмель относил её к бранденбургской школе.

3 Орнамент в виде переплетающихся лент.

4 Первый раз такое название встречается у К. Бланка.

5 Протасов Н.

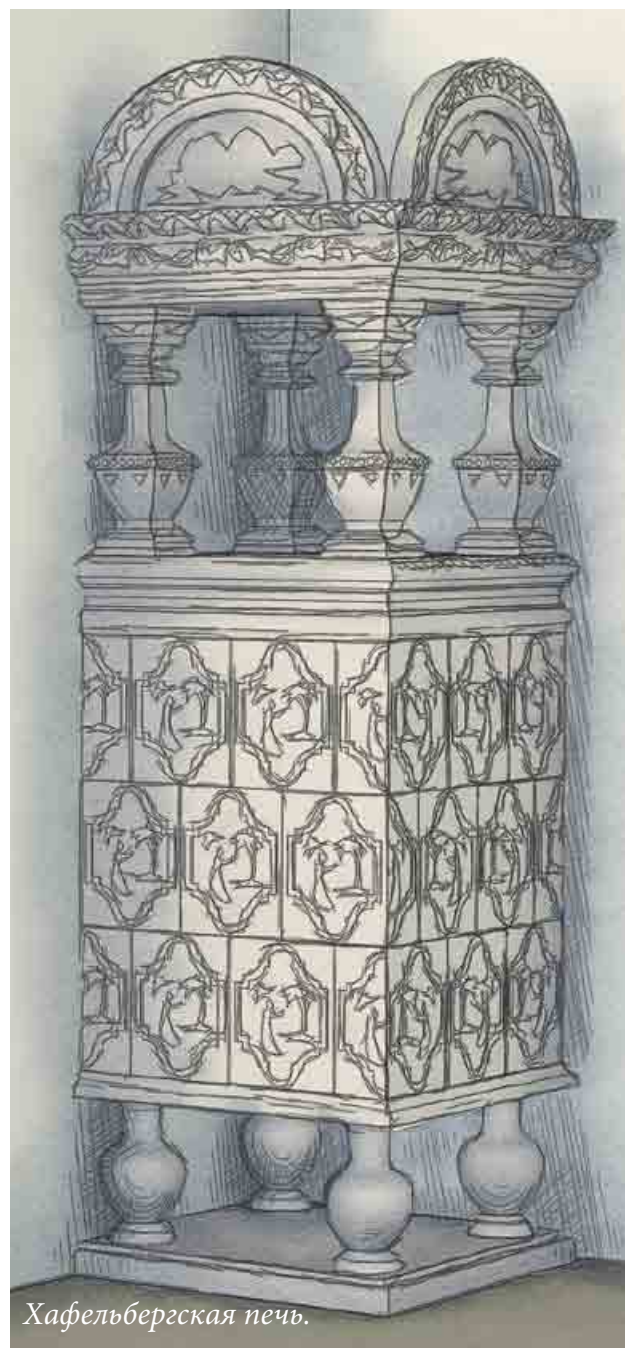


Попугайная печь с кокошниками. Музей Штиглица.

более не говорят... В общей массе изразцов выделяют- ся прежде всего единичные изображения. Здесь — стрелок, натягивающий свой лук, человек в непонятной широкой, приближающейся к восточному типу, одежде, с чашкой курения в руке, женщина с поднятым, как бы для молитвы, руками, в широкой красивой одежде, или же представленная в момент испуга, озирающаяся кругом. На других изразцах видим турка в чалме, женщину с ребёнком на лужке, воина в фантастическом наряде и пр. Каждая фигура отмечена индивидуально-

стью, ей придана живая, выразительная поза, с сильными телодвижениями ... На одном из-разце ... представлен Самсон¹: длинная борода, большие курчавые волосы, военная туника и латы: обеими руками он охватил два столпа и валит их. ... на одном представлен как бы крылатый гений, порыв ветра почти сдёрнул

¹ Ветхозаветный герой, прославившийся подвигами в борьбе с филистимлянами (древний народ, проживавший на территории Израиля и Сирии).



Хафельбергская печь.



Попугайная печь с раскреповкой (XVIII в.). Музей Штиглица.

с него одежду, обнажив его упитанное тело: в руках он держит свинью с крыльями, которая старается вырваться на свободу». Особенно интересными Протасов находит многофигурные композиции: «Но особенно подчёркнута эта оживлённость на изразцах с двумя-тремя персонажами, разыгрывающими какую-нибудь сценку.

Здесь перед нами или мирно беседующие крестьяне в немного, пожалуй, странных костюмах или всадник, замахивающийся булавой на противника с мечом, или двое мужчин напавшие на женщину и старающиеся побороть её сопротивление». И далее ещё пример: «На одном изразце находим очень выразительную сценку: к спящему на траве под деревом мужчине приближается ... женщина с жестом ласки: смысл сюжета поясняет меч, воткнутый невидимой рукой в её сердце... Конечно, нет данных предполагать знакомство художника с мотивом помпейской фрески «Зефир, слетающий к спящей Хлориде¹ .. но сходство в отношении компоновки здесь есть». Автор описания обращает внимание на довольно высокий уровень прорисовки фигур и их одежд: «Во всех изразцах обращает внимание одежда персонажей. То перед нами крестьяне в низких длиннополых мягких шляпах... в ... немецкой одежде с закрученными штанами и в высоких полевых сапогах, то воины в средневековом одеянии со шлемами, то будто античные римляне в туниках с небрежно накинутыми тогами, то полуобнажённые крылатые гении и т.п. Между женские одеждой почти не встречается покрой средней Европы позднейшего периода: чаще персонажи в широких

¹ Зефир - у греков сильный ветер, у римлян лёгкий ветерок. В греческой мифологии сын титана Астрея. Хлорида (у римлян Флора) была его возлюбленной.



бесформенных покрывалах, оставляющих на показ формы тела. Непринуждённость и свобода чувствуется в них. Кажется, что художник подражал не современному фасону, а или имел в виду антик с его своеобразными формами одежд из одного цельного куска материи, или же кроил своим воображением одежду, какая отвечала бы изображённому сюжету ... одежда всех персонажей показывает умение художника набрасывать легко и изящно кусок материи на тело, грациозно группировать складки, отте-

няя самую форму членов. Нет ни одной лишней складки сборки все в меру. Особенно это нужно сказать о женской одежде». И заключает свою оценку словами: «В общем же, рисунок везде правильный, точный, мазок, хотя и широкий, но в достаточной мере передающий даже детали. Недостает ему тонкости, изящества, рельефности: на некоторых изразцах рисунок приближается к плоскостному». Мы так подробно остановились на этом описании Протасова, поскольку оно исчерпывающе и во многом справедливо и в отношении других попугайных печей, что мы упомянули выше.

Существует два предположения относительно места изготовления попугайных печей — русская работа (Калуга или Москва) и иноземное (голландское) происхождение. Насколько нам известно, документально подтверждено только калужское происхождение. В уже упоминавшейся нами докладной записке Карла Бланка попугайные печи числятся за калужской фабрикой, хотя архитектор не уточняет, какой конкретно. Роспись кафель на этих печах разного уровня. На одних простоватая, хотя не слабой руки, на других практически порцелановая. Печи могли изготавливаться в одной мастерской, но разными художниками. Печи пользовались популярностью. Их могли выпускать разные мастерские, находящиеся в разных городах.

Сторонником голландского происхождения этих печей был Протасов. Печь из спальни Елизаветы Петровны он не считал русской работой, относя её к «изделиям учеников или подражателей дельфтских мастерских» конца XVII – начала XVIII века». Мы не можем согласиться здесь ни с дельфтским происхождением этой печи (как и всех остальных попугайных печей), ни с датировкой. В подтверждение своей гипотезы Протасов выдвигал два аргумента. Первый — мотивы живописного декора кафель перекликаются с традиционным дельфтскими мотивами и мотивами голландской живописи в целом. Второй — типичная для дельфта техника росписи по глазурному слою с последующим нанесением прозрачной глазури в качестве внешнего слоя и повторным обжигом. Но дельфтские мотивы и техника повторного обжига были распространены в XVIII веке повсеместно, а потому указывать могут на любую печную школу. В случае с попугайными печами необязательно анализировать мотивы и технику, достаточно обратить внимание на архитектуру этих печей. Она абсолютно оригинальная. Такой печной раскреповки в Европе практически не делали. Это одно уже говорит о русской работе. Естественно, художники-керамисты, расписывавшие эти печи могли быть и иностранцами или россиянами с опытом работы на европейских фаянсовых мануфактурах. Уровень росписи достаточно высокий. И это обстоятельство свидетельствует о том, что время изготовления этих печей гораздо позднее, чем рубеж XVII и XVIII века и даже середина XVIII века. Примеры живописного декора первой половины XVIII века, за редким исключением, ничего более сложного в печной керамике, чем детский рисунок, не обнаруживают. Маслих относил эти печи к последней четверти XVIII века, и эта датировка кажется более вероятной.

Печи Трубицына

Коричневая печь с попугаями из музея Штиглица архитектурно почти точно повторяет так называемую «Зелёную печь Трубицына» из этого же музея. Трубицын был керамистом или художником-керамистом. Он один из немногих известных нам авторов русских кафельных печей XVIII века. На одной из кафель «Зелёной печи» мы видим сидящего за столом монаха, а перед ним лист бумаги, на котором написано: «1770 году маиа работа Трубицына». Эта же дата стоит ещё на одной кафле. На ней изображён на фоне городского пейзажа человек, держащий в руке раскрытую книгу. На ней читаем: «1770 году». Музеем Штиглица местом производства этой печи определён город Торопец. Если



печь действительно оттуда, в городе в XVIII веке находилось серьёзное предприятие по изготовлению фаянсовых печей.

Печи Трубицына - произведения не безукоризненные, но обличающие в авторе природный вкус и дарование. Зелёная - типичный представитель раскрепованных печей. Она прямоугольная в плане и выстроена на четыре яруса. Последние два украшены колоннадой. Роспись кафель полихромная на два цвета (изумрудно-зелёный с коричневым, и точками кое-где встречается жёлтый) с традиционными для русских печных картинок фигурными изображениями, помещёнными в двойные барочные рамки с виньетками в виде сетки. Они, в свою очередь, соединяясь, образуют барочный медальон. Несмотря на сильный шарж, рисунок ложится на поверхности печи идеально. Каждый мотив на своём месте, что говорит об умении владеть художественными формами печного декора в полной мере.

Обычно на расписных печах с картинками фи-



Отдельные кафли Зелёной печи Трубицына. Музей Штиглица.





Зелёная печь Трубицына и отдельные кафли её очаговой части. Музей Штиглица.





РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА



гурные мотивы используются в декоре на всех стенных кафлях. На этой печи кафли-картинки стоят только на очаге. Капу наверху украшают пейзажи, а оба яруса напечья - так называемые дриблюмы (трёхцветики), помещённые в барочную рамку, иного дизайна, чем рамка картинок на очаге и на на-
вершии.

В музее Штиглица есть ещё одна печь предположительно работы Трубицына - «Печь с лежанкой Трубицына». Она подчёркнуто простой архитектуры. Очаг, набранный из двух рядов стенных кафель, стоит на уступе и завершается также уступом, переходящим в широкую площадку-лежанку (она не кафельная), на которой стоит не очень высокое напечье. Его композиция проста: уступ, два ряда стен-





ных кафель таких же, что на очаге, и фриз, составленный из высоких стеновых кафель, стоящих между декорбандами. Завершается печь навершием в виде высокой S-образной капы. Никакой раскреповки, никаких балясин, ниш, щипцов и прочих декоративных элементов, типичных для расписных печей XVIII века. Вероятно, воссозданный в музее вариант этой печи отличается от того, что было в действительности. Такое часто бывает, когда реконструируются печи по сохранившемуся или частично сохранившемуся печному набору без фотографий, эскизов или штюклиста. Однако угловые элементы и роспись кафель склоняют к мысли, что печь в оригинале действительно могла быть такой.

На кафлях печи с лежанкой нет подписи Трубицына. Но на его авторство указывает ряд деталей. Есть сходство с Зелёной печью: характерная S-образная капа, сочетание стеновых кафель двух форматов, использование таких же мотивов в живописном декоре кафель. Фигурные мотивы вы-



Печь с лежанкой. Работа Ф. Трубицына (?). Музей Штиглица.

полнены в одной манере, и некоторые идентичны, как, например, музыкант в тюрбане, играющий на каком-то щипковом музыкальном инструменте. Периферийные элементы на кафлях обеих печей представляют собой барочный октагон и виньетки. Но на Печи с лежанкой они гораздо проще и больше напоминают рамки картин, но не случайных. Соединяясь вместе, они составляют приятный узор.

Трубицыну приписывают и другие печи. Из его мастерской, возможно, вышла одна из печей-башен вавельского собрания - печь из спальни короля Сигизмунда I.¹

¹ Piatkeiwicz-Dereniowa M.

Суздальские печи

Упомянутые выше печи с раскреповкой имеют в архитектуре много общего с так называемыми Суздальскими печами. Это условное название. Маслих относил их к московскому производству. Подтверждений тому нет, но в них явно прослеживается эстетика провинциальной школы. Название «суздальские» закрепилось за ними, поскольку сразу три такие печи находятся в Суздальском музее-заповеднике¹.

Суздальские печи фантастичны. В прямом смысле слова «тысяча и одна ночь». Они действительно напоминают сказочные сооружения наподобие храма Айратешвара² в миниатюре. Как выразилось в нашем присутствии одно юное создание, увидевшее эти печи в музее: «Чумовые». Не нужно быть глубоким знатоком современного жаргона, чтобы догадаться, что создание от этих печей пребывало в удивлении и, возможно, восхищении. И его легко понять. Печи, действительно, поражают воображение. Архитектурная композиция в целом классическая многоярусная раскреповка. Габариты большие. Все печи трёхметровые по высоте,

¹ Музейное объединение, которое включает архитектурные памятники русского зодчества, расположенные в городах Владимире, Суздале и Гусь-Хрустальном, а также селах Боголюбове и Кидекше. Офиц. назв. Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник.

² Индуистский храм Айратешвара, Дарашурам, в штате Тамил Наду в Индии посвящён Шиве. Он построен в XII в.; считается одним из лучших образцов индийской архитектуры дравидского стиля.





На странице слева одна из суздальских печей. ВСМ. Справа и наверху фотографии отдельных кафель этой печи.

в ширину имеют 94\106\122 см и в длину - 114\164\174 см соответственно.

Несколько слов о росписи. Кафли декорированы монохромной росписью (две печи синей и одна - коричневой). На синих печах она традиционная. Центральный мотив (фигурки преобладают) с текстовой вставкой помещён в барочную рамку довольно затейливого дизайна. Живопись чрезвычайно сильного шаржа, можно сказать, живого места нет. Впечатление избыточности усиливается оттого, что рисункам приходится тесниться на маленьких поверхностях. Особенно это заметно на поясовых кафлях. Последние в результате выглядят с расстояния иссечёнными, будто



«изъеденными жуком-короедом» (цитируем другое создание). Роспись кафель преимущественно фигуративная. Фигурки просто бесподобные. Они все разные и прописаны несколько тоньше, чем все остальные мотивы, которые нарисованы широким мазком с разводом, чаще, без контурирования. Поясовые кафли украшены скачущими зверушками¹ и птицами в характерном дельфтском стиле послед-

¹ Название традиционной мотивной серии дельфтской росписи. Мотивы — разные зверушки, которые обычно изображаются в подчёркнуто стилизованном и зачастую гротескном виде.



На развороте фрагменты суздальских печей. ВСМ.

ней трети XVI — первой трети XVII веков. Роспись столь интенсивна, что даже отвлекает внимание от огрехов керамиста и от печных гвоздей¹, которые обычно создают неприятное чувство дискомфорта. Когда мы смотрим на печи с такими гвоздями, мы так и ждём, что кафли вот-вот отвалятся. Здесь такого ощущения не возникает.

Роспись коричневой печи несколько иная. Здесь та же, что на синих печах, фигурка, помещённая среди какой-нибудь растительности и сопровождаемая пояснительным текстом, но картинка не имеет рамки. Вернее, обрамление её решено необычным образом. По бокам это какой-то странный ранкенверк в виде трёх половинок шарообразных кустов или крон деревьев, из которых торчат тонкие веточки, а наверху небо, три тучки и под ними два висящих в воздухе маленьких острова, поросших кустарником и деревьями. Возможно, замысел художника нужно интерпретировать иначе, и фигурки изображены не на фоне неба, а на фоне воды. Тогда острова вдалеке кажутся логичнее. Скорее всего, предполагалось, что боковой ранкенверк будет раппортным, и полушары на стоящих рядом каф-

¹ Печные гвозди - длинные гвозди, обычно с широкой шляпкой. Они вставлялись между кафлями. С их помощью пытались закрепить непрочно держащиеся в кладке кафли.



Портрет Растрелли кисти Конрада Пфанцельта или Алексея Антропова.

лях соединятся в полный шар. Однако это не всегда происходит. Вероятно, все картинки нарисовали до того, как решили, где точно они разместятся на печи, поэтому местами раппорт расползается. Особенно это в глаза не бросается. Более того, роспись коричневой печи в целом кажется мягче и живее, чем на синих, хотя тёмные шары россыпью на ней нельзя назвать удачным декоративным приёмом.

Печи Растрелли

В нашем рассказе о печах XVIII века уже встретилось несколько так называемых сине-белых печей. Под ними обычно подразумевают фаянсовые печи, кафли которых расписаны кобальтом по белому фону. Появляются они в XVII веке и получают распространение быстро в разных странах Европы, сохраняя свою популярность на всём протяжении и XVIII века. Мы не знаем и, наверное, уже

никогда не узнаем, какая из мастерских и в каком городе стала впервые использоваться на фаянсовых печах сине-белый дельфтский декор, но такие печи и кафли, из которых они сделаны, часто называют гамбургскими (в XVIII веке в России их называли «гамбургскими»). Известно и другое название — немецкие печи-рококо. Последние характеризуются ещё и определённой архитектурой в нескольких вариантах исполнения.

В России сине-белые печи широко использовались в XVIII веке для украшения интерьеров дворцов. Встречаются их точные повторения либо оригинальные вариации. Среди последних выделяются печи архитектора Растрелли.

Сохранившиеся эскизы Растрелли свидетельствуют о том, что он был хорошо знаком с европейским печным искусством своего времени. Знакомился ли он с печами по чужим зарисовкам или видел сам во время своей поездки по Европе в юности, мы не знаем. Его эскизы указывают на то, что он знал и об австрийских дворцовых печах¹, и о сине-белых печах Северной Германии. Печи архитектора, выполненные в австрийском вкусе, не сохранились. Сине-белые, он их поставил во многих дворцах, где работал, дошли до наших дней, правда, в архивных фотографиях и реконструкциях. Почему Растрелли больше делал сине-белых печей, при том что австрийские, казалось, подходили к нему лучше? По всей вероятности, здесь учитывались два фактора — предпочтения заказчиков и банальные соображения практицизма. Немецкие или курляндские фаянсовые мастерские находились ближе, качество было проверено. Печи, что они изготавливали, пользовались огромным успехом, и архитектор, вероятно, решил пойти по простой дороге. Немаловажный фактор — переделки. Особенно, когда шла работа над Царскосельским дворцом². Императрица Елизавета Петровна любила строить, ломать, опять строить. И так по многу раз³. Гамбургские

¹ Венский стиль просматривается в эскизном проекте печи Растрелли для Новой галереи в Зимнем дворце.

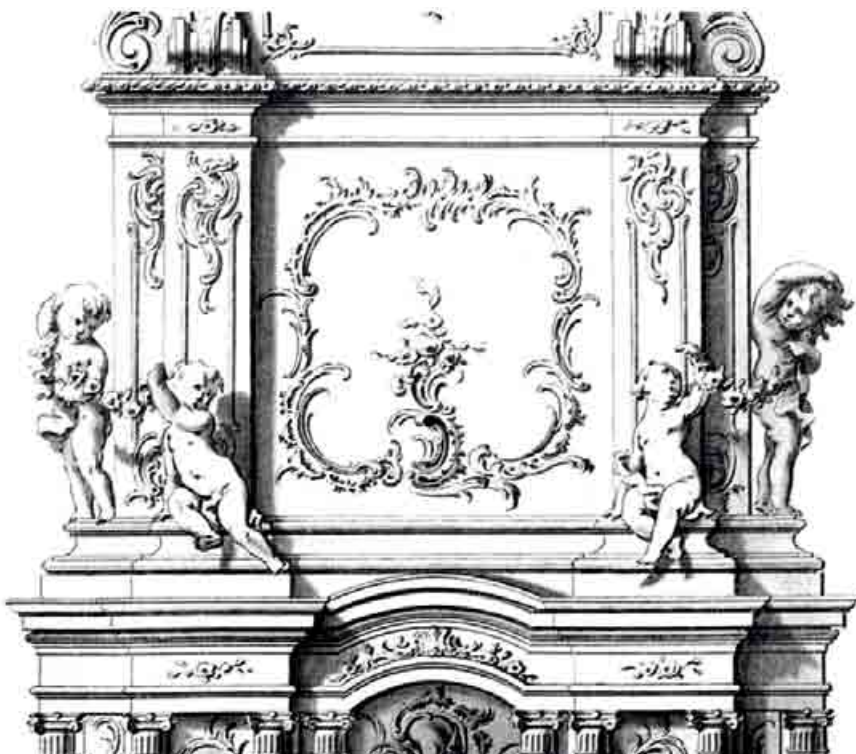
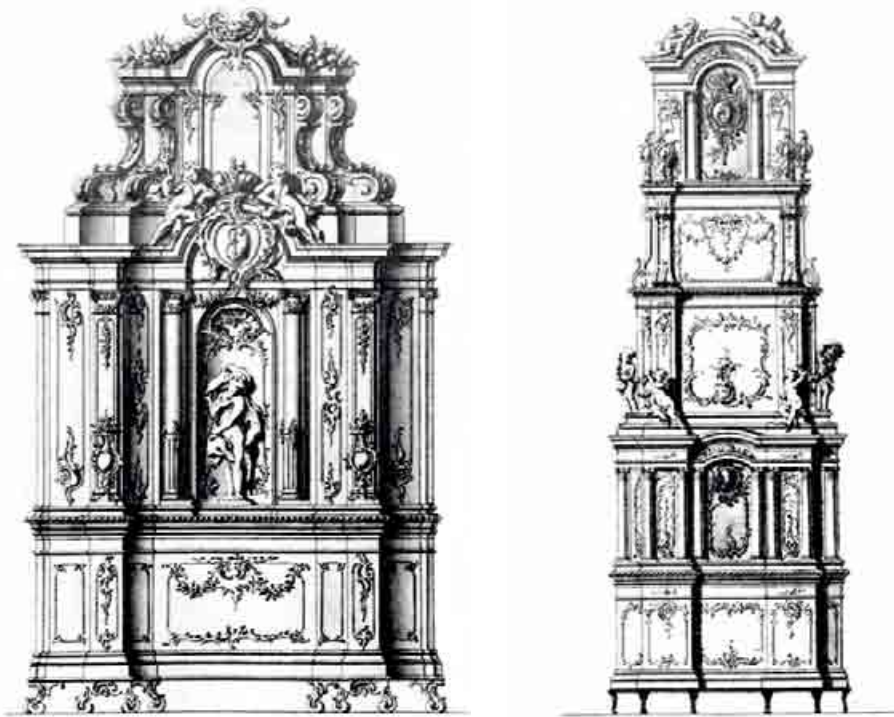
² Царскосельский дворец (Екатерининский дворец) — загородная резиденция российских императриц: Екатерины I, Елизаветы Петровны и Екатерины II; находится под Санкт-Петербургом в г. Пушкин (Царское Село).

³ Воспоминания по этому поводу оставила Екатерина II: «Здесь дворцы тогда строились, но это была работа Пенелопы: завтра ломали то, что



Одна из сине-белых печей Растрелли из Царскосельского дворца.





Проект печи Б. Растрелли для Новой галереи в Зимнем дворце (1750 г.). Он выполнен во вкусе австрийских дворцовых печей того времени, а не сине-белых гамбургских, что обычно служили прототипом для печных работ архитектора.

печи гораздо легче поддавались коррективам, чем дворцовые венские. Впрочем, мы знаем, что для одной из самых ранних работ архитектора — замка Вюрцау¹ в Курляндии — печи делали венские мастера тоже. В архивных документах эти печи фигурируют как печи в белой глазури с золотым декором, печи в синей глазури с золотым декором, печи в глазури цвета морской волны с золотым декором и без позолоты².

После Вюрцау самыми крупными проектами архитектора стали дворцы для курляндского герцога в Руэнтале³ и в Митаве⁴. Печи в Руэнтале установили в 1739-м году (всего 42). Они были изготовлены в Вюрцау и в Вене. Мастера неизвестны. Годом раньше началось строительство дворца в Митаве. Для него сине-белые печи делались так-

сделали сегодня. Дом этот был шесть раз разрушен до основания и вновь выстроен прежде, чем доведён был до состояния, в каком находится теперь; целы счета на миллион шестьсот тысяч рублей, которых он стоил, но, кроме того, Императрица тратила на него много денег из своего кармана и счетов на них нет». Из письма к Гримму от 2 сент. 1776 г.

1 Замок Вюрцау — любимый замок последнего курляндского герцога Петра Бирона (1724-1800) в деревне Вюрцау, строительство нового замка (на месте старого ещё XVI в.) началось по приказу Анны Иоановны в 1726 г. и продолжалось в несколько этапов до 1785 г. Замок сгорел в 1919 г. Участие Растрелли в строительстве замка на первом этапе, видимо, было ограничено созданием интерьеров для первых деревянных построек.

2 Strauss K. (1)

3 Руэнтальский дворец (Рундальский дворец) — загородная резиденция герцогов курляндских, построенная по проекту Растрелли для Э.И. Бирона (1690-1772). Строительство началось в 1736 г. и завершилось только в 1768 г. В настоящее время дворец является музеем; используется также для приёмов гостей правительства Латвии.

4 Митавский дворец — резиденция герцога курляндского в Митаве (ныне Елгава). Строительство началось Бироном в 1738 г. по проекту Растрелли и приостановлено в 1740 г., когда Бирон попал в опалу; возобновлено в 1763 г. после возвращения Бирона из ссылки и завершилось в 1795 г. Ныне в здании располагается Латвийский сельскохозяйственный университет.



Одна из сине-белых печей Растрелли в Руэнтальском дворце.

же в Вюрцау. А вот белые классицистские печи-колонны изготовил скульптор Графф¹, с которым Растрелли сотрудничал и впоследствии. Печи в Митаве погибли. Их не пощадили время, пожары и многочисленные перестройки.

Руэнтальские сине-белые печи Растрелли выделяют использование одного и того же печного набора и двух типов архитектурной композиции. Опечье в виде невысокого цоколя на тонких ножках. На нём стоит очаг высотой в три ряда стен-

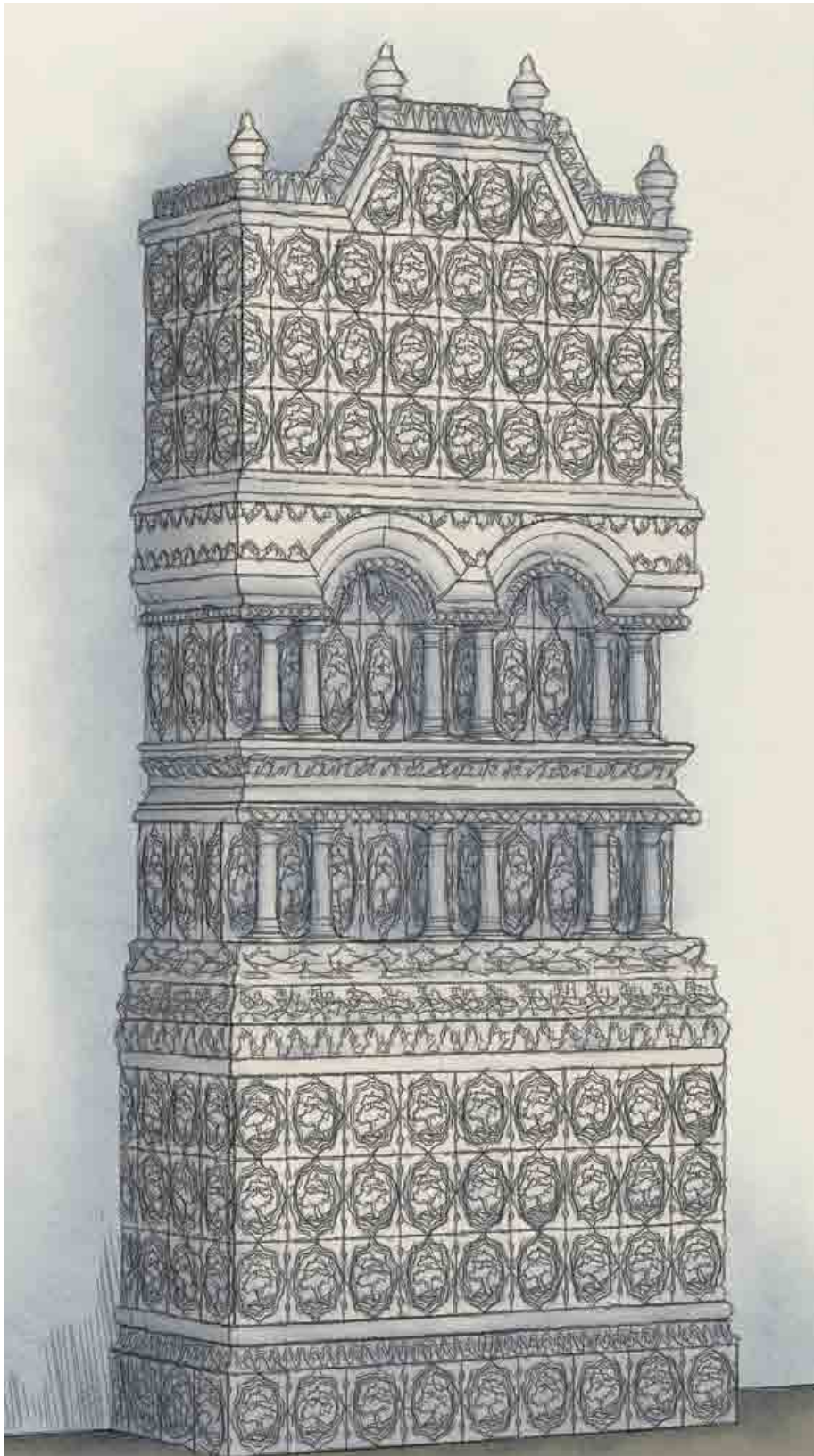
ных кафель с нижним и верхним фризами, выделенными валиком. Затем, через промежуточный уступ, напечье. Оно, как и оча, включает: нижний фриз, два ряда стеновых кафель и верхний фриз. И наконец, наверху. Оно весьма эффектное. Высокий венчающий карниз сложного профиля на лобовой стороне прерывается, образуя фронтон. На карнизе стоит двойной купол с маленькой вазой на самом вершине.

Второй тип печей имеет несколько несущественных отличий. Ножки в виде балюстр, на которых сразу располагается высокий уступ. Далее три ряда стеновых кафель и, через промежуточный уступ, напечье. Оно двухъярусное. Нижний ярус оформлен в виде колоннады. За ней в углублении стоят тоже расписные (более высокие) кафли-исподники. На колоннаде опять промежуточный уступ с валиками и второй ярус в два ряда стеновых кафель. Завершается все высоким венчающим карнизом сложного профиля. У некоторых вариантов на карнизе стоят щипцы в виде круглых хафельбергских кокошников.

Если посмотреть, как выполнены те или иные архитектурные детали, то видно, что они заимствовались с той или иной печи без какой-либо переработки, но при этом ловко соединялись в одно целое умелой рукой. Печи, очевидно, изготавливались из одного и того же печного набора, и почти все их элементы (поясовые и стеновые кафли) идентичны. Можно предположить, что на этом этапе Растрелли просто давал указание гончарам делать «вариант один» или «вариант два» и задавал размер, а уже дальше они получали полную свободу творчества.

Печи в курляндских резиденциях послужили образцом для печей, которые Растрелли делал позднее для Царского села. Архитектор использовал, как и в Курляндии, для всех печей один печной набор, но их архитектуру усложнил. Он добавил ярусы и ввёл вторую колоннаду. У некоторых печей появились прерванный щипец на очаге и ниша на напечье. С наверху ушёл купол, но карниз везде образует прерванный щипец и украшается вазами. Царскосельские печи также имеют большие габариты и производят монументальное впечатление, но тяжестью не давят, поскольку помещены в большой пространственный объём с высокими потолками. Вместе с тем, изящными их тоже не назовёшь.

¹ Иоганн Михаэль Графф (Johann Michael Graff) — берлинский скульптор и декоратор, работал во второй половине XVIII в.



Печь из Екатерингофского дворца (графическая реконструкция по сохранившимся фотографиям). Подражание Растрелли.

Изменился и живописный декор кафель. Это всё тот же дельфт, но манера живописи приближена к порцелановой (на руэнтальских печах она попроще, здесь доминируют простые пейзажи). Мотивы в стиле сентиментального натурализма. Штраусс считал, что печи для Царского села изготовили в нарвских кафельных мастерских¹. Здесь сине-белый фаянсовый кафель появляется в конце XVII века. Его привозят из Ревеля, где он уже производится с 1670-го года. Этот ревельский кафель, вероятно, послужил образцом для нарвских мастеров, которые, однако, скоро пойдут своей дорогой. В Нарве не сохранилось печей XVII века. Самые старые датируются 1700-м годом. Но в XVIII веке печей здесь много, и это указывает на серьёзное производство в городе. Кафельные печи в Нарве обычно расписывали городские художники по стеклу.

Царскосельским печам Растрелли подражали. Такие же или подобные устанавливались и в других дворцах Петербурга, в том числе тех, к которым архитектор отношения не имел. Возможно, их заказывали в тех же мастерских, где изготавливались растреллиевские. Наиболее характерный пример вариации на царскосельскую тему - печь из Екатерингофа. Строившийся под руководством архитектора Х. ван Болоса² в середи-

¹ Strauss K. (1)

² Харман ван Болос (Harmen van Boles, 1689-1764) - голландский строительный мастер, проработавший почти всю жизнь в России.

не XVIII века дворец (в 1825-м году он стал первым дворцом-музеем в России) в 1924-м году был разрушен пожаром и спустя некоторое время разобран. Вместе с дворцом погибли и печи XVIII века. К счастью, сохранились их фотографии.

Великаны Петришуле

Печам из Петришуле¹ в русском печном искусстве принадлежит особое место. Вот, что писал о них журнал «Зодчий» в 1873-м году: *«Они представляют сочетание четырёхгранных призм, расположенных одна к другой под тупым углом и оканчивающихся, в нижних призмах — карнизом, а в верхних — сегментом или колонками ... по своей массе и объёмному виду производят впечатление чего-то импонирующего, грандиозного, причём это впечатление несколько ослабляется непропорциональностью размеров залы, весьма малой для помещения таких масс; они облицованы весьма хорошо сохранившимися изразцами, покрытыми белой глазурью с синими разводами»*².

Печи стоят в одном из залов училища, здание которого строил архитектор Мартин Людвиг Гофман³. Он долго работал под началом Растрелли и находился под его влиянием, поэтому в его подходе к проекту печей явно прослеживается почерк учителя. Гофман брал за основу сине-белую гамбургскую печь и по примеру Растрелли менял её архитектурную композицию, значительно увеличивая размеры, но сохраняя при этом основные элементы. Известно, что печи перестраивались и переносились с места на место. Точно сказать, какой они были высоты в оригинале, трудно. В любом случае она была более восьми с половиной метров. Та-

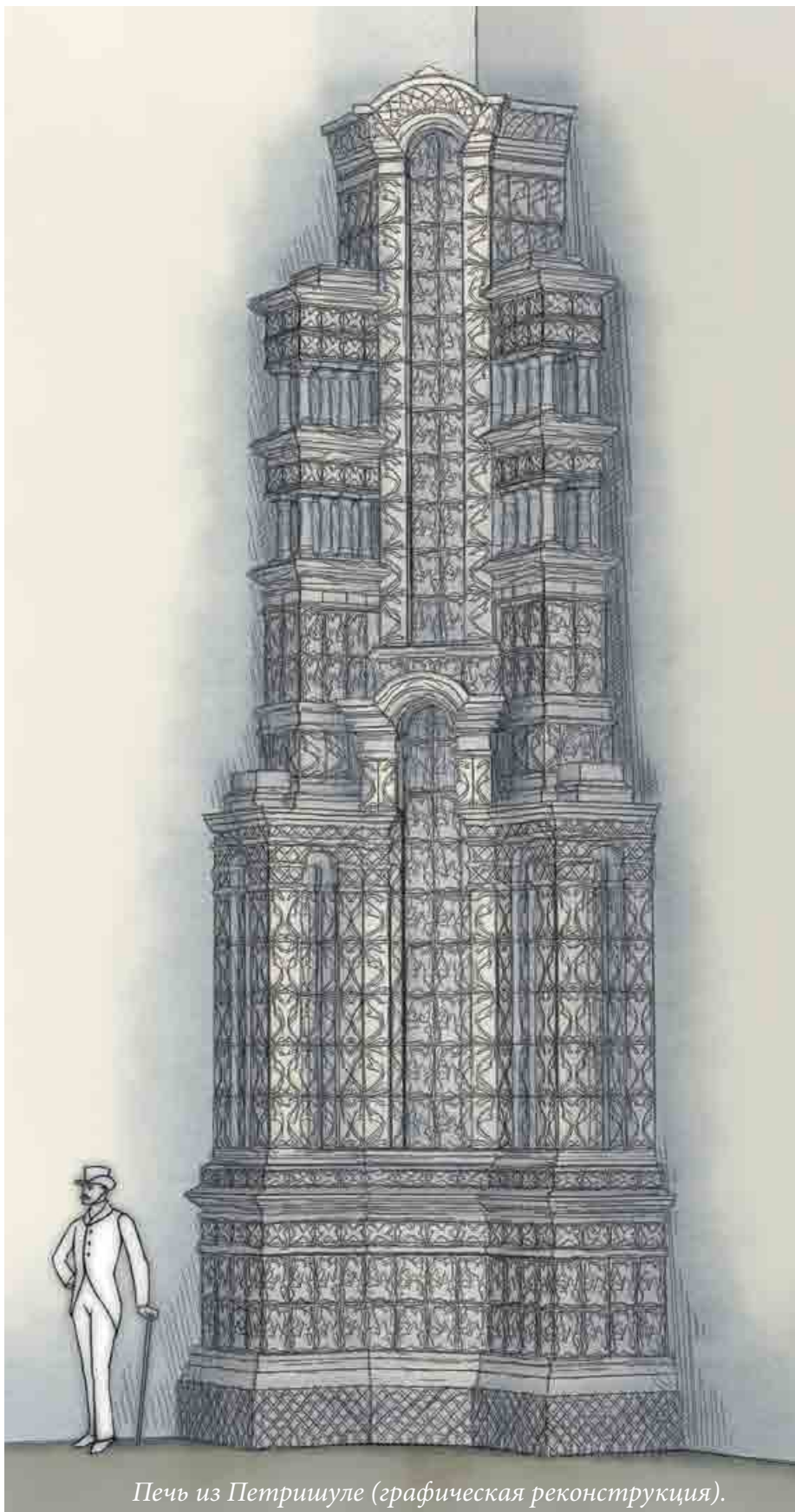
¹ Главное немецкое училище Св. Петра (Петришуле) в Санкт-Петербурге; здание строилось в 1760-1762 гг.

² «Зодчий», 1873 г.

³ Гофман Мартин Людвиг (Martin Luedwig Hoffman - 1714-1788) — немецкий архитектор, работал главным образом в Ораниенбауме и Санкт-Петербурге.



Печь из Белой парадной столовой в Екатерининском дворце (Царское Село).



Печь из Петришуле (графическая реконструкция).



кое ощущение, что архитектор знал о Данцигском великане¹ и решил побить рекорд (кстати, общий облик этих печей чем-то напоминает данцигскую).

При большом сходстве, печи Петришуле, однако, растреллиевскими не назовёшь. Они вообще не имеют прямых аналогов в европейском печном искусстве, хотя формально мы имеем тот же печной набор и те же декоративные элементы, что использовал Растрелли в Рунтале или Царском Селе. Возможно, сам Растрелли руку к печам всё же приложил. Автор статьи из «Зодчего» упоминает подобные печи в доме графа Строгонова² и предполагает, что они были сделаны одним и тем же мастером. Строгоновский

¹ Данцигский великан - историческая печь, возможно, самая высокая в мире (12 м), была изготовлена в первой трети XVI в. Георгом Штельцнером для Дома купеческого собрания (Артусхофа) в Данциге (ныне Гданьск).

² Строгоновский дворец — дворец графов Строгановых в Санкт-Петербурге; построен в 1753-54 гг. по проекту Растрелли; ныне филиал Русского музея.

дворец строил Растрелли шестью годами раньше, чем началось строительство Петришуле. Для школы Гофман мог использовать строгоновский проект учителя. В таком случае мы имеем дело с совершенно новым типом растреллиевских печей.

Свой архитектурой печи в Петришуле чем-то напоминает и английскую эксцентрическую неоготику начала XIX в., и сталинские высоты, и «ардекошные» нью-йоркские небоскрёбы. Она вызывающе смела даже для русской печной архитектуры XVIII века и наводит на мысль о гротескной пародии на гамбургскую печь. Такое ощущение, что мы видим её в кривом зеркале непомерно растянутой вверх. Автор явно не скрывал желания удивить именно архитектурой (живописный декор совсем не пышный, даже нарочито простоватый для этого времени и для России) и габаритами. Известно, что печи пострадали от сильного пожара в 1977-м году, и их теперешний отреставрированный вид несколько разнится с оригиналом, поэтому для описания мы пользуемся иллюстрациями XIX века.

Печи стоят на невысоком опечье в виде цоколя-плинта. На нём очаговая часть. Она тоже невысокая — два ряда стеновых кафель и верхний декорбанд (или фриз). Затем сложного профиля карниз, на котором располагается напечье — действительно «грандиозное» сооружение. Оно представляет собой некое подобие устремляющегося вверх обелиска в виде двух высоких, узких, стоящих одна на другой арок (точная копия арки на навершиях немецких печей-рококо), завершающихся сложного профиля венчающими карнизами. Этот арочный столб фланкируют развёрнутые к нему под углом в 135 градусов четырёхъярусные башни, стоящие на высоких, квадратных в плане, постаментах — тоже с арочными проёмами. Верхние два яруса этих башен украшены невысокими колоннадами. Завершаются боковые башни навершиями в виде невысоких кап сложной формы. Словом, настоящие архитектурные сказки Гофмана, если он был их автором, и добавить к этому что-либо ещё трудно.

Печные попури

Ещё один неожиданный «лик» русской печи XVIII века — полихромные расписные печи-монументы. Они вызывают так много различных ассоциаций, что напрашивается определение — печное попури. Мы не знаем, сколько таких печей сохранилось. Нам известны три образца. Один находится в палатах Волковых-Юсуповых, другой — в музее Штиглица, третий в Калужском краеведческом музее. Последний датируется 1769-м годом и в литературе иногда приписывается Растрелли. На наш взгляд, предположение надуманное. Печь явно не избежала определённого архитектурного дилетантизма, поэтому поверить в причастность к ней этого ар-

хитектора сложно. Автор, конечно, мог воспользоваться одним из растреллиевских эскизов дворцовых печей в венском стиле. С ними некоторая связь есть, но о точном сходстве мы говорить не можем. Печи относят к калужскому производству. Оно в любом случае провинциальное. Условно эти печи называют библейскими, поскольку в росписи кафель использованы библейские и мифологические мотивы.

Пожалуй, ни один тип русской печи не впитал в себя столько влияний, как этот. В его архитектуре просматриваются работы д'Аллио¹ (из печей трид-

¹ Д'Аллио Феличе Донато (Felice Donato d'Allio. 1677-1761) — австрийский архитектор итальянского происхождения, автор проектов дворцо-



Библейская печь из Калужского музея.

цатых годов), штекборнские полихромные печи, фаянсовые данцигские и гамбургские, знаменитая печь из дворца Фридрихслуст¹, декор колонн прямо адресует к юнотирольским печам. Словом, настоящий коктейль из разных печных архитектурных форм и стилей. Похоже, что автор хорошо знал европейское печное искусство и сделал попытку процитировать сразу несколько его страниц. Ему явно хотелось блеснуть. Использование большого числа декоративных приёмов часто встречается в русском печном искусстве. У нас принято это назы-

вых печей.

¹ Фридрихслуст - дворец, построенный в 1775-84 гг. по проекту архитектора Северина Йенсена недалеко от латвийского города Добеле. В декоре интерьеров участвовал скульптор Графф. Во дворце когда-то стояла красивая печь (сохранилась только фотография) предположительно работы Мариенбергской мануфактуры, вошла в историю под названием Печь из Фридрихслуста.



Библейская печь из палат Волковых-Юсуповых. Слева фрагмент панно с лобовой стороны на напечье.

вать повышенной декоративностью - любимый эвфемизм искусствоведов, когда они не хотят напрямую сказать, что декор граничит с китчем или уже перешёл эту границу. В данном случае, возможно, ещё не перешёл, но эпитет «сверхдекоративный» просится.

Архитектурная композиция печей довольно сложная. Опечья как такового нет. Очаг стоит на невысоком уступе. Он представляет собой высотой в три ряда кафель слож-



Библейская печь из музея Штиглица. Справа наверху и на следующей странице фрагменты этой печи.



ный объём в виде двух выступов на фронтальной стороне и по одному на торцевых. Эти выступы служат пьедесталами для высоких двойных колонн напечья. Оно такой же высоты, что и очаг. И очаг, и напечье не имеют фриз. Они завершаются карнизами. На напечье, в центре, карниз прерывается, и в разрыве помещается картуш в стиле рококо. Над ним стоит невысокий прерванный щипец треугольной формы. Третий ярус является фактически завершением. Композиционно — это имитация одного из классических завершений гамбургской печи. Оно немногим выше второго и первого ярусов и имеет в центре нишу, фланкированную двумя элеронами. Завершается завершение высоким прерванным карнизом, образующим на лобовой стороне невысокий полукруглый щипец ещё с одним картушем-рококо. Го-



горизонтальное и вертикальное членение на примерно равные части скучно и красоты печи не придаёт. Вертикальные выступы создают на фасаде узкую щель. Её задняя стенка украшена панно, которое на этом месте из-за зажатости между выступами впечатления не производит. В выборе архитектурной модели этой печи (печь-монумент) заметно стремление к величественности. Однако при высоте меньше трёх метров величественность получается искусственной и совершенно ненужной. Если строго и придирчиво анализировать эти печные опусы, то можно заключить, что сочинение получилось совсем не безукоризненно по стилю и его построение обличает в авторе, если и архитектора, то совсем не растерлиевского масштаба.

Не поддерживает монументальность и





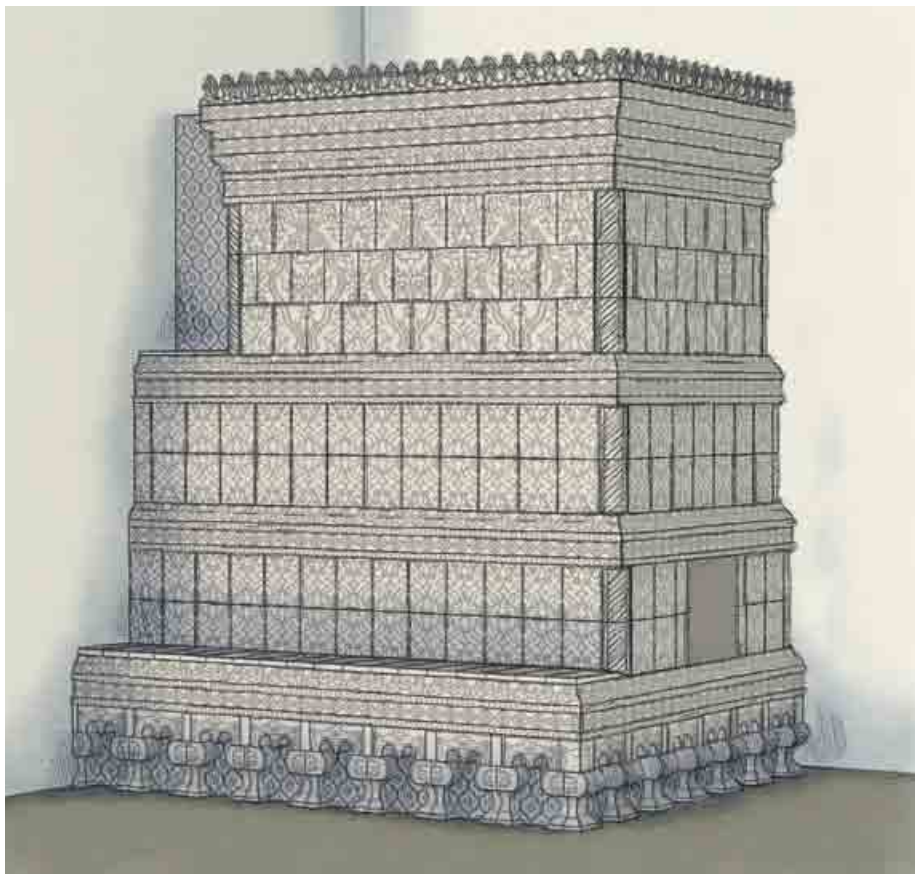
живописный декор. Ему недостаёт пафоса. Виноградная лоза на колоннах и цветочные гирлянды на поясах (они совсем не дружат с периферийными элементами росписи стенных кафель) - декор из арсенала другой печной архитектуры. Однако в целом роспись выполнена хорошо. Печь рисовал художник-профессионал и не без вкуса. Роспись двух печей (в палатах Волковых-Юсуповых и в музее Штиглица) явно выполнена одной и той же рукой. Художник пользовался весьма характерным приёмом изображения фигур. Они выписаны так, будто перед ним стояла задачи изображения обнажённой и полуобнажённой натуры исключительно с использованием формы круга и овала. Отдельные кафли, расписанные этим же художником, можно встретить в разных музейных и частных собраниях.

Печи с рельефным декором

XVIII век в европейском печном искусстве мы прежде всего связываем с живописным декором. Его широкое распространение в этот период не означало, однако, исчезновения рельефов. Ими продолжают украшать кафли, но того блеска и разнообразия, что мы наблюдали раньше, уже нет. Рельефы XVIII века в целом уступают тем, что были веком раньше. В основном это совсем примитивные и маловыразительные образцы, часто в сочетании с росписью, но ещё более примитивной и менее выразительной, чем сам рельеф. Встречаются, впрочем, исключения. О них наш рассказ дальше.

Возвращение печного клейма

В последней четверти XVIII века в России вновь появляются печи с клеймами. Хотя образцом для них послужили фряжские печи последней четверти XVII века, печи XVIII века выглядят несколько иначе. Их орнаментальный декор такой же растительный. В основном это вновь арабески, но теперь они не такие шаманские, что



Четырёхчастный медальон (XVIII в.). Сочетание простого рельефа и примитивной синей-белой росписи.

раньше. Их узор тоньше, ажурнее, ковровее и замысловатее (ведь он уже не предназначался и для фасадов зданий). Среди медальонов встречаются даже девятичастные клейма. В целом, однако, новые печи с медальонами смотрятся скучно и часто воспринимаются просто как большие ящики, обтянутые восточным ковром.

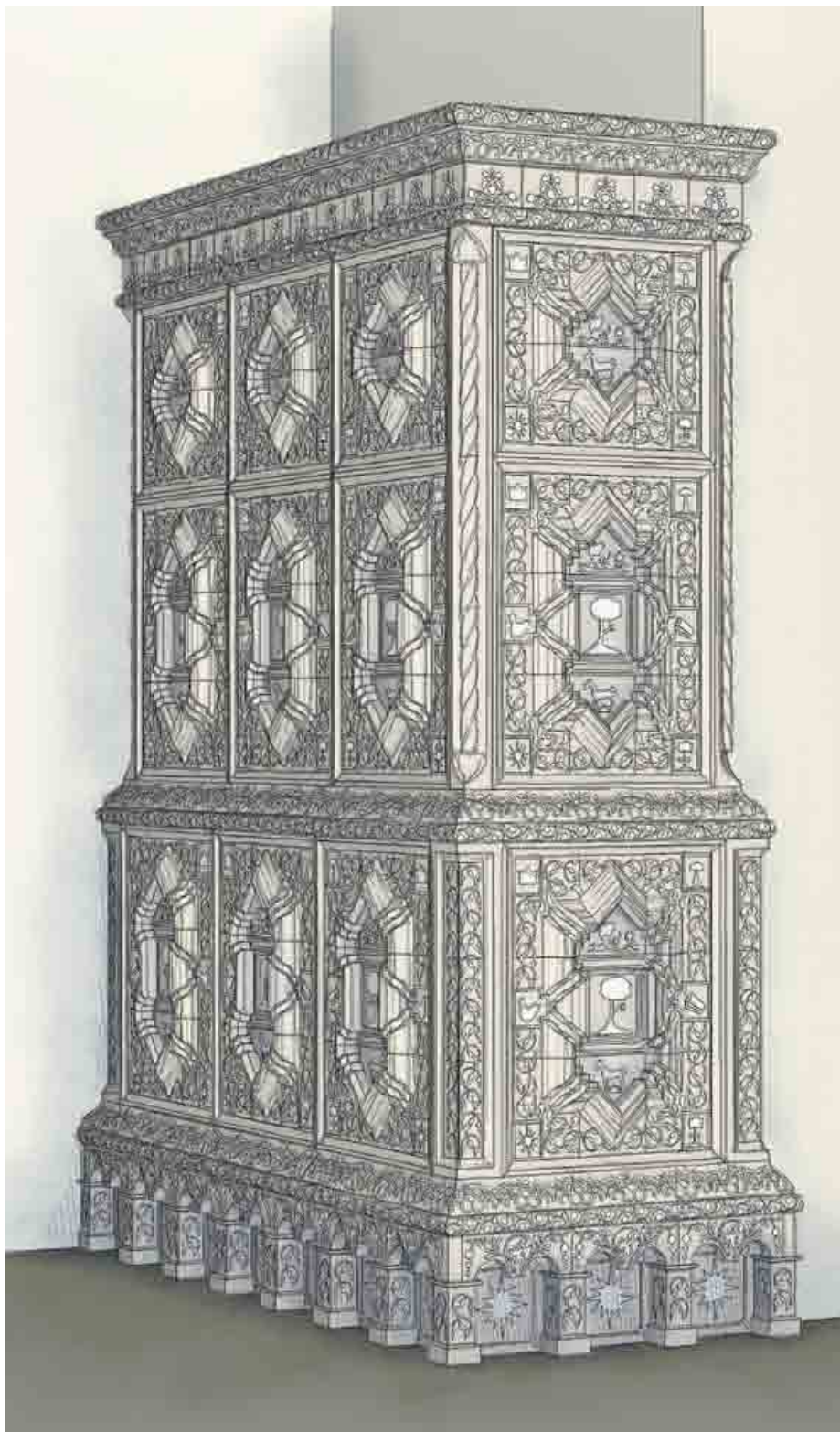
Среди печей с клеймами особняком стоят две весьма своеобразные печи из Ипатьевского монастыря¹. В целом это копии башенных печей XVII века. Опечье в виде ножек переходит через уступ в очаг высотой в одно клеймо. Затем, опять че-

¹ Печи, вероятно, несколько раз перестраивались и имеют утраты. Когда их перебирали последний раз, одну, видимо, удалось собрать почти полностью, а вторая явно сделана из того, что осталось.



Печь с арабесками из музея Штиглица (Великий Устюг, конец XVIII - нач. XIX в.). Слева клейма с очаговой части и напечья. Вероятно, фасад печи собран из кафель разных печей (один ряд клейм кажется лишним). При этом на напечье явно не хватает третьего клейма в центре. Маслих в свои реконструкции печей этой мастерской включает только два клейма.

На странице слева графическая реконструкция печи из кафель этого же печного набора (выполнена по фотографии). В её декоре использовано только одно клеймо - на напечье.



Ипатьевская печь (графическая реконструкция) и фотографии отдельных её клейм.

рез промежуточный уступ, напечье на два клейма и карниз как завершение. Словом, ничего оригинального и нового в архитектурной композиции нет. Зато декор необычен. Это типичное для этого времени сочетание полихромного рельефа с живописным сине-белым дельфтским, но сами клейма построены по принципу конструктора. Их размер можно менять по высоте и ширине без боязни «ампутировать» узор, как это часто происходило на подобных печах XVII века¹.

И ещё одно существенное отличие от последних. Плавный переход от очага к напечью с сужением на половину стеной кафли происходит за счёт разрезания под размер стеной кафель, а при помощи разного размера лизен. На напечье они более узкие, чем на очаге.

Клейма на ипатьевских печах девятичастные. Главный декоративный элемент — барочный медальон сложной полигональной формы в виде мощной, профилированной рамы. Она, в свою очередь, помещена в другую раму — уже простую прямоугольную. Гладкие поверхности печи заполнены сине-белой росписью, которая приятно сочетается с золотистым цветом рам. Мотивы живописного декора позаимствованных в основном из иконографии «примитивного дельфта». В их выборе и расположении иногда усматривают некое эзотерическое послание в традициях герметизма². Мы не будем с этим спорить или соглашаться, но не можем не отметить, что роспись несмотря на примитивизм вполне удовлетворяет. Верно выбран шарж, от этого рисунок воспринимается лёгким ажурным кружевом, превосходно печь украшающим. Правильно решена и архитектурная композиция печи: одна сторона её состоит из одного клейма, другая — из трёх. Мы уже писали раньше, что для печей с клеймами важно, чтобы количество клейм на одной стороне было нечётным. Об этом автор этих печей знал, как, возможно, знал о швейцарских фаянсовых печах.

¹ Сейчас на печах декор несколько подрезан, но это было сделано, скорее всего, в более позднее время при не совсем умелой переборке печей.

² Фомин О. В его работе дано описание ипатьевских печей. Оно сделано на редкость тщательно. Столь подробного описания кафель мы не встречали даже у К. Штраусса.



Клеймо с печи из дома Гостевых в Великом Устюге.

Некоторые их черты явно здесь проступают, и это редкий случай швейцарского влияния на российские печи. Был ли автор печи герметиком или нет, но он прекрасно знал печное искусство как в России, так и за рубежом. Вообще, эта работа выдаёт руку, более опытную в дизайне, нежели в изготовлении печной керамики и её росписи.

Можно предположить, что ипатьевские печи изготовили в Соликамске. У Маслиха мы встречаем реконструкцию печи с аналогичными девятичастными клеймами и такой же примитивной росписью (правда, гораздо менее разнообразной по мотивам — повторяется один и тот же цветок). Клейма, однако, на этой печи размещены не лучшим образом. Их приходится два на сторону, отчего стенка печи «разрезается» швом на две части. Этой реконструкции можно доверять, поскольку Маслих сделал её по сохранившимся фотографиям и кафлям из Соликамского краеведческого музея.

Есть у ипатьевских печей также сходство с печью из дома Гостевых в Великом Устюге. Вернее, только с клеймом на этой печи, которое, кстати, выглядит совершенно чужеродной вставкой. Клеймо из Великого Устюга декорировано по такому же принципу, что и ипатьевские, но исполнено на гораздо более высоком уровне. При этом сочетание мотивов на нём довольно неожиданное и странное - медальон, арабески и две ветки в золотой короне - традиционное украшение шведских печей, появившееся в середине XVIII века и пользующееся популярностью до сих пор.

Картушные печи

Среди них мало достойных внимания образцов. Картушные печи редко встречаются в сложной архитектуре. Обычно они повторяют архитектурные формы печей XVII века. Как будто время для них остановилось, и всех архитектурных чудес XVIII века не было и в помине. Стенки кар-



Картушные кафли (XVIII в.). МГОМЗ,



тушных печей смотрят на нас выпуклыми глазами небольших медальонов, на которых, обычно неумело, прорисован незамысловатый мотив в виде цветочка или птички, позаимствованных из альбома детских рисунков. Глаз-медальончик (ничего общего с многосоставными раппортными клеймами), как правило, помещён в затейливый рельефный картуш, иногда увенчанный небольшой короной. Рельефы картушей выполнены грубо, но в них легко узнаются картуширококо, в которых авторы этой керамики черпали вдохновение. Иногда поле лицевой пластины кафель дополнительно украшают какие-нибудь веточки или цветочки, прорисованные в той же манере, что центральный мотив.

Картушные печи, по-видимому, самый неудачный тип печей XVIII века. Здесь мы наблюдаем своего рода неловкую попытку соединить но-

вый модный живописный декор (дельфт) с полихромным рельефом XVII века. В принципе, тот же приём, что был использован на ипатьевских печах с медальонами, но в последнем случае результат оказался более, чем удовлетворительным, а на печах картушных повторение на стенках одинакового мотива (разная роспись в счёт не шла — она просто с расстояния не читалась) создавало с одной стороны, скучное однообразие, а с другой, по выражению Штраусса, «придавало печам и их поверхности беспокойный характер»¹. Почти все печи выдают в исполнителях гончаров. Они их изготавливали сами - от начала до конца, включая роспись медальона. Несмотря на крайне неудачный дизайн картуш-

¹ К. Штраусс писал это не по поводу русских печей, а о картушных печах вообще в европейском печном искусстве.



Картушная кафля (XVIII в.). РЭМ. Справа картушная печь из дома Шмиловой в Гороховце. Графическая реконструкция по зарисовкам отдельных фрагментов из журнала «Зодчий» за 1880 г.



ные печи в провинции пользовались большой популярностью. И самих печей, и отдельных кафель сохранилось много.

Кафли с архитектурной рамкой

Среди печей с рельефным декором выделяется небольшая группа с весьма любопытными кафлями. Они украшены стилизованными ренес-

сансными архитектурными арками (рамками) с вишнетками в антресолях¹ в виде цветочков или веточек. Центральный мотив, помещённый в их эдикулах², совершенно неожиданный. Это не то, что мы привыкли видеть на традиционных кафлях этого типа — монофигуру или группу фигур. В данном случае это картуш или медальон (тоже рельефные) с так называемыми малым цветком, дриблюмом или цветком на земле³. На первый взгляд, помещение картуша в арке кажется совершенным излишеством и даже несколько ошарашивает. Мы привыкли — или картуш, или арка. Но присмотревшись, мы

¹ Антресоль (также антресоль) — часть плоскости лицевой пластины нишевидных кафель между углом рамки кафли и дугой арки эдикулы, либо часть плоскости лицевой пластины кафли между углом рамки и дугой круга.

² Углубление в виде ниши.

³ В дельфтской иконографии малыми и большими цветками называют изображения разных по размеру сорванных цветов на стебле. Дриблюмом — трёхцветик, состоящий из трёх цветков на одном стебле, из которых один в центре и два чуть ниже — справа и слева от него. Цветком на земле называется изображение цветка, растущего на земле. Были ещё и так называемые блюмпоты (цветы в вазах или горшках), блюменманды (цветы в корзинах), а также букеты.



На развороте кафли с архитектурной ренессансной аркой (рамкой). Собрание МГОМЗ.

понимаем, что, несмотря на странное сочетание декоративных элементов, на стенках печи вместе эти кафли создают в целом приятный ковер. Печей с такими кафлями не сохранилось. В некоторых музеях можно встретить реконструкции, но в отличие от кафель они восторгов не вызывают. Их явно собирали, что называется, с миру по нитке. Такое впечатление, что это составленные произвольным образом вместе остатки разных печей. Трудно поверить, что оригиналы были такими же. Тому, кто делал эти кафли, во вкусе отказать нельзя. Тому кто пытался из них печи воссоздать — можно. Скорее всего, реконструированные печи — небрежность музейных работников, не более, но она даёт повод думать дурно о печных дел мастерах прошлого.

Сохранилась фотография одной печи (самой уже давно нет), сделанной из таких архитектурных кафель. На фотографии она представлена почти в своём первозданном виде. Печь в 80-е годы XIX века купил у одного антиквара граф Шереметев⁴.

⁴ Речь идёт о Шереметеве Сергее Дмитриевиче (1844-1918) — общественном деятеле, историке и коллекционере. Ему принадлежали под Москвой усадьбы Кусково (см. ниже) и Михайловское.

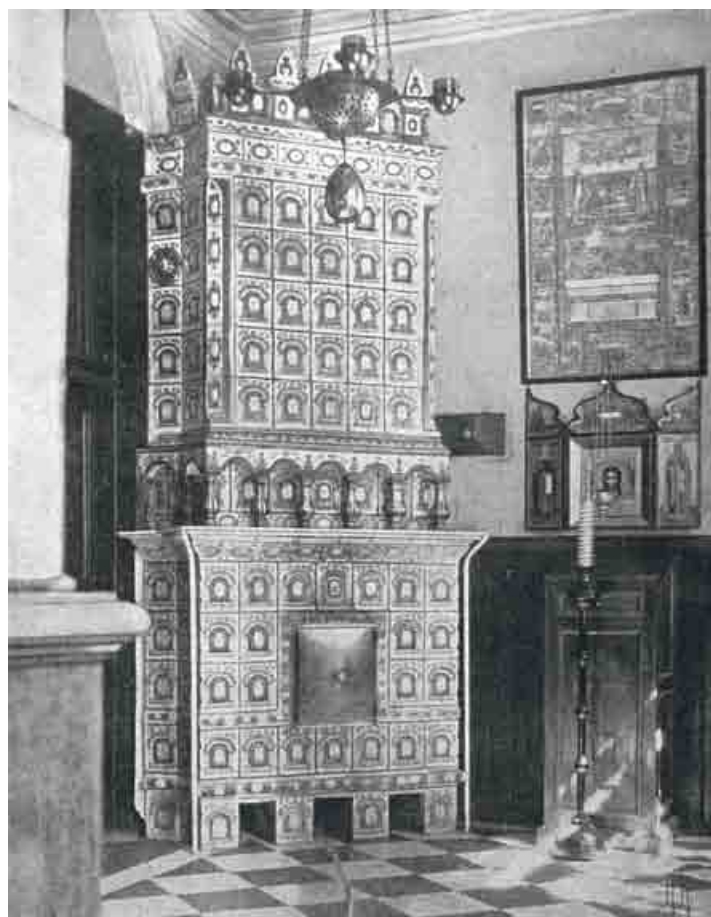


Она стояла сначала в его петербургском доме на Фонтанке, а затем её перенесли в сени церкви в селе Михайловском, что под Подольском. На печи сохранились все кафли, хотя некоторые были повреждены. Приводим описание печи, принадлежащее архитектору Красовскому¹: «Фон изразцов белый, а в орнаментации их первенствующую роль играет зелёный цвет, эффектно оттеняемый ярко-жёлтой и красновато-коричневой красками. Рисунок изразцов имеет невысокий рельеф. Печь поставлена на шанцах², поверх которых идет невысокий цоколь, состоящий из одного ряда изразцов, окаймлённого сверху и снизу гуртиками³ в виде валиков различной выпуклости. Верхний гуртик загибается вверх покоем и образует окаймление топочной дверцы. Выше цоколя расположено три ряда изразцов, завершающихся сильно выдающимся вперёд карнизом-полицей⁴, составленной из двух различной высоты каблуков и тон-

кой полочки. На этой полочке стоят десять баясин, поддерживающих плоские арочки, поперёк которых идёт скос, служащий переходом к телу верхней части печи. Последняя образована пятью рядами изразцов, причем рёбра её украшены широкими плоскими фасками. Карниз верхней части состоит из плоского валика, окаймлённого узенькими полочками, затем из ряда лежащих изразцов и, наконец, верхней тяги в виде прямого скоса, завершающегося узенькой, не свешивающейся полочкой. Над карнизом высится аттик⁵ с раскреповками, на которые поставлены оригинальной формы штучные изразцы, богато завершающие всю композицию»⁶.

По фотографии видно, что печь делали не для этого места в церкви. Узкое пространство, в котором она оказалась, подчёркивает её тяжеловатую и далеко не

⁵ Атик (архит.) - декоративная стенка над венчающим карнизом.
⁶ Красовский М.



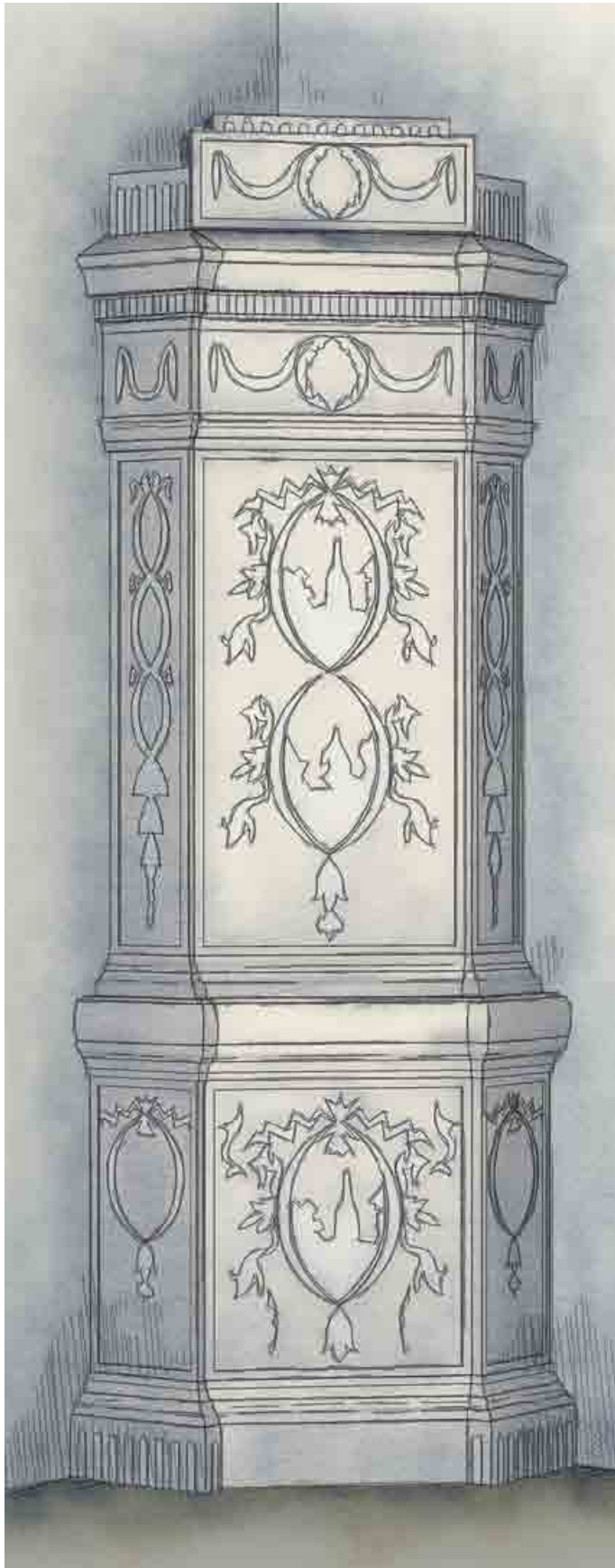
Печь из церкви села Михайловского.

¹ Красовский Михаил Витольдович (1874-1939) - гражданский инженер, историк архитектуры, член-корреспондент Императорского Московского Археологического Общества.

² Шанцы - свободно стоящие столбики, на которых лежит печь.

³ Архит. термин. Здесь в значении «поясок», «полоска» (от нем. Gurt).

⁴ Карниз-полица (архит. уст.) — карниз с накрывной (полочкой).



идеальную по пропорциям архитектуру. В целом, однако, она выглядит действительно «богато» и не только благодаря наверху.

Гораздо более стройный образец печи с архитектурными кафлями приводит в своей книге Маслих. Его графическая реконструкция выполнена по сохранившимся фотографиям и разрозненным кафлям (производство гончарной мастерской из Соликамска). Других изображений этих печей мы не встречали.

Печной классицизм

Кто удобство жизни предпочитает красотам уродливых каракатиц, печами называемых, тот может быть будет со мною согласен, что из простых кафель можно делать печи красивые и несомненно полезные. Поелику прямые оных линии, совмещая удобство внутренних частей и красоту простого вкуса, от борроминиевского¹ судорожного коверканья излечивают и не затейного архитектора, если он не погрешит только против правила общего размера.

Николай Львов²

В 60-х годах XVIII века в русское искусство приходит классицизм. Как писала Дмитриева³, «более прекрасных плодов, чем в России, неоклассицизм не приносил нигде, даже на его родине во Франции»⁴. Справедливое высказывание. Посмотрим, какие прекрасные плоды принёс он в печном искусстве. Условно печи в этом стиле можно разделить на следующие группы: печи-шкафы, печи-монументы, печи-постаменты, печи-порталы, печи-колонны (зойлены), печи-ротонды. Печные шкафы, видимо, были самыми распространёнными. Обычно их облицовывали гладкими белыми кафлями и, если этого казалось мало, расписывали.

Расписные печи во многом схожи с мариеберг-

1 Борромини Франческо (Francesco Borromini, 1599-1667) - итальянский архитектор, представитель раннего барокко.

2 Львов Николай Александрович (1753-1803) — архитектор, график, музыкант.

3 Дмитриева Нина Александровна (1917-2003) — искусствовед, литератор, теоретик искусства.

4 Дмитриева Н.А. (1)



На развороте печи архитектора Н. Львова (графические реконструкции по форэскизам).

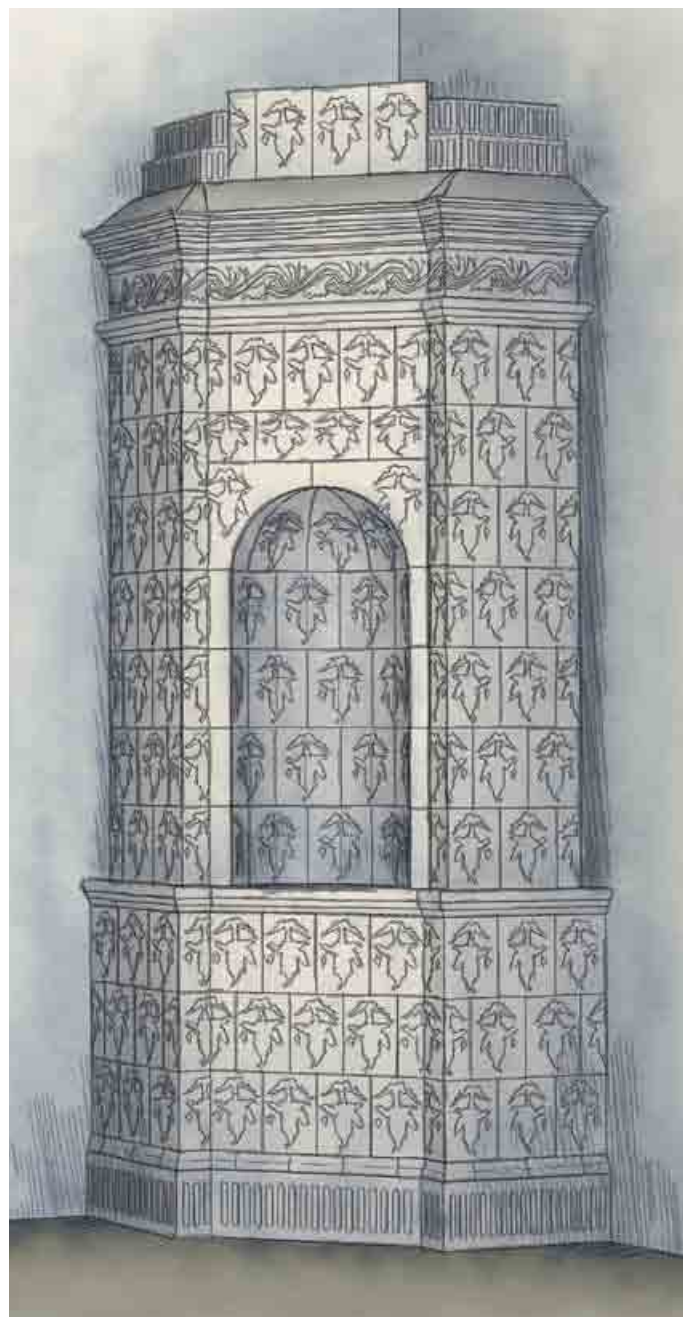
скими печами в стиле шведского рококо. Прежде всего это одна и та же архитектурная композиция: низкое опечье, невысокий очаг, шуровочное отверстие¹ на фасаде (правда, не всегда), и очень высокое напечье в виде трюмо. Различаются печи в основном мотивами росписи. На шведках они, естественно, в стиле рококо, а на русских преобладают классицистские: фестоны, гирлянды, розетки, вазы на постаментах и т.п. Иногда в этот ряд врываются элементы, стилю чуждые, и в этом

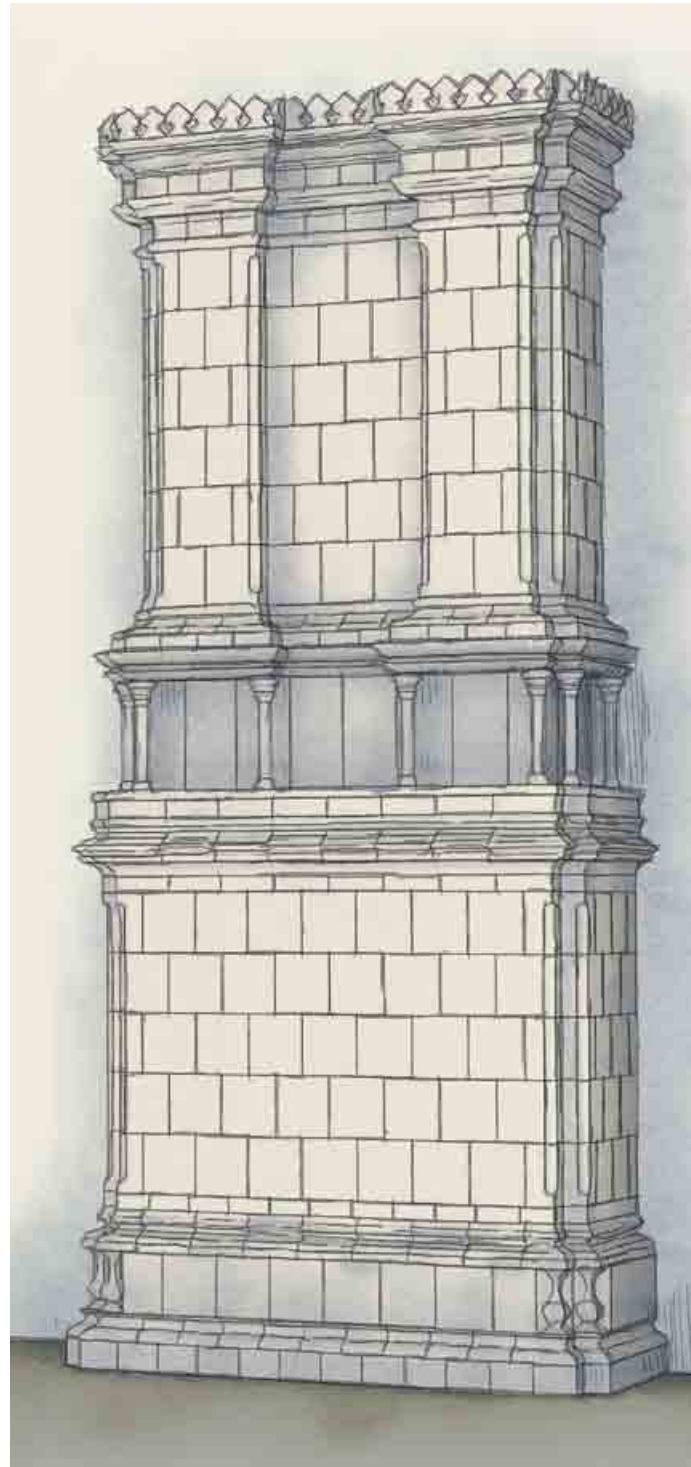
¹ Отверстие топочной камеры.

проявляется милый провинциализм этих печей.

Сохранившиеся образцы расписного классицизма можно видеть в Кусковском дворце графа Петра Борисовича Шереметева². Их два. Одна печь стоит в Картинной комнате, другая повторяется в нескольких комнатах. На обеих печах кафли (они из одного печного набора) расписаны одной рукой. Роспись выполнена достаточно бойко и лов-

² Кусковский дворец графа Шереметева П.Б. (1713-1788) - усадьба графов Шереметевых под Москвой, построена во второй половине XVIII в.





Печи по проектам архитекторов Д. Ухтомского (справа) и Н. Телегина (?) (графические реконструкции по фрескизам).

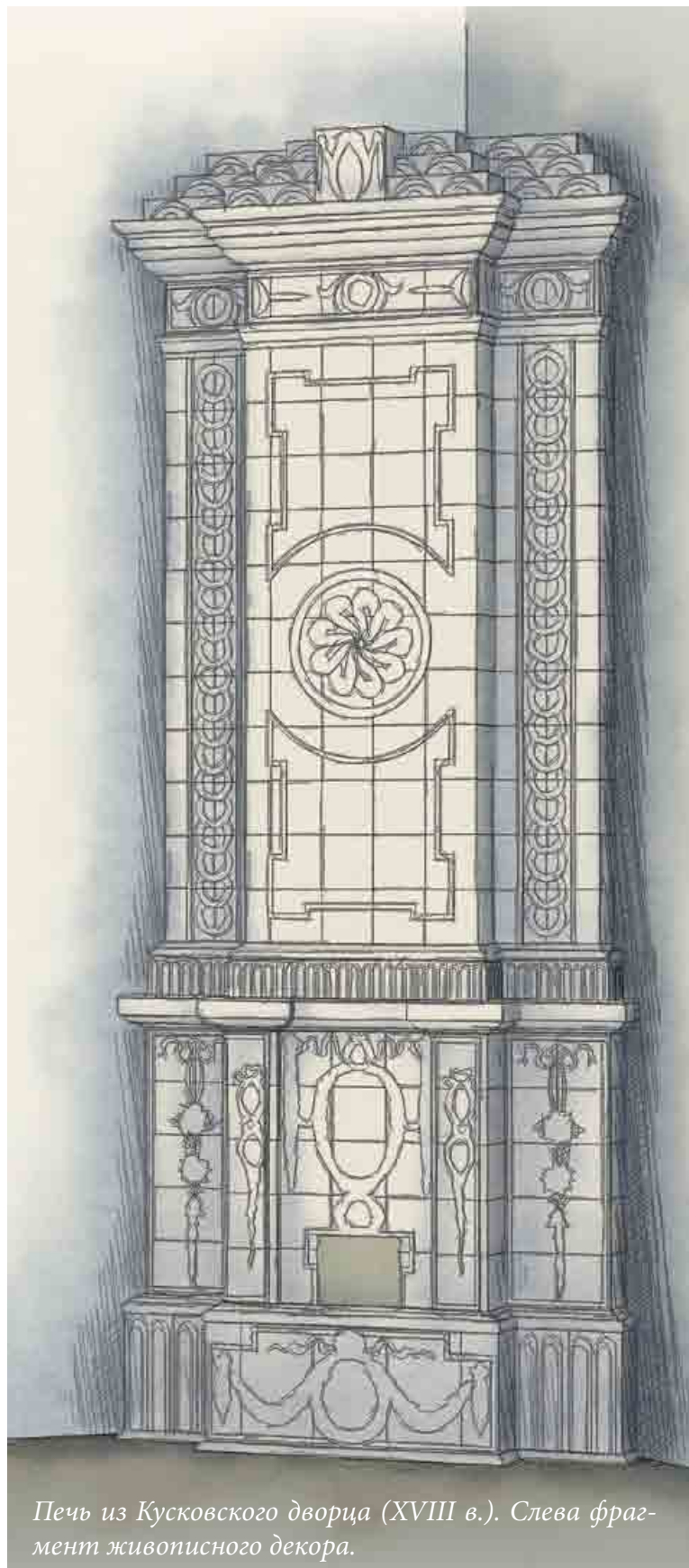
ко, по-печному вполне грамотно и производит приятное впечатление, хотя и выдаёт художника совсем не порцелановой школы.

Некоторые исследователи считают эти печи работой крепостных графа. Это предположение нам ка-

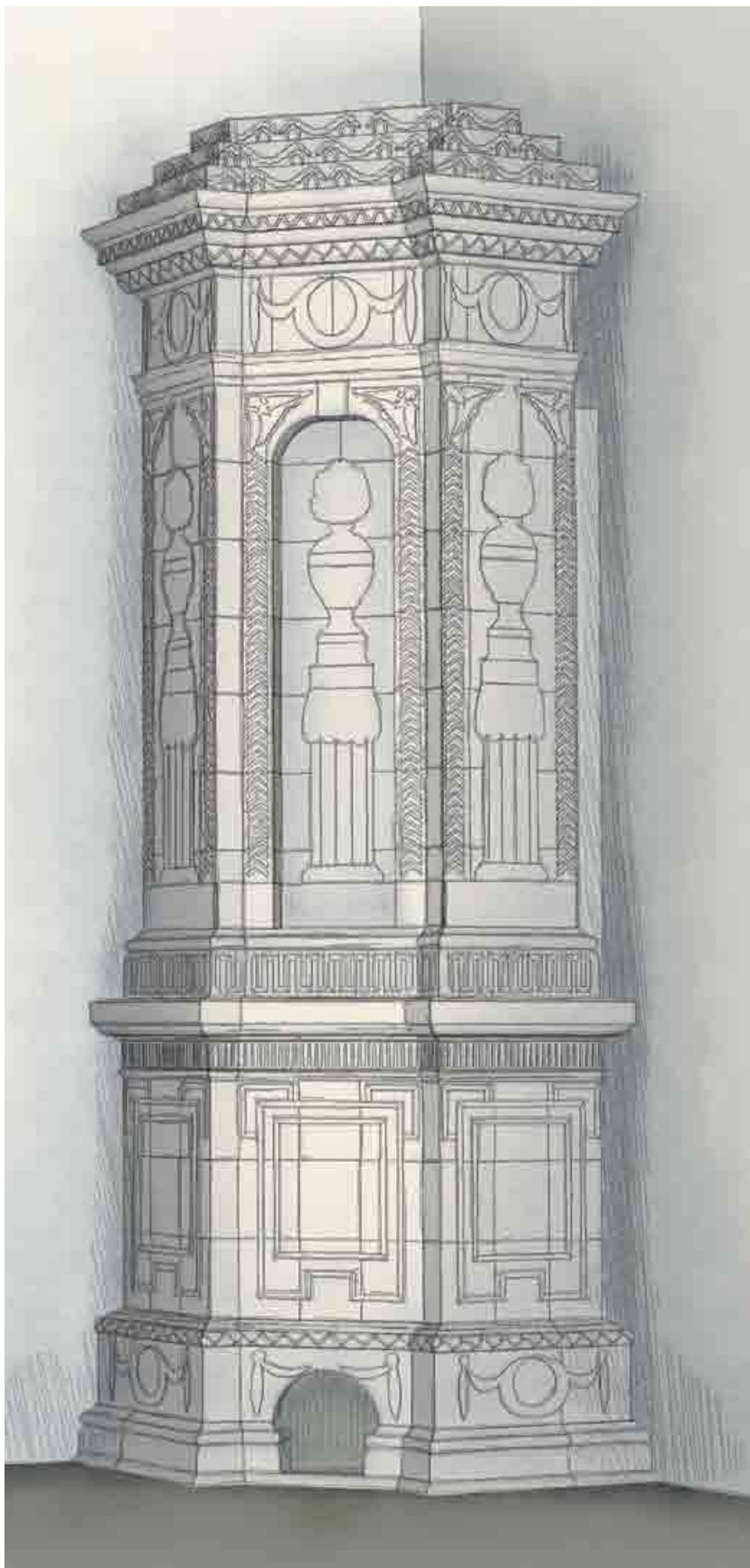


жется малоубедительным. Подобные печи не редкость, что говорит о серийном выпуске на серьёзном керамическом производстве. Однако о таком в имениях графа ничего не известно.

Шереметевские печи из Кускова довольно элегантны. Далеко не обо всех расписных печах этого типа можно это сказать. Большинство — эдакий купеческий вариант. Типичный представитель — так называемая Коломенская печь из собрания Исторического музея в Москве. Название связано с тем, что печь поступила в музей из здания медицинского техникума, находящегося в Коломне. Её относят к калужскому производству. Печь имеет 137 см в ширину и 336 см в высоту. Архитектура до-



Печь из Кусковского дворца (XVIII в.). Слева фрагмент живописного декора.



*Печь из Кусковского дворца (XVIII в.).
Справа фрагмент живописного декора.*

вольно помпезная. Всё сооружение напоминает склеп, украшенный весёлой росписью синим кобальтом по белому фону. Мотивы простенькие, в духе декора русской усадьбы того времени — сочетание элементов рококо, классицизма и орнамента в фольклорном вкусе. Последние, однако, неуместными не кажутся, поскольку таким печам прощается всё.

У Шереметевых в Останкинском дворце печи совершенно другие, что неудивительно, поскольку и времена были другие, и исполнители. Дворец строился сыном Петра Борисовича¹ и гораздо позднее — с 1792-го по 1798-й год, то есть завершён был более, чем через 20 лет после возведения Кусковского. Шереметев привлекал к работам по проектированию нового дворца не

¹ Шереметев Николай Петрович (1751—1809) — покровитель искусств, меценат, музыкант.



Коломенская печь.

только крепостных, но и профессиональных, в том числе столичных, архитекторов, таких как Кампоре́зи¹, Ста́ров² и Бренна³.

Печь в Угловой комнате относится к башенному типу и выполнена в виде ротонды⁴. Типичный представитель

1 Кампоре́зи Франческо (Francesco Camporesi, 1747—1831) — итальянский архитектор и гравёр; работал в основном в Москве, однако его московские постройки почти не сохранились.

2 Ста́ров Иван Егорович (1745-1808) — архитектор, в основном строил в С.-Петербурге (Таврический дворец, Троицкий собор, Пеллинский дворец и др.).

3 Бренна Винченцо (Vincenzo Brenna, 1747-1820) — итальянский архитектор и декоратор, придворный архитектор императора Павла I.

4 Ротонда - круглая в плане постройка, часто увенчанная

европейской классицистской печи, какие можно было видеть по всей Европе. Полукруглый в плане очаг стоит на невысоком гладком цоколе, завершающемся, также невысоким, промежуточным уступом. Стенки очага украшены по всему периметру неглубокими нишами с полуциркулярными арками¹, увенчанными замковым камнем. В антресольных (они специально не оформлены)

куполом.

1 Арка, имеющая форму полукруглости.



Печи из дворца Шереметевых в Останкине: печь-ротонда (наверху) и печь со сфинксом (слева).

помещены небольшие розетки. Завершается очаг карнизом с дентикулами². Высокое, свободно стоящее напечье оформлено как ротонда с ионическими колоннами³, на которых лежит архитрав⁴ и высокий кар-

2 Небольшие прямоугольные выступы (зубчики), расположенные дорожкой на карнизе.

3 Колонны, относящиеся к ионическому архитектурному ордеру, т.е. типу построения архитектурной композиции, который использует определённую систему пропорций, предписывает состав и форму элементов, а также порядок их взаиморасположения. Термин был впервые употреблён Витрувием в «Десяти книгах об архитектуре» (1 в. до н.э.). Различают пять классических ордеров: дорический, ионический и коринфский (возникли в Древней Греции), а также тосканский и композитный, которые появились в Древнем Риме.

4 Балка, являющаяся нижней частью антаблемента - конструкции, перекрывающей пролёт

ГЛАВА 2

низ с крупными дентикулами. Завершается вся композиция куполом с большой вазой наверху. Внутри ротонды круглый гладкий столб с барельефами. Во дворце есть ещё одна круглая печь - так называемый «зойлен». Её очаговая часть решена примерно так же, как у печи-ротонды, но напечье выполнено в виде колонны с бюстом.

в стене или завершающей стену. Она состоит из самого архитрава, фриза и карниза.



Печи в стиле классицизма массового производства. Подобные модели выпускались повсеместно и большими тиражами. Собрание музея Штиглица.



Печи-близнецы в Египетском павильоне - гипсовые печи-монументы¹. Здесь использован тот же архитектурный приём, что на печи-ротонде. Очаг стоит на плинте с уступом и представляет собой невысокий постамент жёлтого цвета с белым барельефом в виде розетки, помещённой в центре лобовой стороны. Над ней гирлянды листьев, под которыми выются, устремляясь навстречу друг другу, ленты. Постамент завершается киматием² в виде бусин и крупных иони-

¹ Книга посвящена кафельным печам, но некоторые образцы печей из гипса мы решили тоже упомянуть.

² Профилированный пояс.

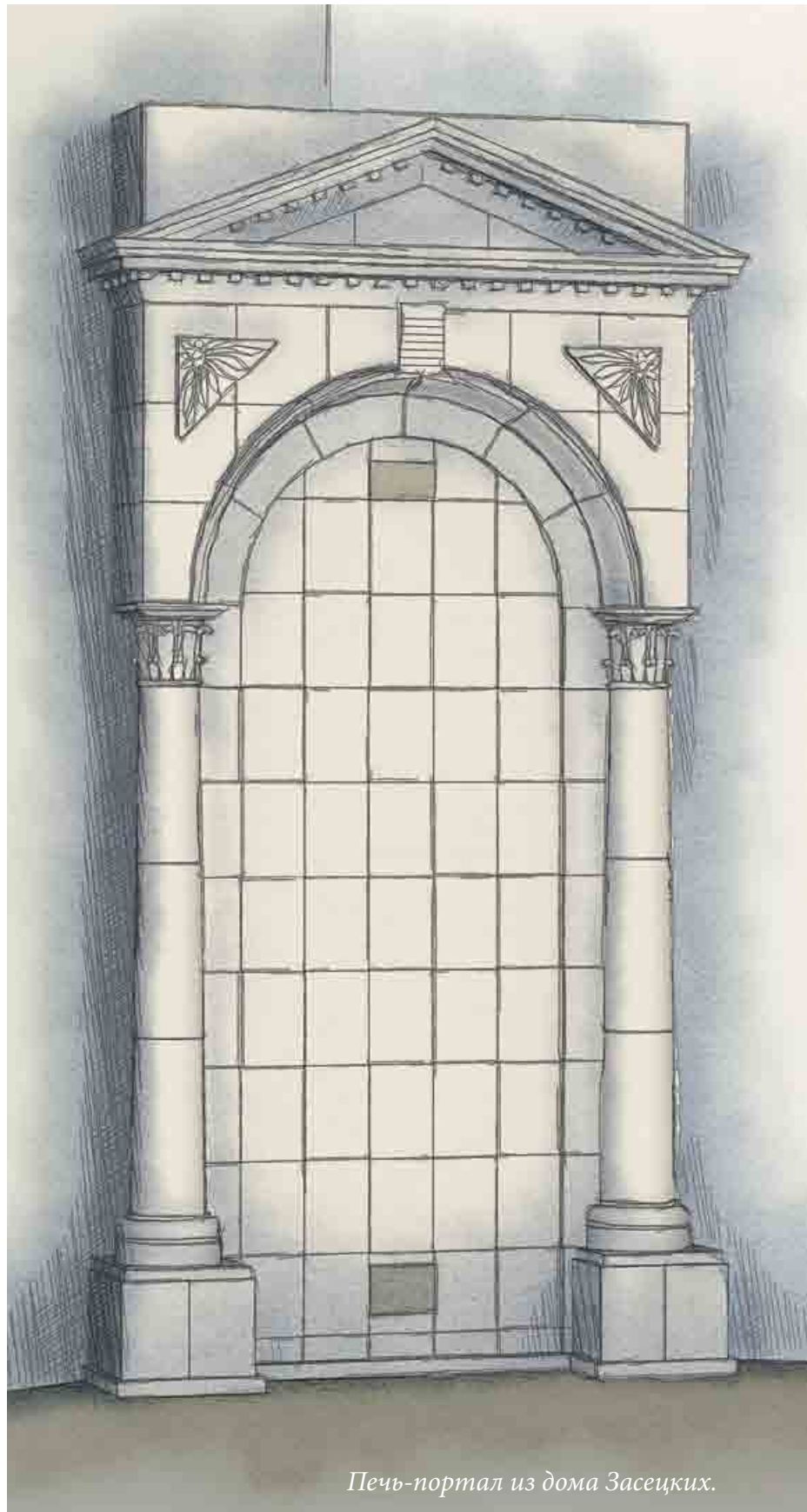
ков. Над ним декорбанд, украшенный белым меандром¹, бегущим по зелёному полю. Напечье выполнено в виде фланкированной двумя ионическими колоннами плиты-барельефа с изображением купидона. Выше фронтон, в антревольтах полуциркулярной арки которого на зелёном фоне белые дубовые листья. Навершие — антаблемент, включающий архитрав и фриз, украшенный дорожкой-ренсо² (белой на зелёном фоне). Навершие в виде лежащего на пьедестале сфинкса опирается на высокий сложный формы карниз с иониками и листьями аканта.

Печи, подобные останкинским, в конце XVIII века часто встречались в городских особняках и загородных имениях. По большей части это стандартная продукция серийного производства. Они, вероятно, выпускались в готовом виде разными мастерскими (мы их встречаем в ассортименте петербургских, прибалтийских и московских), но без каких-либо существенных вариативных отличий. Большинство этих печей особенной художественной ценности не представляют, хотя навеяны хорошими образцами. Сейчас их можно видеть в музее Штиглица, в доме Засецких в Вологде³, в доме Г.И. Щепочки-

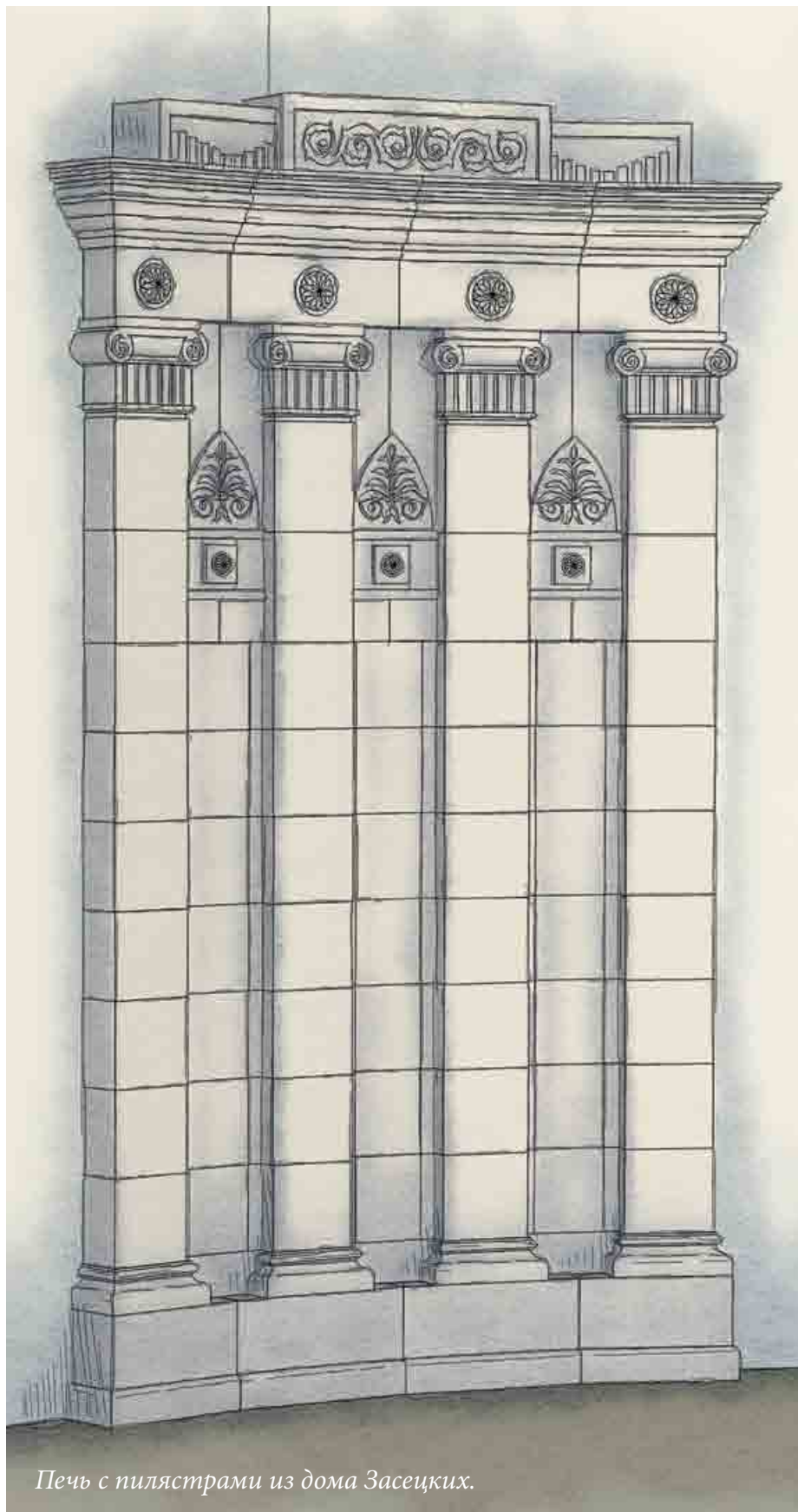
1 Орнамент, составленный из прямых углов, складывающихся в непрерывную линию.

2 Орнаментальный мотив в виде закрученной в спираль ветки, повторяющейся наподобие меандра.

3 Деревянный одноэтажный особняк, построен в 1790 г.; в конце XIX в. подвергся значительной перестройке, самое старое сохранившееся дере-



Печь-портал из дома Засецких.



Печь с пилястрами из дома Засецких.

на под Калугой¹ и многих других особняках Москвы, Петербурга и русской провинции, где сохранились интерьеры XVIII века.

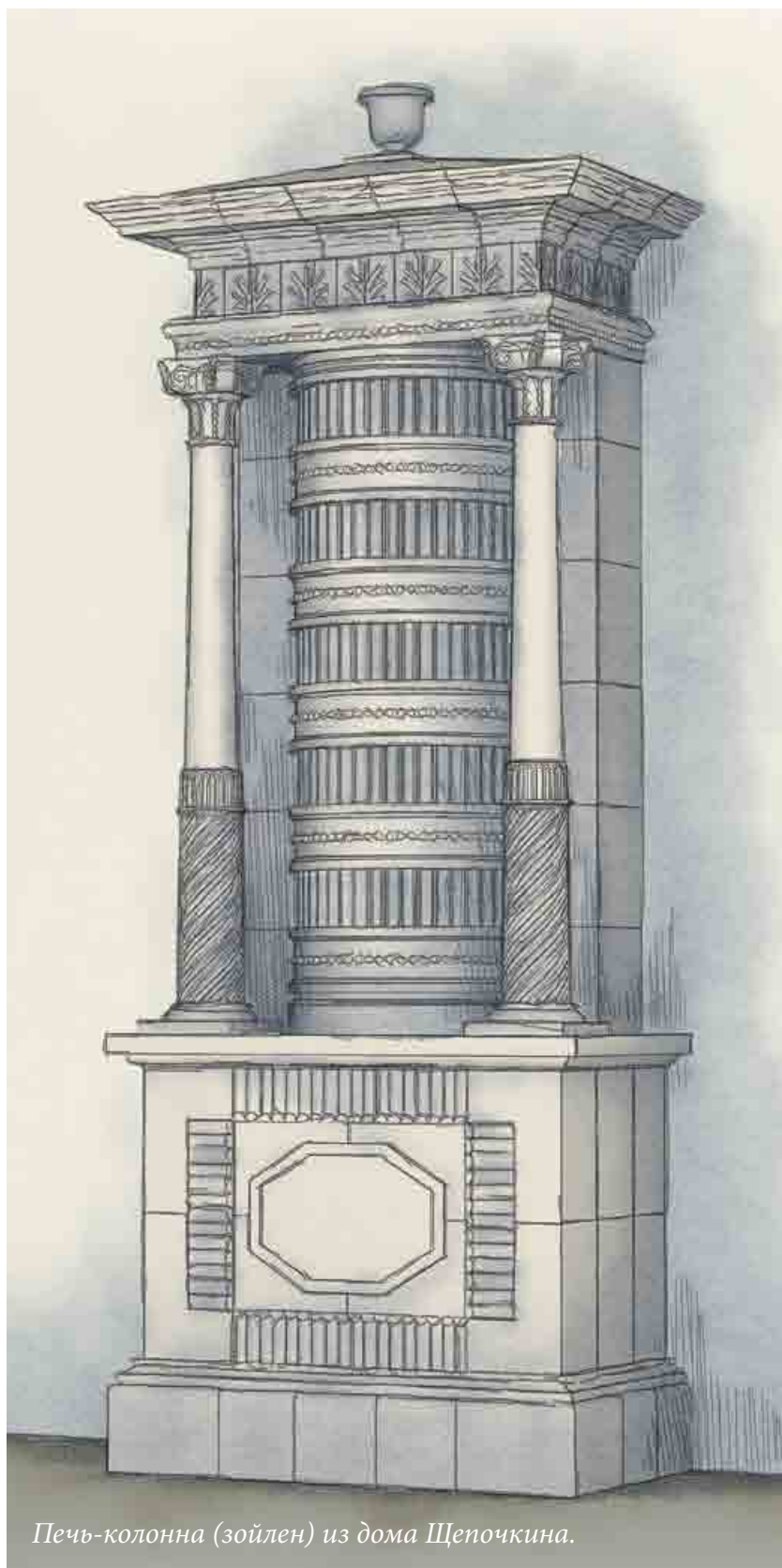
Среди печей из дома Засецких есть две, однако, которые отнести к массовой продукции было бы неверно. Это печь-портал и печь с пилястрами. Первая - довольно редкий тип печи, и этот конкретный образец - лучший из тех, что нам доводилось видеть, при этом хорошо сохранившийся. Печь с пилястрами аналогов не имеет. Это больших размеров печь с широкой вогнутой лобовой стенкой, украшенной четырьмя высокими пилястрами ионического ордера. На них лежит антаблемент — фриз с розетками и высокий сложный формы профилированный карниз. На карнизе низкий прямоугольной формы фронтон или, скорее, педимент² или аттик с четырёхчастным ренсо в центре. Между пилястрами декоративные вставки — ряд каннелюр с розеткой в центре, а над ней пальметта³ в виде стилизованного цветка, вырастающего из центра соединения двух ренсо - таких же, как на педимен-

вянное здание в городе.

1 Дом-усадьба под Калугой, построена во второй половине XVIII в. фабрикантом Григорием Ивановичем Щепочкиным (ум. в 1781 г.), ныне часть Калужского краеведческого музея.

2 Педимент — 1. основание; 2. (также напечье-педимент) прямоугольное, многогранное или круглое в плане, одноступенчатое или двухступенчатое (двойной педимент) напечье с вертикальными стенками, высота которых не превышает высоты стенок очага.

3 Пальметта (также кафля-пальметта) — кафля прямоугольной формы с центральным рельефным мотивом в виде веерообразного листа.



Печь-колонна (зойлен) из дома Щепочкина.

те. Типичный набор классицистских деталей, но возникает ассоциация с индустриальными формами постмодернизма в духе Рикардо Бофилла¹. Изготовитель печи, конечно, постмодернистом не был, но невольно себя таковым в этой печке проявил.

В доме Щепочкина тоже есть одна весьма примечательная печь. Она совершеннейшее чудо архитектуры. Если не знать, когда эту печь сделали, можно предположить пародию на венский зойлен XVIII века или с юмором выполненную стилизацию. Такие встречаются в Германии на рубеже XIX и XX веков. В XVIII веке, однако, пародиями так не увлекались. Автор работал над печью всерьёз. В основе - обычная печь-монумент с двумя колоннами на напечье. Но между колоннами помещена огромная, толстая, разбитая на сегменты колонна с каннелюрами, упирающаяся в антаблемент. При этом у колонны никакого завершения, что, в принципе, не противоречит канону. Впечатление от этой печи, как и от других, более традиционных, зойленов в этом доме, довольно странное. Есть в них что-то в духе механистично-брутальной архитектуры 50-х годов XX века. Печь с большой колонной, безусловно, уникал.

В петербургских императорских резиденциях и домах знати также сохранились печи в стиле классицизма, в том числе зойлены. Самые известные (они гипсовые) те, что сто-

¹ Бофилл Рикардо (Ricardo Bofill, род. в 1939 г.) - каталонский архитектор, автор масштабных постмодернистских проектов, включающих элементы классицизма в духе Палладио, Мансара и Леду.

ят в «Зале войны», «Зале мира» и в «Тронном зале» в Павловском дворце¹. Для них уже оборудуются, как это стало модным в это время, печные ниши. Залы и печи в них проектировал Бренна. Они все изготовлены в одном стиле в свойственной архитектору, по выражению Грабаря, манере «декоративного натурализма». В зале мира наверху украшено скульптурной композицией с павлином Юноны - покровительницы семейного очага, а в зале войны - композицией с орлом, сидящим среди снарядов². При этом особенно большой разницы между печью войны и печью мира нет - обе выглядят довольно воинственно. Дворцовые печи Бренна не лишены своеобразия. Точно таких зойленов (у Бренна форма колонны на них ярко не выражена) мы не видим в венских резиденциях. В то же время отнести их к образцам тонкого вкуса, какими славится Павловск, никак нельзя. В угоду помпезности они перегружены декором и габаритами, и эта избыточность не вызывает приятного чувства. Печи тяжеловесны, их пропорции не воодушевляют, рельефы грубоваты. В общем, далеко не самая большая удача в печном искусстве, но винить в этом только архитектора мы не можем. Сохранился проект печи для Зала войны с пометкой Марии Фё-

1 Павловский дворец — дворцово-парковый ансамбль конца XVIII в., расположен в г. Павловске под С.-Петербургом; был летней резиденцией императора Павла I. В строительстве дворца в разное время принимали участие архитекторы: Ч. Камерон, В. Бренна, Дж. Кваренги, А. Воронихин и К. Росси.

2 Грабарь отмечал, что орлы «такого натуралистического, не стилизованного типа, встречаются у Бренны везде, являясь одним из его любимых декоративных приёмов».



Печь с павлином Юноны из Зала мира в Павловском дворце.

доровны¹ - «Bien» (фр. «хорошо»). Это значит, что их одобрила будущая императрица, активно участвовавшая в процессе строительства и создания интерьеров дворца, в том числе их печной части. В данном случае ей явно изменил вкус. История знает, что с ней это случилось.

Справедливости ради нужно сказать, что в Гатчинском дворце² печи Бренна, если это его работа, удались гораздо лучше, хотя оригинальностью уже не отмечены. В Нижней туалетной комнате (её декорировали Бренна и Воронихин³) стояла печь, похожая на печь-ротонду из Останкинского дворца Шереметевых. Поскольку к этому дворцу руку приложил Бренна, обе печи, останкинская и гатчинская, могли быть выполнены по его проекту. Архитектор работал в Гатчине и Останкине примерно в одно и то же время. Печь из Овального кабинета, вероятно, тоже проектировал Бренна. Это традиционная, прямоугольная в плане печь-колонна, обременённая обильным декором. Очаг и напечье не разделены. Они представляют собой высокий, прямоугольный в плане постамент для навершия в виде колонны,



Винченцо Бренна.

в основании которой помещены трофеи. На колонне стоит ваза. Углы постамента украшают коринфские пилястры с каннелюрами, а стенку на лобовой стороне - медальон с портретным барельефом. Между капителями пилястр гирлянды. Эта печь уже ближе по духу к павловским печам Бренна.

Среди гатчинских печей, по большей части добротных, но мало примечательных работ, особняком стояла красивая печь-колонна с навершием в виде вазы. Она находилась в большой приёмной Марии Фёдоровны. Это «Печь Антонелли». Название связано с именем автора живописного декора⁴ - танцующего хоровода муз.

Из классицистских печей сохранились, видимо, только работы Бренна, хотя он не был единственным крупным архитектором XVIII века, оставившим после себя печные проекты. Эскизы печей Львова, Ухтомского⁵, Каза-

1 Мария Фёдоровна (София Вюртембергская) (1759-1828) — вторая супруга Павла I, мать Александра I и Николая I.

2 Дворец был построен в 1766-1781 гг. в Гатчине под С.-Петербургом архитектором А. Ринальди для фаворита Екатерины II - графа Григория Орлова. В 1783 г. дворец был выкуплен императрицей у Орлова и подарен сыну - Павлу I.

3 Воронихин Андрей Никифорович (1759-1814) - архитектор, декоратор и живописец, один из основоположников русского ампира.



Печь-ротонда из Гатчинского дворца. Рис. Э. П. Гау.

4 Антонелли Дмитрий Иванович (1791-1842) — художник-портретист и иконописец.

5 Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719-1774) —

кова¹, Волкова² и многих других менее известных архитекторов часто встречаются в архитектурных увражах. В основном эти работы представляют вариации на тему европейских дворцовых печей того времени, но своеобразия тем не менее не лишены.

Печами архитекторов-классицистов закончился XVIII век. Как не вспомнить, что писал об этом времени печных экспериментов Шрётер³. Дей-

ствительно, каких только фасадов печей у нас тогда не строили. Не все архитектурные композиции можно назвать удачными, технологичными, отличающимися изяществом, но в разнообразии им не откажешь, как не откажешь в нём и печной керамике того времени. Фантазия людей, делавших тогда печи, была столь богата, что рассказать всё о них в одной книге невозможно. Мы постарались коснуться только самого главного.

архитектор, реставратор, главный архитектор Москвы при Елизавете Петровне.

1 Казаков Матвей Фёдорович (1738-1812) — архитектор, представитель русского классицизма и неоготики.

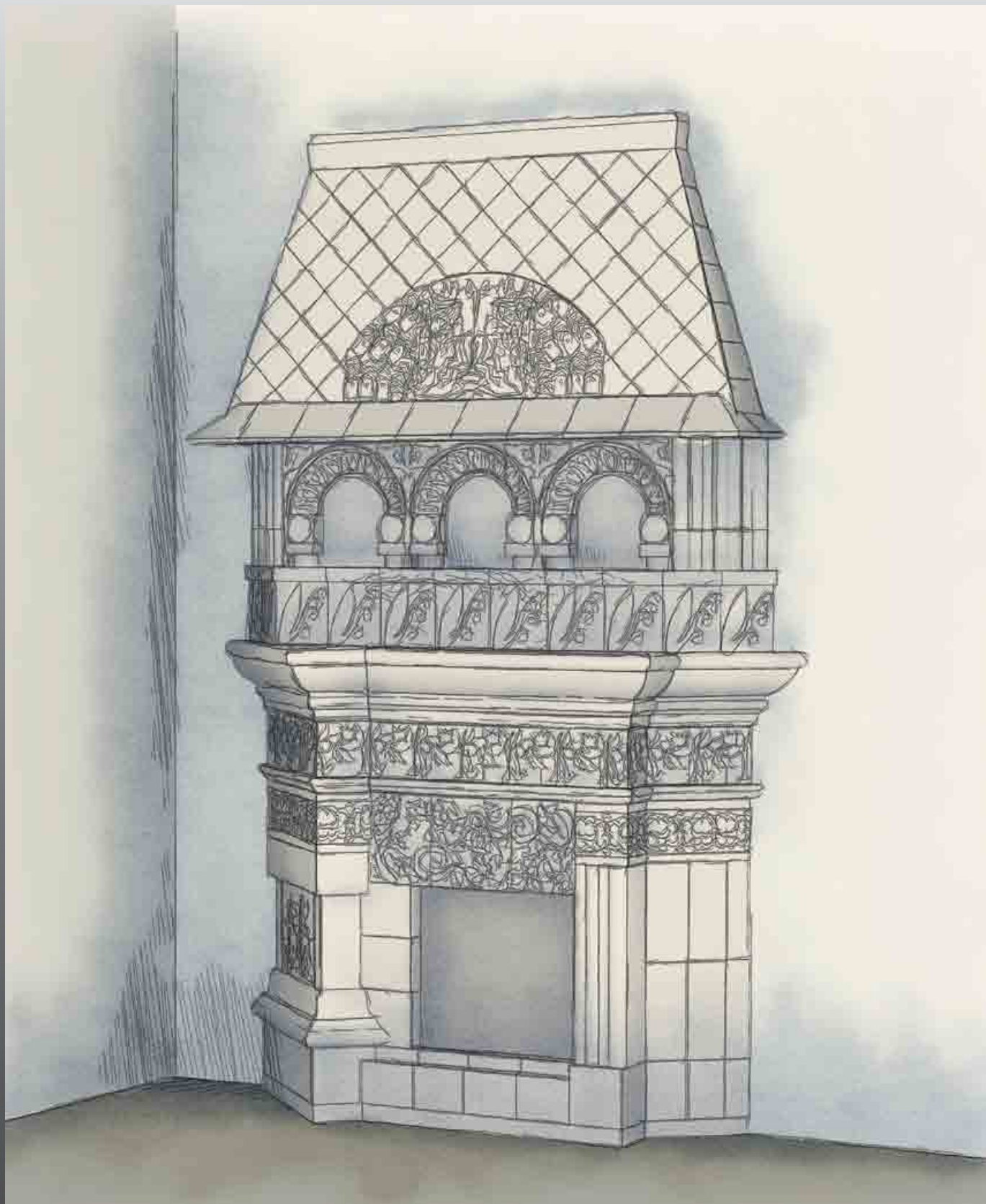
2 Волков Фёдор Иванович (1754-1803) — архитектор, академик, ректор Академии художеств, представитель классицизма, находился под влиянием французской архитектурной школы.

3 В своих знаменитых Примечаниях первый фурнолог в России писал:



Печь Антонелли.

«Каждый архитектор (которых, кстати, ныне больше, чем было тогда) пытался в этом деле (печном — авт.) экспериментировать и не только по необходимости, но и оттого что его в этом поощряло ведущееся тогда большое строительство, особенно в Санкт-Петербурге, где каждый мог за чужой счёт реализовать свои идеи. Так уж случилось, что Москва и Санкт-Петербург заслужили того, чтобы называться школой для иностранцев по изготовлению сберегающих дрова печей. И в самом деле нигде в мире не строят так много, как в России, и нигде на строительство столько денег не тратят. Каждый архитектор и строитель, даже из самых знаменитых мест в Европе, находит здесь возможность поучиться и свои идеи и проекты осуществить не за свой счёт, а потому наилучшим образом придуманные и построенные печи становятся здесь повсеместным явлением. Если собрать здесь все открытия в печном деле и все конструктивные решения организации внутренних печных ходов, а также все фасады печей, что только за последние сорок лет здесь понастроены, да снабдить их рисунками и описаниями, да привести все их недостатки и достоинства, то получится огромная и весьма поучительная книга».



Глава 3

В поисках потерянного СТИЛЯ

XIX век

Европейское печное искусство XIX в. - Взгляд на российскую художественную керамику - Производители печной керамики - Печи для Теремов Фёдора Солнцева - Фантазия на тему древних печей Фридриха Рихтера - Печной неоренессанс в мнимом русском стиле - Печные этюды русских художников

Век печной деградации

Девятнадцатый век не внёс ничего нового в историю народного изразцового искусства. Чётко прослеживается спад того взлёта, который был достигнут в расписных многоцветных изразцах в третьей четверти XVIII века.

Сергей Маслих

Искусствоведческие исследования на тему кафельной печи в своих заключениях, как правило, содержат сожаления о том, что в новое и новейшее время никогда не достигались ни качество ручной работы, ни высокий художественный уровень, что отличали печи прежде. Подобные суждения, безусловно, несправедливы. И в ранние века, и в прошлые недавние изготовление керамических нагревательных приборов было в основном делом художника. При этом среди его произведений наряду с посредственным находим достойное для подражания и, естественно, много продукции массовой.

Торстен Гебхард¹

Девятнадцатый век свидетельствует о рабском подражании образцам прошлого, не говоря уже о чистом копировании или умышленно плохих подделках, но так было неспроста. Спрос рождает предложение, а в XIX веке спрос на механистические репродукции был. Преклонение на грани идолопоклонства перед стилями прошлых веков привело к неспособности восхищаться прошлым только потому, что оно прошлое - со всеми его достоинствами и недостатками.

Джон Белчер²

Девятнадцатый век, не всегда заслуженно, называют веком деградации европейского печного и каминного искусства, не отмеченным никакими большими художественными достижениями. В этот период действительно немного нового и достойного, и в дизайне каминов и печей повторяется уже пройденное. Их стиль адресует к готике, ренессансу, барокко, рококо и неоклассицизму, либо поражает безудержным эклектизмом. К концу века, однако, от повторов в чистом виде пытаются отходить. С приходом искусств и ремёсел, а затем ар нуво начинается поиск новых форм и новых декоративных средств. Хотя архитектурная композиция печей на протяжении почти всего столетия практически не меняется (доминирует «печной шкаф»), печная керамика в лучших своих образцах демонстрирует высочайший уровень рельефного полихромного декора.

О печах XIX века пишут мало. Во работах, посвящённых этому периоду, в основном делается акцент на историческом аспекте. От какого-либо серьёзного художественного анализа, за редким исключением, стараются уходить, проявляя осторожность. Хвалить, по гамбургскому счёту, не за что, но и ругать тоже не хочется, иначе что тогда останется. На наш взгляд, помимо отдельных работ вне школ и течений, останутся прежде всего берлинские и шведские печи. Они были, безусловно, самыми крупным явлением в европейском печном искусстве XIX века. В них много общего. Нельзя забывать, что шведские производители долго находились под сильным воздействием немецких

¹ Гебхард Торстен (Torsten Gebhard, 1909-1994) - немецкий искусствовед-фольклорист.

² Белчер Джон (John Belcher, 1841-1913) — английский архитектор.

и какой-то период практически работали по их каталогам. Однако в итоге шведская школа сумела возродить свой собственный почерк¹ и, обретя самостоятельность, уже сама начала оказывать влияние на развитие печного искусства в других странах, в том числе в России.

Влияние шведской школы происходило в основном через Финляндию, где печные заводы (некоторые принадлежали шведам) выпускали шведские модели «один в один» или весьма похожие. Их активно продавали в России, в состав которой Финляндия тогда входила. Российские производители во многом ориентировались на эту продукцию, равно как и другую, бывшую тогда модной в Европе. К сожалению, для подражания выбиралось не всегда лучшее. В плохом качестве исполненные, не самого тонкого вкуса, но в затейливых формах, претендующих на художество, модели на манер немецких или шведских - основной продукт российских печных фабрик того времени. На фоне этих печей даже простенькие и скучные белокафельные берлинки² с их строгими и чистыми линиями, ставшие основной комнатной печью и в обычных городских квартирах, и в помещениях общественных зданий, выглядели образцами наитончайшего вкуса.

В XVIII веке печное искусство в России тоже следовало европейской моде, но вольно или невольно создавало образцы, отличавшиеся своеобразием. Прототипы переделывались на собственный лад, и в результате (он был, естественно, разным) получались самостоятельного стиля печи. Новое же столетие прошло под знаком имитации без какого-либо намёка на выдумку и самобытность. «Рабским повторением европейских образцов»³ называл Султанов продукцию российских керамистов, и с его резкой оценкой трудно не согласиться. Даже провинция никаких «глупостей», как раньше, себе уже не позволяла, а потому и в ней, и в столицах кафельные производства выглядят провинциальными в потугах угнаться за европейскими законодателями печной моды.

Можно спорить о том, какие из русских кафельных печей XVII и XVIII веков и насколько продукт народного творчества и насколько продукт архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В их лучших образцах мы видим и творчество, и архитектуру, и искусство. В XIX веке о народном или о каком-либо серьёзном искусстве в связи с печами говорить трудно. Фольклорные черты, в их чистом, искреннем проявлении, присущие печам прошлого, уходят, и с ними уходит тот неповторимый колорит, который выделял эти печи в период их расцвета.

Особенностью русского печного искусства XIX века было то, что мы не наблюдаем какого-либо активного участия в нём архитекторов. И хотя примеры архитектурных печей есть, среди их авторов мастеров такого калибра, как Растрелли, Бренна, Львов, Ухтомский, Казаков мы не видим. Без крепкого, профессионального дизайна представительские печи свой статус уже не оправдывают. В основном это теперь средний, иногда выше среднего, стандартный продукт, мало отличающийся от массового. К последнему архитекторы тоже руку не прикладывали. Серьёзного сотрудничества с печными фабриками не получилось. Слабая конкуренция в отрасли не стимулировала производителей развивать профессиональный дизайн, поэтому архитекторов к созданию новых моделей привлекали редко. Производители довольствовались тем, что заимствовали идеи из многочислен-

¹ В XVIII веке он был представлен мариебергскими печами.

² Берлинка (также берлинская печь или файльнеровская печь) – тип кафельной печи, который сформировался в начале XIX в. в рамках бранденбургской печной школы (первые модели разрабатывались на фабрике Хёлера и Файльнера). Она представляет собой высокую печь-шкаф с низкой очаговой частью (в каминном варианте - средней высоты) и высоким напечем. Стенки печи набраны из гладких кафель в белой глянцевой глазури. Дизайн берлинских печей условно разделяют на четыре периода. Декор печей первых трёх поколений в целом минимальный, лаконичный, преимущественно рельефный, в стиле неоклассицизма первой трети XIX в. или, позднее, в неостилах. В России в XIX в. такие печи широко строились в качестве комнатных. Берлинки последнего поколения (четвёртого) отличались повышенной декоративностью, что было отражением вкусов эпохи грюн-дерства.

³ Султанов Н. (1)

ных архитектурных увражей либо открыто работали по чужим каталогам и мустербухам. Типичный подход к делу на периферийных печных фабриках.

Результатом всего сказанного выходит, что писать об этом периоде особенно нечего. И всё же ему мы посвящаем целую главу. Несмотря на малое количество достойных работ, обойти совсем вниманием это время нельзя. В XIX веке шёл активный поиск национальной художественной идентичности во всех сферах искусства, в том числе в печном. То, что было найдено, оставило столь глубокий след, что даже спустя столетие после ухода XIX века мы все ещё ощущаем его присутствие. Из трёх столетий истории русской кафельной печи первые два в наши дни практически забыты, и к ним обращаются редко, хотя именно они оставили нам настоящие сокровища художественной изобретательности. Почти всё внимание и любовь сейчас достаются веку «рабского подражания образцам прошлого», «чистого копирования» и «умышленно плохих подделок». Мы не будем анализировать причины этого пристрастия, поскольку тогда нужно писать о XXI веке, а это в наши планы не входит. Однако о «веке печной деградации» рассказать мы должны, поскольку печи этого времени, как бы мы к ним ни относились, часть русского печного искусства, и выбросить их из его истории мы не можем.

Взгляд на художественную керамику

В начале XX века появились две публикации, посвящённые состоянию российской художественной керамической промышленности и системе подготовки кадров для отрасли. Одна из них — тезисы доклада Петра Ваулина¹ на 25-м собрании Императорского общества архитекторов Петербурга, а другая — серия статей «Художественная керамика в прошлом и настоящем» Николая Роота². Они были напечатаны в журнале «Зодчий» в 1907-м году. В них мы не найдём анализа и оценки печной керамики, однако к последней можно отнести всё то, что авторами было высказано по поводу художественной керамики вообще.

Доклад Ваулина содержал критику ведущих российских производителей. Керамист не во всех суждениях был объективным, поскольку оценивал не просто работу своих «товарищей по цеху», а в чём-то конкурентов³. В целом, однако, нарисованная им картина вполне соотносилась с реальным положением дел в отрасли. В докладе в качестве основных российских керамических производств перечислены: Императорский фарфоровый завод, предприятия Гарднера, Попова, Бонафедэ, Гусарева, Масленникова, Кузнецова⁴, а также некоторые рижские и финляндские.

¹ Ваулин Петр Кузьмич (1870-1943) — керамист-технолог и художник-керамист, самоучка, официально диплом керамиста получил экстерном только в 1933 г. Известность приобрёл, когда работал в Абрамцевской керамической мастерской С.И. Мамонтова (1890-1903). Некоторое время владел на паях с О.О. Гельдвейном керамическим производством (гончарно-кафельный завод «Гельдвейн-Ваулин»). В 1918-1930 гг. был комиссаром Фарфорового завода им. Ломоносова (название Императорского фарфорового завода в советское время). В 1943 г. по обвинению в измене Родине (поводом для обвинения послужили его положительные высказывания о работе немецких специалистов, работавших с ним на кирпичном заводе в Ворошиловграде) был арестован и заключён в тюрьму, где и умер. Ваулин был реабилитирован посмертно в 1989 г.

² Роот Николай Федорович (1871-1960) — художник и керамист, в период с 1900 по 1919 гг. занимался живописью и преподаванием, жил и работал в Ереване, Ревеле, Пскове и С.-Петербурге. С 1919 г. жил в Таллине, преподавал рисование, руководил различными художественными кружками, занимался живописью и организацией выставок.

³ В это время Ваулин уже владел собственным керамическим заводом на паях с Гельдвейном в Кикерине под Петербургом.

⁴ *Императорский фарфоровый завод* — первый в России фарфоровый завод, который был основан в 1744 г. в Петербурге под названием Невская порцелановая мануфактура; в советское время назывался Государственным фарфоровым заводом, а затем Фарфоровым заводом им. М.В.Ломоносова. Основная продукция — посуда. Печную керамику завод не выпускал. *Завод Ф. Гарднера* — частный фарфоровый завод в посёлке Вербилки под Москвой; основан в 60-е годы XVIII в. англичанином Фрэнсисом Гарднером (1714-1896); в 1892 г. продан М.С.Кузнецову (см. ниже); в 1917 г. национализирован и переименован в Дмитровский Государственный фарфоровый завод. Производством кафеля не занимался. В начале XIX в. завод покинули несколько сотрудников, которые основали свои собственные предприятия. Одно, созданное Карлом Мелли в с. Горбуново под Москвой в 1804 г., положило начало *заводу А. Попова* (купца Алексея Гавриловича Попова), который купил предприятие в 1811 г. После смерти последнего завод перешёл к его детям, захирел и в 1875 г. был закрыт. Формы и рецепты красок были проданы другим предприятиям. *Мастерская Бонафедэ* — керамическая мастерская, организованная в 1874 г. итальянским химиком-стекольщиком Леопольдом Бонафедэ (1833-1878) на территории Императорского Сте-



Пётр Ваулин.

Говоря об Императорском фарфоровом заводе, самом старом и уважаемом российском керамическом производстве в то время, и «отдавая должную дань этому солидному учреждению», Ваулин порицал его за то, что оно шло на поводу заказчиков и, будучи в матери-

альном отношении независимым, не стремилось использовать это преимущество для поиска новых самобытных путей в своём творчестве. Более резко об этом предприятии отзывался Роот. Характеризуя его как «преследующее одни художественные цели», следящее за развитием керамических производств в других странах и старающееся не отставать от них, он отмечает, что оно «слишком далеко от запросов живой художественной промышленности», свою продукцию на рынок не выпускает и стране мастеров своей школы не даёт, что оно превратилось в «мастерскую предметов роскоши под стеклянным колпаком музейной витрины, которая даже в эту область ничего оригинального не вносит»¹.

Рижские и финляндские предприятия² также подверглись критике. О них Ваулин гово-

рил: «И там... нового мало, и достаточно просмотреть каталог одной фирмы, чтобы иметь представление о прочих. За последнее время финляндские заводы занялись рисунком печей; но фабричное разделение труда и здесь внесло свою разрозненность».

Несколько замечаний Роота по поводу других перечисленных производителей. Завод Гарднера «изготавливает вещи ценные и по началу характерные», но с переходом к монополисту Кузнецову «теряет свой индивидуальный характер». Завод Попова не оказался долговечным — не просуществовал и нескольких лет³. Завод Бонафед «вырабатывал эмалированную

клянского завода, где он работал главным химиком. Мастерская изготавливала и кафельные печи. После смерти владельца она была преобразована в завод по изготовлению гончарных глазурей. **Керамические заводы А. Гусарева** — два завода в Москве, основанные (или унаследованные) в 1871 г. потомственным фабрикантом-керамистом Алексеем Гавриловичем Гусаревым. Заводы изготавливали кирпич, черепицу, фасадную и печную керамику. **Завод С. Масленникова** (бывший Н. Гужева) — гончарный завод под Тверью; основан в 1860 г. Н.А. Гужевым, который продал его С.И. Масленникову в 1879 г. Завод прекратил существование в 1889 г. (был полностью разрушен пожаром). Печную керамику, видимо, не производил. **Заводы М. Кузнецова** (Товарищество производства фарфоровых, фаянсовых и майоликовых изделий М.С. Кузнецова) — крупное керамическое предприятие, основанное в 1889 г. потомственным предпринимателем-керамистом Матвеем Сидоровичем Кузнецовым; включало несколько заводов и фабрик, являлось практически монопольным керамическим предприятием в конце XIX — начале XX в. в России; в 1917 г. национализировано. Некоторые предприятия Товарищества занимались изготовлением печной керамики.

¹ Роот Н.

² Среди рижских предприятий главным была «Фабрика печей и гончарных изделий Цельм и Бэм». Она представляла собой типичный немецкий печной завод в плане ассортимента и, что нужно отметить, качества тоже. Фабрика была основана в 1859 г. торговцем И. Цельмом. Изначально она занималась переработкой гипса. В 1873 г. на фабрике наладили производство кафельных печей. Тогда же на предприятии начинают работать сын основателя Иоганн Цельм и его зять Павел Бэм. С ними связано начало расцвета фабрики. Сейчас её продукция довольно высоко котируется на европейском антикварном рынке. Среди финских предприятий следует назвать Гресвикенский гончарный завод, Ракколаниокский гончарный завод, завод Або, гончарный завод Тампере, завод В. Андстена, завод Арабия в Гельсингфорсе, завод Ирис в Порвоо. В ассортименте эти предприятия в основном ориентировались на Германию и Швецию, но в их производственных каталогах встречаются оригинальные модели. Собственно, тема печных фабрик в Латвии, Эстонии и Финляндии требует отдельных книг.

³ Почему он так написал об этом заводе, трудно сказать. По нашим данным, завод работал более шестидесяти лет (см. прим. выше). Возможно, Роот имел в виду какое-то другое предприятие.



Николай Роот.

цветную майолику, разумеется, в итальянском жанре», но «чисто и аккуратно в техническом смысле исполненные вещи не давали, к сожалению, ничего нового». «Облицовочный товар» завода Гусарева, где производством руководил Панкратов, «шёл хорошо», но предприятие просуществовало только 20 лет. Завод Масленникова тоже работал недолго. Предприниматель разорился и перешёл на службу к Кузнецову. Изделия последнего, «превосходные по технике», страдают «прямолинейностью рисунка, отсутствием скульптурного характера и грубой окраской масляного типа». Роот пишет, что эта самая крупная российская компания «не проявляет слишком много заботы о развитии создании своего художественного стиля, поэтому русская керамика почти не имеет места на мировых рынках».

А вот как Ваулин и Роот аттестуют керамические школы того времени. Керамическому классу в училище барона Штиглица¹ достаётся от Ваулина за то, что «мастера в нём рассказывают ученикам, что можно сделать на керамическом оборудовании, но не в состоянии показать, как именно». Роот в свою очередь пишет, что «этот прекрасно оборудованный класс не выделяется из общей успешной деятельности всего училища». Художественную школу им. Гоголя в Миргороде² Ваулин упрекает «в чрезмерном расширении программы, при которой ученик должен знать массу вещей, ему ненужных, и не успевает овладеть техникой дела». Роот о ней же пишет, что «пока эта школа своими работами популярности не приобрела», что она больше техническая школа, нежели художественная. А вот по поводу Строгановского училища³ он замечает, что оно мало давало основательной технической подготовки ученикам, но работы последних на выставках выделялись хорошим художественным уровнем.

Ваулин упомянул ещё несколько керамических школ: одну при керамическом заводе Турчаниновой под Петербургом⁴, керамическое отделение Костромского химико-технологического училища им. Чиждова⁵ (Ваулин в нём сам принимал участие), и школу изготовления мебели в древнерусском стиле Е.Д. Поленовой⁶, где тоже немного занимались керамикой.

И наконец, несколько замечаний Ваулина по поводу Абрамцевской керамической мастерской Мамонтова⁷, в которой он сам проработал почти двенадцать лет. Говоря о ней, он подчёркивал, что, будучи материально не заинтересованной, мастерская могла не идти за публикой, и в этом заключалось её преимущество. Керамист отмечал невысокое качество первых работ Абрамцевской мастерской (к коим был причастен сам, а потому его строгая оценка заслуживает уважения) и говорил, что успех на выставках её изразцы имели в основном благодаря тому, что их расписывали большие художники, та-

1 Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица была основана в 1876 г. на средства барона Александра Людвиговича Штиглица (1814-1884) как Центральное училище технического рисования для подготовки художников декоративно-прикладного искусства для промышленности, а также учителей рисования и черчения для средних художественно-промышленных школ. В училище были отделения: общее художественное, декоративной живописи и резьбы, майолики, чеканки, ксилографии, живописи по фарфору, ткацкого и набивного дела. После революции 1917-го года училище много раз реорганизовывалось. В 1945 г. его после долгого периода закрытия воссоздали как учебное заведение по подготовке художников декоративно-прикладного, промышленного и реставрационного искусства. Спустя три года оно получило статус высшего учебного заведения. В период с 1953 по 1994 гг. училище называлось Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем им. В.И. Мухомовой (Мухомовское училище). Академией училище стало в 1994 г., а в 2006 г. ему было присвоено имя Штиглица.

2 Миргородская художественно-промышленная школа имени Н.В. Гоголя (ныне Миргородский политехникум) была основана в 1896 г. и являлась государственным учебным заведением для подготовки скульпторов и художников, специализирующихся на производстве гончарных изделий. Первым директором стал С.И. Масленников (см. прим. выше). В 1903-1906 гг. в школе работал руководителем практических работ П.К. Ваулин (см. прим. выше). Некоторое время школой заведовал Н. Ф. Роот (см. прим. выше). В 1918 г. школа была реорганизована в художественно-промышленный институт, который, однако, вскоре закрылся, чтобы возобновиться в 1920-е гг. уже как школа.

3 Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова — учебное заведение в области промышленного, монументально-декоративного и прикладного искусства, основано в 1825-м году графом С.Г. Строгановым как «Рисовальная школа в отношении к искусствам и ремёслам».

4 Об этом предприятии мы информацией не располагаем.

5 Костромской энергетический техникум, основанный в 1894 г. на средства промышленника и мецената Фёдора Васильевича Чиждова (1811-1877). Ныне носит его имя.

6 Поленова Елена Дмитриевна (1850-1898) — живописец, график; известность приобрела как художник-иллюстратор детской книги.

7 Абрамцевская художественная гончарная мастерская — творческая керамическая мастерская (1889-1918), организатором и владельцем которой был Мамонтов Савва Иванович (1841-1918) — предприниматель и меценат.

кие как В.А. Серов¹ и К.А. Коровин². И ещё мастерскую Мамонтова он упрекнул в односторонней специализации на люстре.

Вот такую картину в начале века нарисовали Ваулин и Роот, характеризуя состояние дел в российской художественной керамике. И с ними, увы, спорить сложно. Лейтмотивом звучит упрёк в односторонности и отсутствии новизны. Его можно отнести и на счёт других керамических предприятий, что эти авторы не называют, вероятно, не считая их представляющими какой-либо интерес. О некоторых из них мы тем не менее хотим кратко рассказать, поскольку они свой след, пусть и не очень заметный, в истории кафельных производств в России оставили.

Производители кафеля

Прежде всего следует упомянуть одно из самых старых — гончарный завод Балашова в Петербурге. Это предприятие можно считать долгожителем. Его открыли в 1824-м году, и просуществовало оно почти сто лет - до времён революции 1917-го года. Владели заводом несколько поколений купцов Балашовых³. Предприятие не было крупным. В начале это крохотная мануфактурка. К шестидесятым годам на ней 16 рабочих, а к концу века их числится на предприятии около 30. Печи завода типичная второсортная продукция того времени. Те, что сохранились, стилистическая эклектика. Вот как представлен ассортимент в рекламе балашовских предприятий: *«на заводах ... производятся разного рода печные изделия и имеются в большом количестве следующие предметы: полуторные изразцы без трещин на глазури, с карнизами разных сортов; полуторные изразцы с круглыми углами; полуторные изразцы московского и финляндского образца; изразцы белой и красной глины; привозные изразцы псковских заводов и глазурованные на здешних заводах; большой выбор штучных круглых и живописных печей разных стилей ...»*. Из этой рекламы следует, что завод имел обширную складскую программу, включавшую как готовые круглые расписные печи, так и кафель «россыпью» в основных элементах печного набора, необходимых для сборки любой печи. Сильной стороной предприятия, видимо, были глазури. Завод гарантировал отсутствие цека⁴ на кафлях, и даже принимал на глазурование продукцию других предприятий. Обращает на себя внимание фраза в рекламе о «полуторных изразцах московского и финляндского образца». Что понималось под этим названием, нам выяснить не удалось. Возможно, здесь мы сталкиваемся с произвольным присвоением названия⁵.

В 1882-м году скульптор М.В. Харламов наследует семейную гончарную мастерскую, основанную ещё в 1829-м году. Гончарный завод (так громко называлась мастерская, хотя в ней никогда не работало более 20 человек) выпускала печную керамику тоже. В этом ассортименте завода каких-либо интересных образцов нам не встречалось.

В 70-е годы XIX века в России наблюдается рост производства печной керамики. В это время появляются новые предприятия, которые налаживают выпуск кафельных печей индустриальным или полупромышленным способом. Большинство из них выпускало схожую продукцию. Многие работали прямо по каталогам «флагманов» печного производства, даже не пытаясь вносить в них какие-либо изменения.

Несколько слов о некоторых «семидесятниках». В 1877-м году в Смоленске потомственный купец-керамист П.А. Будников (его отец владел керамическим заводом в Витебске) основал завод, выпускав-

1 Серов Валентин Александрович (1865-1911) — живописец и график.

2 Коровин Константин Алексеевич (1861-1939) — живописец, театральный художник, писатель.

3 Балашовы владели несколькими гончарными заводами и одним кирпичным.

4 Цек — волосяные трещины на глазурном слое.

5 См. гл. 5.



ший и печную керамику. Однако не она являлась главным продуктом. Предприятие больше славилось своим глазурованным кирпичом. В 1915-м году оно закрылось.

С 1877-го по 1914-й год крупное керамическое предприятие по производству печной керамики работало в Витебске (тогда в составе России) - завод Б.Я. Лисовского. Сохранилось много печей и каминов, выпущенных этим заводом (перед Первой мировой войной выпуск кафеля составлял 75 тыс. штук в год). Это типичные образцы модной на рубеже веков продукции самого непритязательного вкуса. Из них лучшими являются те, что не пытались претендовать хоть на какую-либо оригинальность.

К предприятиям, появившимся в 70-е годы, нужно отнести также керамические заводы Власовых. Один, совсем небольшой, находился в деревне Шелепиха (основан ещё в 1853-м году). По некоторым данным, первый Власов (Павел Власович) заводом только руководил, будучи управляющим. Другой завод, уже собственный, он открыл в Москве на Таганке. В литературе встречаются разные даты основания этого предприятия — 1872-й года, 1875-й года и 1876-й. Скорее, верна последняя дата, поскольку в качестве самостоятельного предпринимателя Власов зарегистрировался только в 1876-м году. В 1882-м году его сын Андриан открывает ещё один завод в Москве. Это было уже гораздо более крупное предприятие - на нём работало 68 человек. В 1900-м году внуки Павла Власова налаживают производство кафеля в Москве на Даниловке. На этом заводе было занято 90 рабочих. Основу кафельной продукции власовских заводов составляли серийные комнатные печи для многоквартирных домов по типу берлинских.

В Москве до сих пор в старом фонде можно их встретить в большом количестве. О какой-либо печной художественной продукции, выпускавшейся власовскими заводами, нам не известно. Сохранившиеся печи — добротная кафельная продукция, но без изысков. Бисквиты средние, но глазурное покрытие хорошее. В 1917-м году заводы Власовых национализировали, и производство печной керамики на них прекратилось.

В 1880-м году в деревне Никольское под Рыбинском купец Аксёнов Василий Алексеевич построил гончарный завод по производству печной и фасадной керамики. Продукция отличилась разнообразием и включала также реплики и симили¹ старинных печей. Аксёнов постоянно участвовал в различных промышленно-художественных выставках, занимался реставрацией. В частности, в 1896-м году он изготавлял кафли для реконструкции печей в Ростовском кремле. В целом же его ассортимент составляли образцы керамической продукции массового спроса. Они подражательны, декор в подчёркнуто провинциальном стиле. Сохранившиеся кафли свидетельствуют о том, что они и качеством сильно уступали аналогам других предприятий.

В конце XIX века к производителям печной керамики присоединяется завод В.В. Комарова в Драготино под Новгородом (годы работы предприятия 1894-1930). Судя по сохранившимся рекламным листкам, завод выпускал художественные печи и камины, плиты, огнеупорный кирпич, гончарные трубы и клинкер. Образцы печной продукции сохранились. В основном это немецкие печки в стиле югендштиль², художественной ценности не имеющие.

Поиски русского стиля

Стиль квалифицировать специфически русским можно только в связи с эпохой, предшествовавшей петровским реформам, которые нараспашку открыли в Россию дверь для западных художественных течений. Речь таким образом идёт о древнерусском искусстве начиная с крещения Святого Владимира в 989 году и до конца XVII века.

Жермен Базен³

Когда-то московское искусство XVII века считалось единственно подлинным «русским стилем». Затем при ознакомлении с творчеством Новгорода, Владимиро-Суздальской области, Севера стало ясно, что единого «русского стиля» нет, - есть ряд совершенно отличных пониманий красоты.

Юрий Шамурин⁴

Несмотря на художественный кризис, в печном искусстве XIX века заслуживающие внимания моменты были. Они связаны с попытками создания нового стиля или воссоздания старого русского. Стремление определиться с тем, что считать русским стилем, диктовалось, с одной стороны, желанием преодолеть «рабское подражание европейской моде», а с другой, как это ни парадоксально, новыми веяниями той же европейской моды

В конце XVIII века во Франции и Германии, сначала как философская идея, зарождается романтический национализм (или национальный романтизм) и постепенно в различных своих проявлениях нахо-

¹ Симили — копия, близкая к оригиналу, но не абсолютно точная, подобие оригинала.

² Югендштиль - немецкий вариант стиля ар нуво. Название связано с основанным в 1896 г. журналом Югенд (Jugend в пер. с нем. молодёжь).

³ Базен Жермен Рене Мишель (Germain René Michel Bazin, 1901-1990) — французский искусствовед, в период с 1951 по 1965 гг. куратор Лувра.

⁴ Шамурин Юрий Иванович (1888 - 1918) - искусствовед, историк.



Фёдор Солнцев. Акварель П.Ф. Соколова.

дит место в литературе и искусстве многих европейских стран, в том числе в архитектуре, и в декоративно-прикладных искусствах, продуктом которых являются кафельные печи. Национальная романтика находила в них своё отражение поверхностное и формальное, поэтому каких-либо выдающихся работ мы не наблюдаем ни в Германии, ни в Швеции, ни в России — странах, где в печном искусстве течения национального романтизма проявились в большей степени. Более того, печи в этом стиле, неважно, шведские они или русские, часто выглядят одинаково. Национальное присутствует главным образом в некоторых мотивах декора. Если их не разглядывать пристально, разницу уловить сложно. Одна птица-гамаюн¹ на типичной печи с стиле грюндерства² последнюю в русскую не

превращала.

Печи для Теремов

В тридцатых годах было у нас, как известно, очень много речи о народности в искусстве Национальность принималась тогда в самом ограниченном значении, и потому тогда думали, что для сообщения национального характера своему произведению художник должен вставить в него, как в новую оправу, то, что уже существует в народе, возданное его непосредственным творчески инстинктом. Желали и требовали невозможного: амальгамы старых материалов с искусством новым: забывали, что материалы старые соответствовали своему определённо-му времени и что искусство новое, успев уже выработать свои формы, нуждается в новых материалах.

Владимир Стасов³

Первый период воссоздания русского стиля в литературе, музыке, изобразительных искусствах и архитектуре приходится на 30-е и 40-е годы XIX века. С этим же временем связаны и первые попытки определиться с русским печным стилем. Первый раз такая задача стала, когда проводилась реконструкция печей в Теремном дворце Московского Кремля в рамках воссоздания в нём интерьеров XVII века. Здание дворца строилось и перестраивалось в течение длительного времени - от начала XVI века и до тридцатых годов XVII века. Считают, что это были первые каменные покои в Кремлёвском дворце. Изначальные интерьеры сильно пострадали от ремонтных работ, проводившихся в XVIII веке, и от пожара 1812-го года. Спустя четырнадцать лет их решили восстановить, в том числе находившиеся там когда-то кафельные печи. Руководить реставрационными работами поручили Фёдору Солнцеву⁴. Поскольку подробной информации о теремных печах найти не удалось, Солнцев решил подобрать что-нибудь близкое из сохранившихся и относящихся ко времени дворца. Подход упрощённый, однако задача точной реконструк-

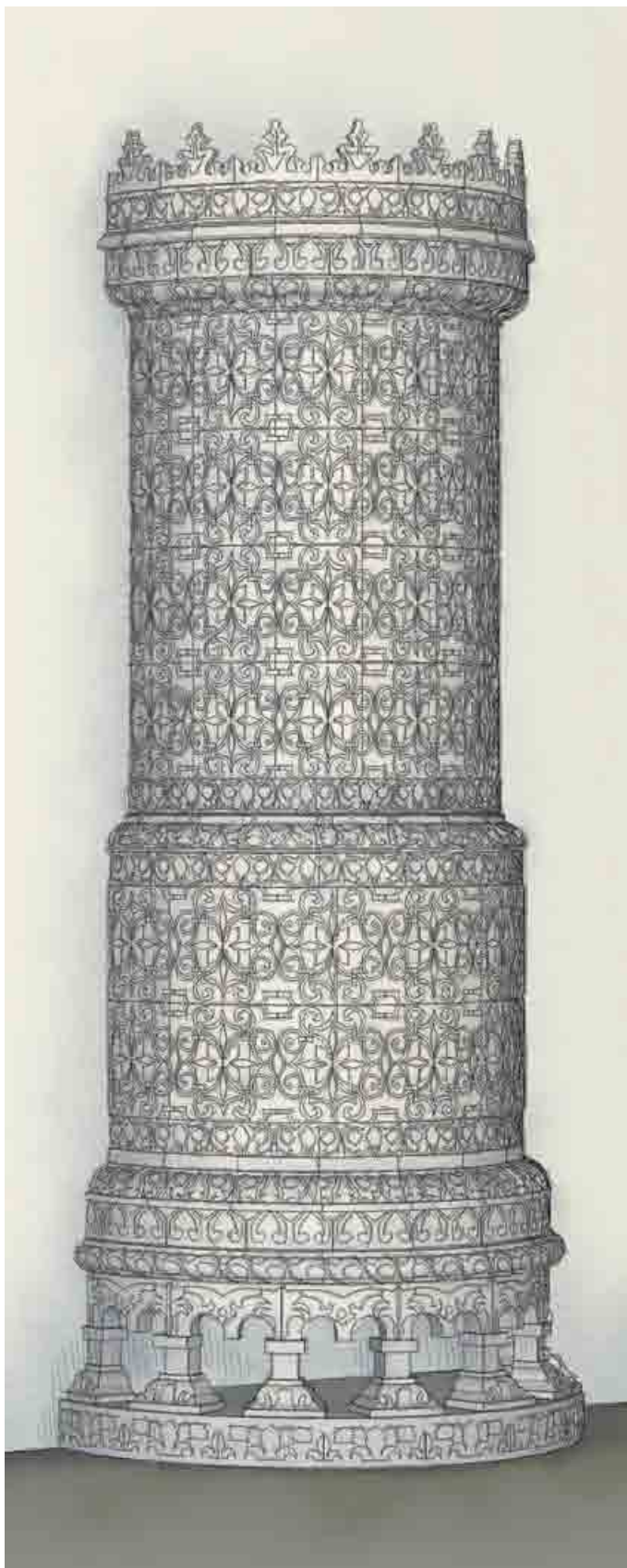
1 В восточнославянской мифологии сказочная птица, которая изображалась с женской головой и грудью. Изображение птицы-гамаюн было популярным мотивом декора в русском прикладном искусстве.

2 Грюндерства стили — художественные стили в архитектуре и дизайне XIX в. (в основном историзмы), которые пришлись в Центральной Европе на период грюндерства, т.е. время эконо-

мического подъёма и индустриализации. Его условно определяют 40-70-ми годами XIX в. В искусстве этому периоду, однако, задают более широкие временные рамки - с середины XIX в. до Первой мировой войны.

3 Стасов Владимир Васильевич (1824-1906) — историк искусства, общественный деятель, одна из ключевых фигур в русской художественной критике XIX в.

4 Солнцев Фёдор Григорьевич (1801-1892) — археолог, архитектор, декоратор и историк, руководитель издания «Древности Российского государства».

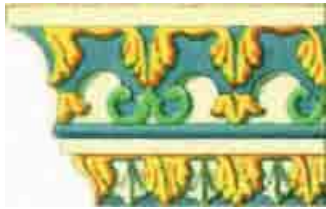


Одна из печей Теремного дворца (графическая реконструкция по эскизам Н. Султанова) и фрагмент её декора.

ции перед ним не стояла. Трудность заключалась в том, что было неясно, какие печи подбирать. В те времена печи долго не жили, поэтому за время существования дворца они там успели поменяться несколько раз. Впрочем, проблемами отбора себя слишком не утруждали, понимая, что точное восстановление утраченного уже невозможно. По поводу одной из печей Солнцев так писал в своих мемуарах: *«На чердаках и в подвалах загородных дворцов (Измайловском, Коломенском и др.) были найдены некоторые древние вещи ... в селе Коломенском отыскивали кафельную печь; так как некоторые кафели оказались испорченными, то пришлось сделать новые; отыскились некоторые и другие старинные вещи. Собравши весь этот скарб, дополнив недостающие вещи новыми, сделанными по рисункам, тщательно составленным мною с разных древних украшений и предметов, возобновили терем»*¹.

Мы не знаем, что за печь была найдена в Коломенском и прототипом для какой из стоящих ныне в

¹ Солнцев Ф.



Одна из картушных печей Теремного дворца. Они были воссозданы на основе аналогов XVIII в. На стр. графическая реконструкция, выполненная по эскизу Н. Султанова. Фрагменты полихромного рельефного декора также были зарисованы им.

Теремом, она послужила. Одна из этих печей — круглая печь (или проводная труба) - выполнена в стиле так называемых фряжских печей последней трети XVII века, а другую можно отнести к картушным печам уже XVIII века. Картушные печи из Теремов нередко в западноевропейской искусствоведческой литературе относят к XVII веку (видимо, из-за того, что интерьеры дворца воспроизводились из этого времени) и указывают на влияние северогерманской школы. Правда, мнения здесь разделились. Штраусс склонялся к данцигской школе, а Гебхард - к элбингской¹. Какую школу имел в виду Солнцев, когда ставил там печи в XIX веке, мы уже, наверное, никогда не узнаем.

Сохранилась сведения о том, кто делал «Теремные печи». Шемерметев² в своей работе «О русских художественных промыслах», пишет, что керамику для реконструкций поставил фарфоровый и фаянсовый завод Ф.Ф. Кокошкина. Это предприятие основал директор московской казённой сцены (директором московских государственных театров) Кокошкин в 1830-м году. Завод известен только фактом изготовления печей для Теремов. Другой информацией о его деятельности мы не располагаем.

Печные фантазии Фридриха Рихтера

Когда в середине XIX века некоторые архитекторы пытались возродить национальный, «чисто русский» стиль, то представления о нем они черпали главным образом из построек XVII столетия - их уцелело больше всего. Именно тут возникали затейливые формы, которые потом, уже с полной утратой чувства гармонии, перекочевали в «стиль рюсс».

Нина Дмитриева

Второй этап поисков русского стиля приходится уже на вторую половину XIX века. В истории искусства этот период ассоциируется с викторианским стилем³, стилем грюндерства и стилем второй империи (стилем Наполеона III⁴). Не лучший период в истории печного искусства, хотя и он оставил ряд любопытных работ.

В России печная керамика этого периода в художественном отношении мало чем отличается от прочих керамических изделий. То, что в 1924-м году Эрих Голлербах⁵ писал о русском фарфоре и фаянсе, вполне справедливо и для неё: «С 1860-х годов начался заметный упадок. Эпоха Александра II, Александра III и Николая II⁶ характеризуется полной беспринципностью художественной деятельности фарфоровых заводов в связи с общим понижением эстетической культуры. Императорский фарфоровый завод слепо подражал западноевропейским образцам (при Николае II преимущественно датскому фарфору). Только в фигурках К. Сомова, Рауш-фон-Траубенберга, Тимуса⁷ и некоторых других есть яркие проблески таланта»⁸.

1 Strauss K. (1); Gebhard T.

2 Шереметев Павел Сергеевич (1871-1943) — художник и историк, активный участник движения в защиту и за сохранение памятников искусства и старины.

3 Стиль королевы Виктории (викторианский стиль) — распространённые в период правления английской королевы Виктории (1837-1901) неостили и стилевая эклектика.

4 Наполеон III (1808-1873) — первый президент Французской республики (1848-1852), император французов (1852-1870). Стилем Наполеона III обычно называют стиль, сложившийся во Франции в период его правления и характеризовавшийся эклектизмом при явном предпочтении стилей XVIII в.

5 Голлербах Эрих Фёдорович (1895-1942) — искусствовед, художественный и литературный критик, библиофил.

6 Эпоха Александра II, Александра III и Николая II — период правления этих трёх русских императоров; приходится на время с 1855 по 1917 г.

7 Сомов Константин Андреевич (1869-1939) — живописец, график, один из основателей общества «Мир искусства» (1898-1924). Рауш фон Таубенберг Константин Константинович (1871-1935) - скульптор, график, художник декоративно-прикладного искусства. Тимус Август Карлович (1865-1918) — художник-керамист и боссировщик, специализировался на изготовлении анималистических фарфоровых фигурок, долгое время работал на Императорском фарфоровом заводе.

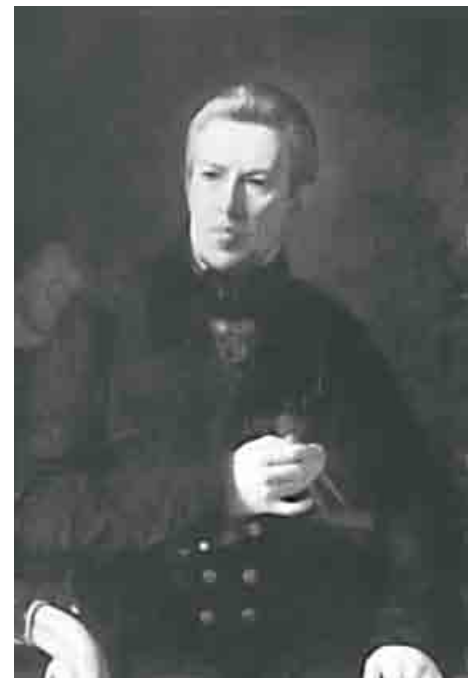
8 Голлербах Э.

На начало этого «заметного упадка» как раз приходится вторая попытка создания русской печи. Мы не будем столь категоричны в определениях, как Голлербах, но должны признать, что результат трудно отнести к вдохновляющим. На этот раз воссоздание старых печей также было связано с реконструкцией старых интерьеров - в палатах Романовых в Зарядье¹ в 1857-м году. Создатели этого музея ставили задачей воссоздание бытовой обстановки царских резиденций прошлого. Реставрацией руководил архитектор Фридрих Рихтер², который, кстати, был одним из помощников Солнцева, когда шла работа над интерьерами Теремного дворца.

Последние печи, что устанавливались в палатах Романовых до реконструкции, относились к концу XVIII века, и, согласно предреставрационной описи, были самые разные — кирпичные и кафельные, в голландском и русском вкусе. Рихтер принял решение их не сохранять, а создать новые³. В отличие от Солнцева, он не пошёл по пути вос-

произведения аналогов той эпохи или близкой. Его печи не реконструкция целиком каких-либо конкретных печей, а собственная фантазия на тему, как он выражался, «печей на манер древних». Архитектор в своих записках, упоминая эти печи, никогда не пытается уточнить период, к которому он бы их отнёс. Его концепция состояла в том, чтобы сделать «печи в стиле древнем» - вообще в древнем.

Некоторые печные фантазии архитектора составлены из разных фрагментов печных опусов прошлого. Несуразность получившихся гибридов не поддаётся определению, и отнести их к какой-либо категории задача непростая. Очаговая часть «Печи с георгинами», например, взята со знаменитых «Ипатьевских печей с медальонами». Но то, что мы видим на напечье, уже плод собственного воображения автора. К стоящим на нём полихромным георгинам претензий нет, хотя они совершенно не в древнем стиле. Но чем мотивировался выбор этого цветка и решение сочетать его (он изображён в натуралистическом стиле) с синеватым примитивным дельфтом, объяснить сложно. Невольно вспоминаются строчки из письма Чехова к Лейкину⁴: «*На что Вам этот холодный, не вдохновляющий цветок? У этого цветка наружность аристократическая, баронская, но содержания никакого. Так и хочется сбить тростью его надменную, но скучную головку*»⁵. Не знаем, чем про-



Фридрих Рихтер.

винились перед Чеховым георгины Лейкина, но рихтеровские точно «вдохновляющим» цветом не назовёшь.

Сейчас Рихтера или приветствуют именем гениального автора замечательных печей или чуть ли не проклинаят как шарлатана, одного из создателей «лженародного стиля», с лёгкой руки которого в русских музеях насадили фальшивок⁶. Оба мнения категоричны, и истина, видимо, где-то посередине. Печи действительно ничего замечательного в себе не имеют, но «шарлатанства» и «фальши» в них тоже нет. Собственно, архитектор никогда не заявлял, что воссоздаёт историческую и художественную правду. Он никого не пытался вводить в заблуждение утверждением, что сделанное точно повторяет образец прошлого. С его

¹ Палаты Романовых в Зарядье (один из центральных районов Москвы) — единственное здание, сохранившееся от большой усадьбы бояр Романовых. Романовы — русский боярский род; с 1613 г. — династия русских царей. Прямая ветвь династии пресеклась после смерти императрицы Елизаветы Петровны, и с 1762 г. престол перешёл к династии Гольштейн-Готторп, представители которой добавляли к названию династии фамилию Романовы — Гольштейн-Готторп-Романовы. Последним правителем России из этой династии был Николай II, отрёкшийся от престола в 1917 г.

² Рихтер Фридрих (Friedrich Richter, 1808-1868) — архитектор, реставратор и декоратор, много сделал для охраны российского архитектурного наследия. Возглавлял в течение 25 лет Московское архитектурное училище, автор пяти трактатов «Памятников древнерусского зодчества» (1851-1856).

³ Он приказал, однако, их осторожно разобрать. Судьба этих печей неизвестна.

⁴ Николай Александрович Лейкин (1841—1906) — писатель и журналист.

⁵ Чехов А.

⁶ В 60-е годы прошлого века печи Рихтера были разобраны и из экспозиции музея изъяты.



подходом можно спорить. Даже если поставленная перед ним задача была сформулирована в общих чертах, ему следовало максимально приблизиться к тому, что имело место или могло иметь место, а не импровизировать, совершенно игнорируя историческую действительность. И тем не менее нельзя не отметить, что архитектор в некотором роде был первопроходцем. Он первым предложил своё видение русско-го печного стиля, и его работа в этом отношении представляет



интерес, поскольку по ней можно судить о том, как на втором этапе поисков этого стиля художник мог его себе представлять.

Помимо печи с георгинами архитектор также представил свою фантазию на тему картушной печи. Надо сказать, что этим печам всегда недоставало художественности, и они никому никогда толком не удавались. Рихтер тоже не стал здесь счастливым исключением. А вот его печь с ковровым раппортным орнаментом, правда, одночастным, мы бы выделили как состоявшуюся несмотря на мёртвый, масляный (мыльный, говоря языком современных керамистов) рельефный декор кафель. Печь с лежанкой архитектурно повторяет аналоги XVIII в. - совсем не лучшие образцы печей того времени. Особенно озадачивает на них пресловутая лежанка. Она выполнялась таким образом, что ни лежать на ней, ни сидеть было невозможно. Разве что использовать в качестве полки. Однако, если не задаваться вопросом функциональности, нельзя не отметить, что в отличие от прототипов печь у Рихтера в целом получилась довольно славная. Более того, использование на кафлях столь коварного декоративного элемента, как теллер, здесь реализовано довольно удачно несмотря на нетвёрдые линии узора, который в средневековье (Рихтер использовал мотивы средневекового напольного карлажа, эмалевых узоров и непрерывных орнаментов книжного декора) всё же нёс отпечаток присутствия силы, отличался живостью и энергией, и, будь у



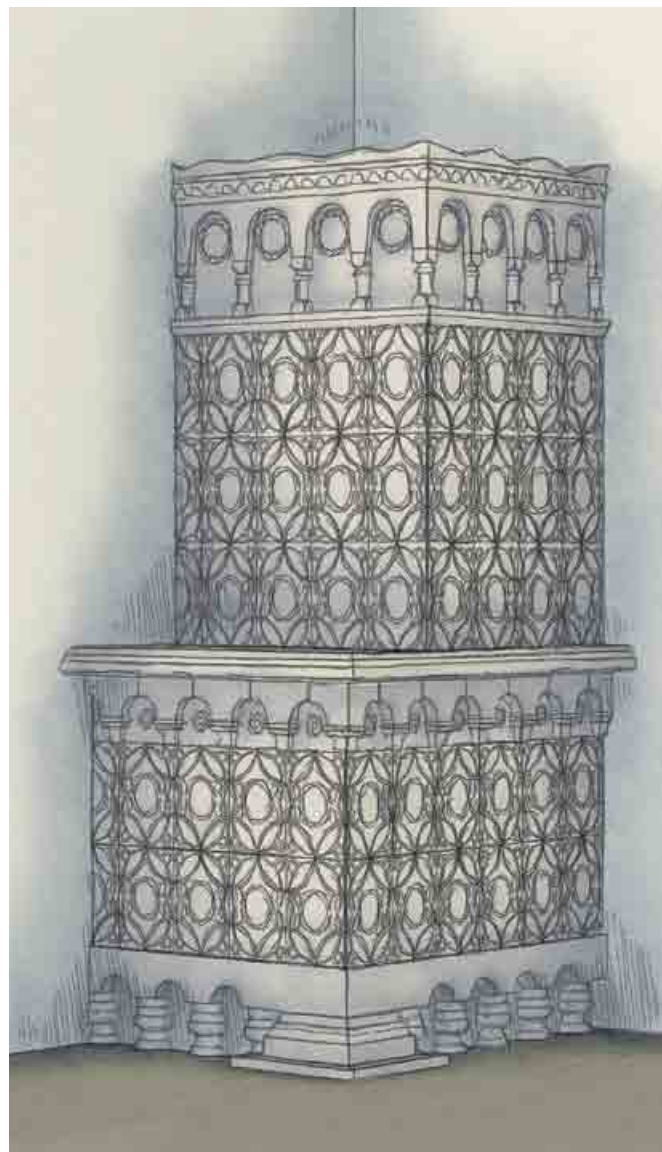
Печь с георгинами и её отдельные кафли. МГОМЗ.



автора более крепкие исполнители-керамисты¹, эту печь можно было бы отнести к лучшим русским печным работам середины XIX века. В любом случае она отрадное исключение в ряду неудачных печных творений архитектора. Нам эта модель интересна также тем, что она во многом предвосхитила русский печной ренессанс 70-х годов и русские печные искусства и ремёсла рубежа XIX и XX веков. Её лежанка и консоли на очаге будут потом процитированы на печах неоднократно.

Рихтер сомневался, и, как мы теперь видим, не без оснований, в том, что существовавшие в то время в России керамические производства, особенно московские, могли изготовить задуманную им печную керамику. Он решил про-

¹ Тому есть оправдание. Рихтер был стеснён экономией. Ему не удалось для изготовления печей ангажировать лучших мастеров, и мы в этом случае вряд ли вправе требовать от него совершенства.



Печь с лежанкой Ф. Рихтера для палат Романовых (графическая реконструкция по фотографиям) и фрагмент её кафельной облицовки.

вести тендер. Чтобы проверить возможности производителей, он попросил их предоставить пробные образцы. Из всех удовлетворила архитектора только работа датского скульптора Д. Йенсена², который жил и работал тогда в Петербурге. Однако в итоге не последний изготовил печи, а одно, тогда ещё молодое, гончарное предприятие - кирпичный завод братьев Лядо-

² Йенсен Давид (Давид Иванович Йенсен, 1816-1902) — датский скульптор, ученик Б. Торвальдсена, жил и работал в С.-Петербурге, занимался терракотой.

вых¹. Они предложили более интересную цену, и изготовление печей поручили им. Возможно, отчасти это обстоятельство (керамику делал не тот, кого выбрал автор) сыграло свою роковую роль в том, что получилось.

А результат действительно оказался неудовлетворительным. Печи не примечательны ни материалом — кафлями, ни построением — архитектурной композицией. Рихтер не обладал большим дарованием создавать. Чистым творчеством он занимался мало. Его деятельность в основном ограничивалась надзором за строительством, преподаванием, реставрацией и зарисовками памятников архитектуры. Некоторая неразборчивость в материале и явная поспешная небрежность в проектировании, несмотря на достаточно опытную руку, привели к малозначительному результату. Печи изготовлены безразлично и, хотя в чем-то свидетельствуют об умелости в керамическом ремесле, в целом лишены творческой искренности и вдохновения. Декор кафель тривиален и по мотивам, и по их трактовке. Они «надёрганы» из разных источников и исполнены без той выразительности, что была присуща русским печам «в древнем стиле», к которому стремился автор. Когда мы говорим о грубоватом рельефе печной керамики XVII века, мы ей делаем комплимент. На фоне вялых рельефов Рихтера они просто гениальны. А цвета? Они уже неоднократно подвергались критике, и совершенно справедливы на этот счёт упреки Филиппова². Попытки объяснить «их ядовитость» тем, что образцами архитектору служили замазанные краской старые изразцы или их некорректные типологические изображения, малоубедительны. В это время можно было ещё найти не подвергшиеся варварской реставрации кафли и кафельные печи. Архитектор просто пошёл за существовавшей тогда модой на такой цветовой «яд». Вообще, в этих печах многое случайно и разобщено. Почти ни одна деталь не дружит с другой, поэтому трудно себе представить, что за всем этим стоял единый художественный замысел.

Русского стиля у Рихтера не получилось — ни древнего, ни современного. Вместе с тем в некоторых его печах уже мелькают черты, ставшие позднее — в 70-е годы — характерными для печей в мниморусском стиле, формировавшемся на гребне новой волны национально-художественных течений в русском искусстве XIX века.

Печной неоренессанс в псевдорусском стиле

В 70-е годы XIX века в российской творческой среде возникает движение, представители которого утверждали актуальность изучения истории русского искусства и создания национального стиля в различных его областях. В этом направлении активно работают журналы «Зодчий» и «Мотивы русской архитектуры». Целая плеяда исследователей древнерусского искусства выпускает фундаментальные работы, посвящённые этой задаче. Они горячо обсуждаются в прессе. В различных городах организуются выставки лучших образцов продукции российской промышленности. Русские павильоны устраиваются почти на всех международных выставках, что проводятся в это время за рубежом.

Новое движение оказало сильное влияние на архитектуру и декоративно-прикладные искусства. Не осталось в стороне и печное. В 70-е годы появляются печи, которые, хотя и вызывают к себе неоднозначное отношение, несомненно, представляют единый стиль. Когда мы смотрим на эски-

¹ Завод Лядовых (Ивана и Владимира Васильевича) был открыт в 1841 г. в селе Усть-Славянка под С.-Петербургом; занимался главным образом изготовлением кирпича; закрылся в конце XIX в. после смерти основателей.

² Филиппов считал, что невнимание к форме и колориту изразцов влекло за собой ошибочное представление о русской керамике XVII в. и что в изданиях Рихтера «изразцы XVII в. везде покрашены теми же условными яркими красками: жёлто-зелёною вместо бирюзы, ярким суриком — вместо коричнево-бурой». По его мнению, «на искажённой Рихтером окраске древних изразцов и базировалась, вероятно, крикливо-яркая расцветка изразцов второй половины XIX в., в так наз. “русском” стиле». Филиппов А. (3)

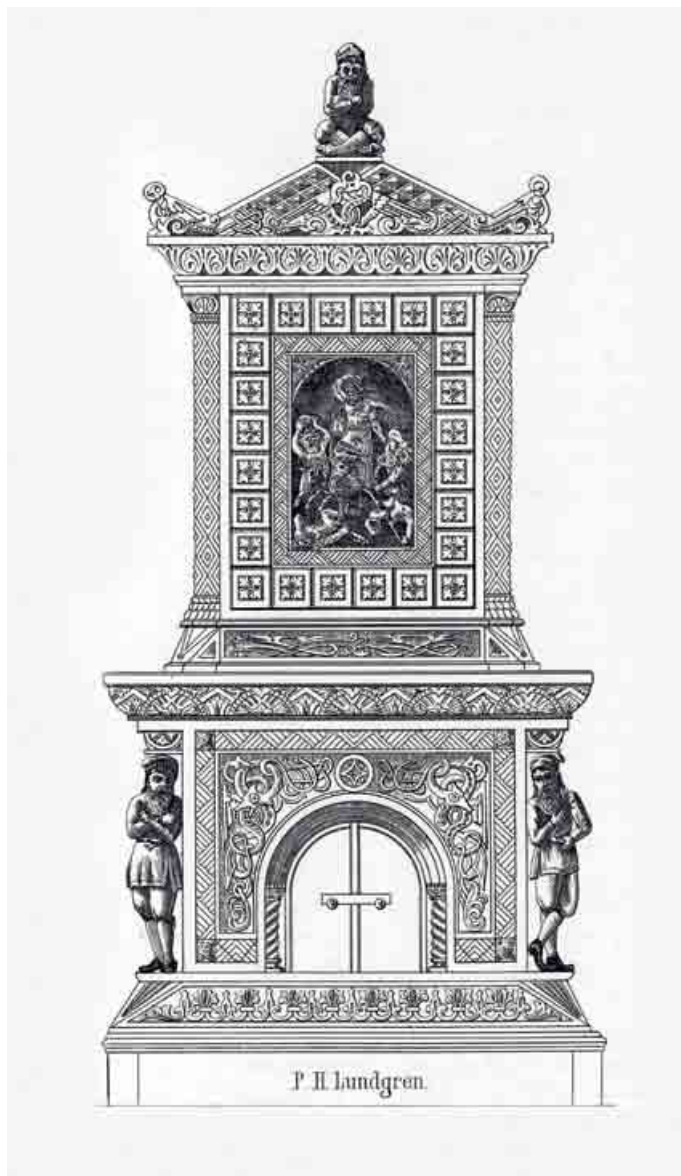
зы этих печей (большинство осталось только на бумаге) и немногие реализованные работы, мы понимаем, что авторы¹ пошли по пути Рихтера, а не Солнцева, но, в отличие от первого, оказались вполне успешными. В их печах просматриваются отдельные черты русских печей XVII и XVIII веков, но параллели носят весьма условный характер. Мы узнаём в этих работах и пронизанную средневековой темой печную керамику первой половины XVII века, и отдельные черты более поздних фряжских печей. Есть в них что-то от расписных печей XVIII века. Заимствования встречаются целыми кусками, но в общем это собственные печные измышления на русскую тему. Среди авторов фигурируют разные архитекторы, но мотивы звучат одни и те же. Собственно, они и задают этим печам стиль. В историю он вошёл под названием псевдорусского или мниморусского.

В псевдорусских печах много общего с неоренессансным стилем, столь любимым европейской публикой во второй половине XIX века. Настолько много, что принадлежность их к этому стилю очевидна. При этом национальные особенности выражены довольно слабо. Стоит отодвинуть от глаз чуть подальше эскиз печи из «Мотивов русской архитектуры» или «Зодчего» так, чтобы рисунок орнамента потерял чёткие очертания, и сказать уже, «какой национальности» печь перед нами, сразу не получится. Нужно присмотреться, чтобы найти принципиальные различия. В основном, мы их видим в выборе мотивов. Что же касается архитектурной композиции, арсенала декоративных архитектурных элементов, приёмов декорирования кафель, то здесь много общего с неоренессансными печами других стран. Тот же принцип сочетания квадратных малоформатных кафель с крупными архитектурными деталями. Те же характерные пузатые балясины и шатры. Объединяет эти печи и по-

лихром - псевдомайоликовая или полумайоликовая роспись. Схожи псевдорусские печи и с печами в стиле шведского национального романтизма этого же периода. Что неудивительно, поскольку в основе последних всё тот же «неоренессанс», в который поместили фигурку симпатяги-викинга и объявили национальным шведским стилем.



¹ В России в XIX веке архитекторы в печном искусстве почти не участвовали. Псевдорусские печи — исключение.



На странице слева эскиз печи из журнала «Мотивы русской архитектуры». Наверху эскиз печи в стиле национального шведского романтизма - Печь с гномами из мустербуха печной фабрики Лундгрена.

Созданный в 70-е годы новый русский печной стиль продержался недолго. С наступлением эпохи искусств и ремёсел и ар нуво мы уже почти таких печей не встречаем. Да и в 70-е и 80-е годы они не выпускались массово. Их короткий век связан не только с тем, что вызывал эстетическую

неудовлетворённость у наиболее утончённой части заказчиков (основная масса им как раз симпатизировала), а, скорее, тем, что они не могли удержаться на рынке из-за их высокой стоимости. Создатели этих печей делали ставку на повышенную, если не сверхповышенную, декоративность. Цветные глухие эмали, местами довольно сложная орнаментика и элементы архитектурного декора (балясины, арки, высокие карнизы, сложные профилированные уступы, арки, щипцы и т.п.) вкпе делали себестоимость этих печей высокой. Не получалось уменьшить цену и за счёт дешёвой рабочей силы. Для изготовления такого декора требуются керамисты высокой квалификации. Недаром Рихтер сетовал на то, что ему трудно найти производителя своих печей, не самых при этом сложных, и в итоге обратился к скульптору. Старые керамические фабрики в основном ориентировались на простые фаянсовые печи или берлинки. Новые производства, возникшие в 70-е годы, ещё не успели набрать силы, а потому рассчитывать на них не приходилось. Ориентир на европейский образец при создании русской темы оказался бесперспективным. Принципиальной разницы с европейской продукцией не получилось. Печь в это время уже стала массовым рыночным продуктом, и неизбежно отражала все веяния серийного производства 70-х годов, в том числе его зачастую откровенное безвкусие. На рынке диктуют два основных фактора — цена и ассортимент. Весьма схожий с псевдорусскими печами ассортимент выпускают тогда в техническом отношении прекрасно оснащённые европейские печные заводы и наводняют ими и российский рынок. Более компактные, экономичные, точно отвечающие русскому вкусу, они, естественно, выигрывали у среднестатистического заказчика. Оставался, впрочем, ещё и состоятельный заказчик, и у псевдорусской печи был шанс стать представительской печью. Однако этого не произошло. Широко псевдорус-

РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА

ские печи в интерьеры дворцов и особняков не вошли. Тот, кто мог себе их позволить, ими особенно не увлёкся. Характерен в этом отношении пример великого князя Владимира Александровича¹. В его дворце, строившемся в период расцвета мнимого русского стиля, установили такую печь. Князь слыл покровителем русских художников, что, вероятно, и определило выбор. Он пал на печь из мастерской Бонафедде, который работал по эскизам архитектора Монигетти². При этом сам меценат, несмотря

1 Великий князь (1847-1909), третий сын императора Александра II, с 1876 г. был президентом Императорской академии художеств.

2 Монигетти Ипполит Антонович (1819-1878) - архитектор и художник-орнаменталист, много работал в области художественно-промышленного дизайна.



Камин в псевдорусском стиле. Особняк М.П.Боткина.



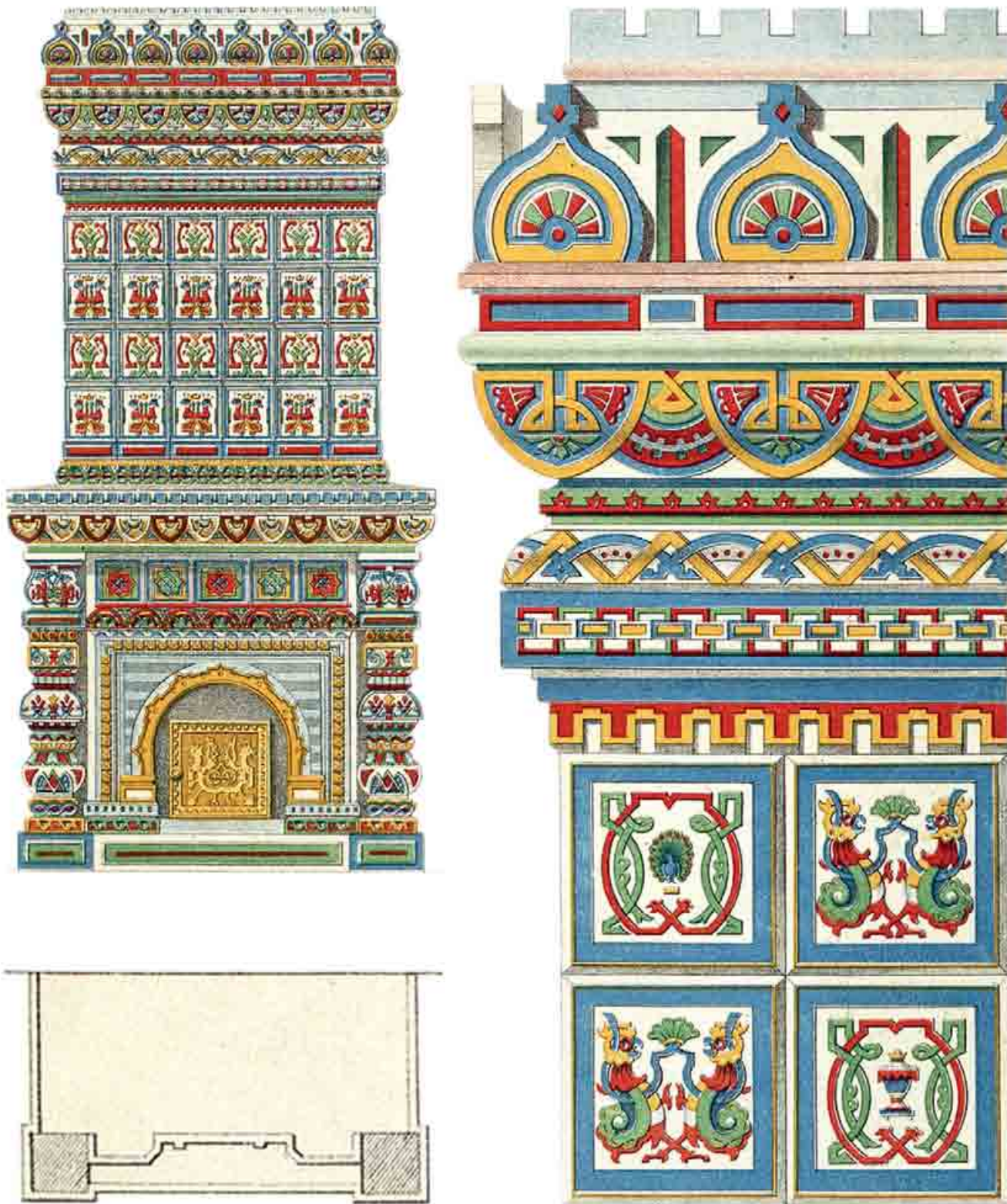


на своё желание поощрять отечественное искусство, другие печи во дворце заказывает не в России. Для библиотеки дворца, например, печь изготовили у Фляйшмана¹.

Ещё одна причина, по которой этим печам не случилось стать распространёнными, связана с переменчивой модой. Во второй половине XIX века, с началом индустриализации производства кафельных печей, сме-

¹ Нюрнбергская керамическая мастерская, принадлежавшая Ц.В. Фляйшману, работала в середине XIX в., специализировалась на производстве копий выдающихся образцов печей нюрнбергской школы XVI-XVII вв. Реплики этой фабрики считаются лучшими.

Печь в псевдорусском стиле. Особняк М.П.Боткина.



На развороте детальный эскиз кафельной печи в псевдорусском стиле из журнала «Мотивы русской архитектуры».

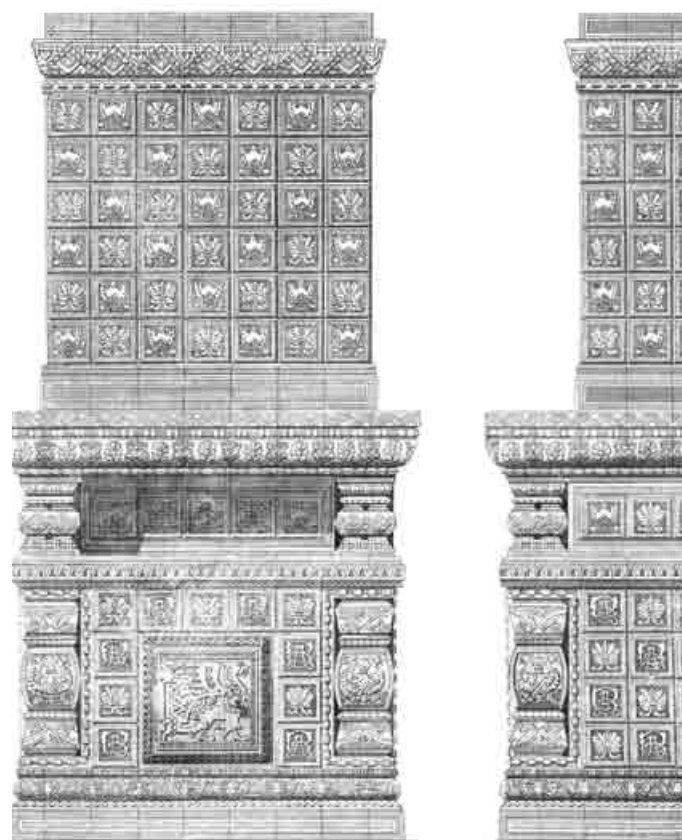


на одного модного направления другим происходит быстро, а в дальнейшем уже ускоряется так, что каждому из новых направлений достаётся такой короткий промежуток времени, что даже самые крупные и мощные предприятия едва успевают оборачиваться. А таковых в России тогда не имелось. Специализированные печные заводы только-только становились на ноги. Не успели печи 70-х годов как следует сформироваться, как на дворе уже модерн. И можно было бы и здесь быстро подстроиться, ибо в этом стиле, как и в неоренессансе, многое можно обнаружить в русском вкусе, но опять промышленность либо не успевает перестроиться, либо нужды в переменах не испытывает.

Художники по печной части

Псевдорусские печи семидесятых, не получив продолжения в печном искусстве, сумели сыграть в нём определённую негативную роль. Они, состоявшись как стилистическое направление, пусть даже «мнимое», поспособствовали созданию искажённого образа русских печей прошлого не только в глазах обывателя, но и в глазах художников и дизайнеров, в большинстве своём мало знакомых с историей русской печи. Подлинные образцы старинных печей уже тогда являлись редкостью, поэтому созданные на русскую тему вариации почти не с чем было сравнивать. Результатом стало появление множества печных опусов, ориентированных в дизайне не на лучшие образцы действительно русского стиля XVII или XVIII веков, а на неоренессансные фантазии на печную тему 70-х годов.

Тем не менее немногие просвещённые люди искусства неверную ноту в этих якобы русских печах чувствовали и удовлетворения от них не испытывали, и на рубеже XIX и XX веков мы наблюдаем попытки предложить альтернативу. Стимулировал поиски нового направления большой ин-



Эскиз печи мастерской Бонафедде для дворца великого князя Владимира Александровича в Петербурге. На странице справа фрагменты её декора.

терес к русскому искусству в Европе, чему способствовали всемирные выставки, дягелевские сезоны и т. п.

Среди появившихся в это время новых печей прежде всего выделяются работы Абрамцевской гончарной мастерской. Абрамцевские печи с первого же взгляда обличают в их авторах художников. Рука скульптора или архитектора в них почти не чувствуется. Приход в печное искусство именно художников объясняется огромной популярностью керамики в это время. Ею занимались многие — от совсем малоизвестных художников (среди них встречались первоклассные таланты) до таких величин, как Репин, Врубель, Васнецов, Серов, Коровин, Головин, Рерих, Левитан, Поленов¹.

¹ Репин Илья Ефимович (1844-1930) — художник, представитель русского реализма. Врубель Михаил Александрович (1856-1910) — художник, работал во многих видах изобразительного искусства, один из наиболее круп-





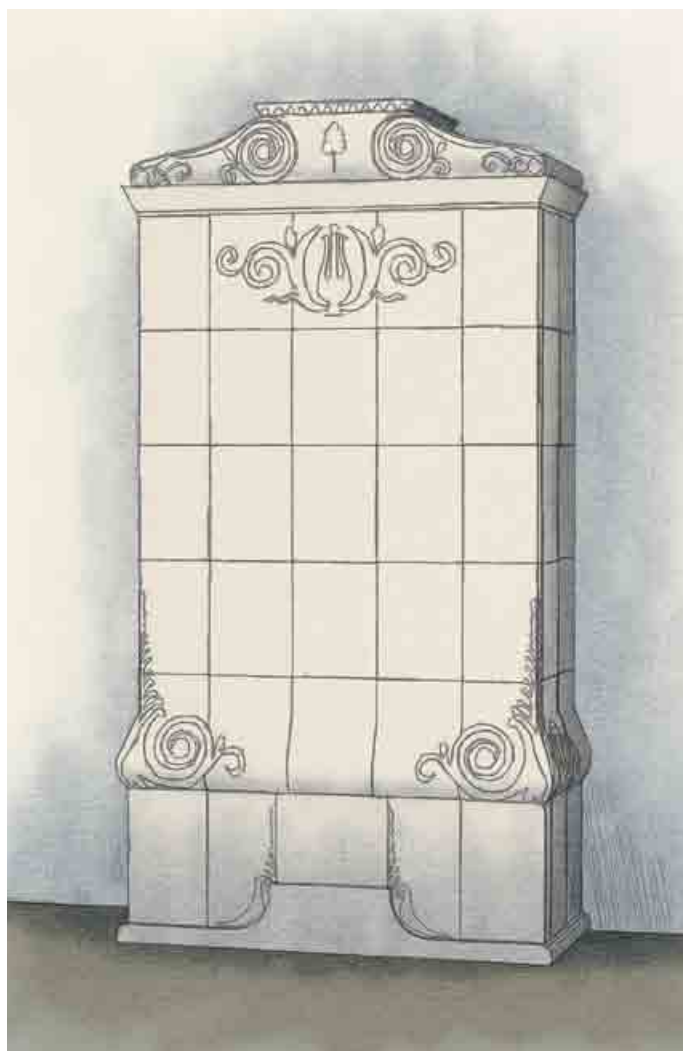
Печь работы мастерской Л. Бонафедде (проект арх. И.П. Ропета). Музей «Абрамцево».



Увлечение было столь массовым, что легче назвать тех, кто остался к керамике равнодушным.

Художники не произвели революции в печном искусстве. В их работах мы не видим явного протеста против привычных архитектурных форм и приёмов декорирования, но в трактовке деко-

ных представителей русского модерна. Васнецов Виктор Михайлович (1848-1926) — художник, архитектор, специализировался на исторической и фольклорной живописи. Серов В.А. - см. сноску выше. Коровин К.А. - см. сноску выше. Головин Александр Яковлевич (1863-1930) — художник, сценограф, представитель русского модерна. Рерих Николай Константинович (1874-1947) — художник, сценограф, философ, путешественник, археолог, общественный деятель. Левитан Исаак Ильич (1860-1900) — художник-пейзажист. Полenov Василий Дмитриевич (1844-1927) — художник, мастер исторической, пейзажной и жанровой живописи.

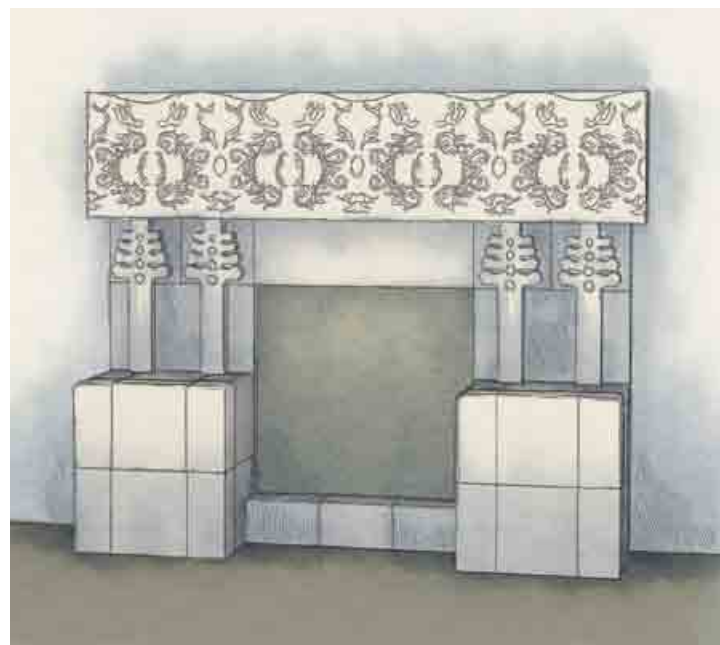


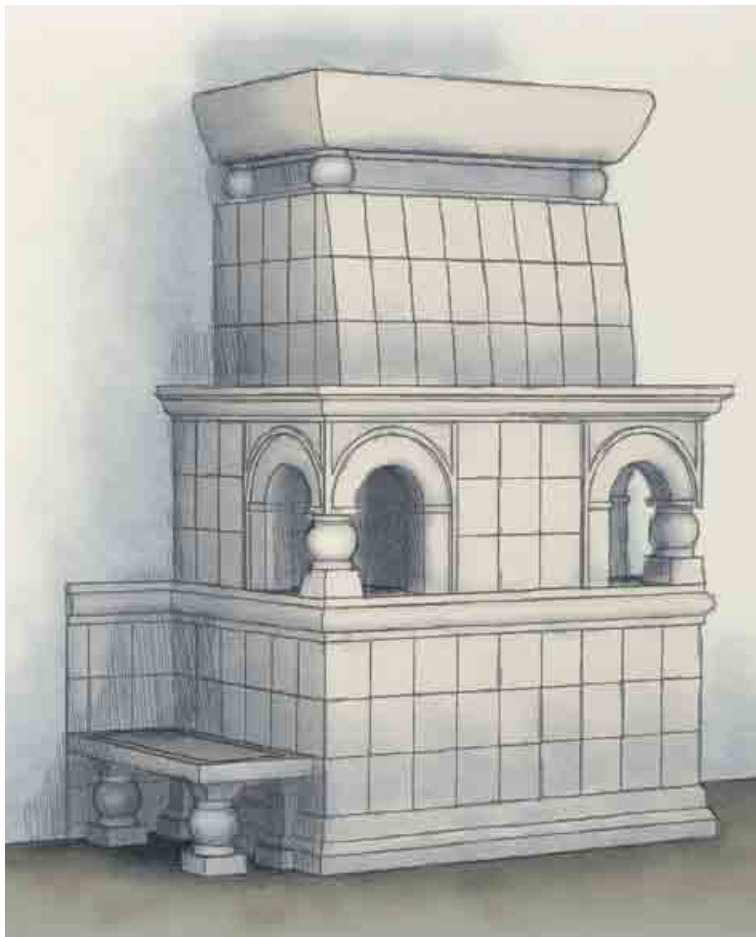
ра новизна присутствует, и несколько интересных печей и каминов они нам оставили. История показала, что эти работы практически полностью заслонили и поставили в тень предшествовавшие им печи в псевдорусском стиле. При этом далеко не все проекты художников были воплощены в жизнь. О многих мы можем судить только по сохранившимся эскизам, хотя, если говорить строго, они даже до форэскизов не дотягивают. Это больше почеркушки, не всегда позволяющие представить задумку автора. Вместе с тем наиболее обработанные, обдуманые и бойко нарисованные модели, а также реализованные работы говорят о том, что на рубеже прошлого и позапрошлого веков в печном деле у нас возникает но-

вое, пусть не во всем самостоятельное (влияние движения искусств и ремёсел и ар нуво очевидно), направление. К сожалению, этому движению история не отпустила много времени. Известные исторические катаклизмы начала XX века вообще положили конец кафельным печам в стране. Об этом трудно не пожалеть. Если вспомнить об агитационной керамике 30-40-х годов и на минуту представить, что их продолжали тогда строить, мы бы несомненно получили одну из самых ярких страниц в российском печном искусстве. Однако история распорядилась иначе.

Сейчас печи, выполненные по эскизам художников начала XX века, иногда называют авторскими. Этим хотят сказать, что произведение можно отнести к разряду оригинальных¹ (будто у работ не оригинальных не бывает авторов). Так вот, далеко не все эти печи оригинальными были. Их авторы много цитируют (цитирование — одна из особенностей стиля искусств и ремёсел), но в лучших своих работах реализуют то, к чему призывал идеолог этого стиля Уильям Моррис: *«нечто изобретательное, что сразу удивляет, нравится и приковывает взгляд, нечто*

¹ В русском языке прилагательное «авторский» в этом значении никогда не употреблялось, оно означает «относящийся к автору» или «сделанный самим автором».





новое, что заставляет на себя смотреть»¹.

Наряду с изобретательностью и новизной в новых печах мы обнаруживаем те же черты, что присущи «ненавистному» и «бездарному» псевдорусскому стилю. В них так же мало общего с русскими печами XVII и XVIII веков, как и в последних. Те и другие печи роднят мелкий формат стенных кафель, почти обязательное присутствие архитектурных декоративных деталей вроде балясин или рихтеровских консолей на печи с лежанкой, полихромный декор кафель - рельефный, а не живописный, при том что большинство печей, принадлежавших к новому направлению, представляли собой творчество художников.

Неучастие в этих печах архитекторов проявилось в довольно скучной архитектуре, а временами и совсем беспомощной, чего не избежали даже лучшие образцы.

¹ Morris W.

В основном она построена на простых грундо-формах с труднообъяснимыми включениями декоративных элементов и часто (особенно у каминов) не имеет никакого развития в глубину. Художникам она просто была не нужна. Им для их картин хватало большой плоскости лобовой стороны. Камин Бюри «обыграл» на Парижской выставке камин Врубеля в том числе потому, что он скульптурный и архитектурный, а у Врубеля, пусть и прекрасное, но всего лишь мозаичное полотно с топочным окном². Об этом камине чуть дальше.

² На Всемирной выставке в Париже 1900 г. камин Врубеля «Микула Селянинович и Вольга» получил в одной из номинаций золотую медаль. Гран-при, две золотые и одну серебряную медаль получил камин архитектора В. Бюри, сделанный на Сарегеминской мануфактуре.



На развороте графические реконструкции печей и каминов, выполненные по форэскизам П. Ваулина и художников его круга.

Всё исключительное внимание в выборе средств декорирования художники обратили на цветную глазурь, а основными мотивами декора избрали орнамент. Доминируют либо орнаменты, стилизованные под XVII век, либо «травчатые» в стиле искусств и ремёсел и ар нуво, либо абстракция. Гораздо реже встречается геометрический орнамент. Вероятно, неудачное его использование на псевдорусских печах (сочетание геометрических фигур, часто упорядоченных до такой степени, что они становились лишёнными какой-либо живости) ещё свежо было в памяти. Встречаем мы и вкрапления зооморфных мотивов, но больше в качестве развлекательного элемента.

Такой же арсенал декоративных средств присутствует на немецких и скандинавских печах того времени. То ли из желания не быть на них похожими, то ли как осознанный приём, русские художники на своих печах трактовали эти мотивы с подчёркнутой свободой, граничащей с откровенной небрежностью. Мы далеки от того, чтобы ставить в заслугу небрежность. Но в этих работах есть нечто такое, что заставляет нас на ней не задерживать внимание. «Художественные» печи ошарашивают нас не ею, а своей импрессионистичностью, неожиданностью орнаментальных сочетаний, умышленной фрагментарностью, демонстративной случайностью декоративных вставок и местами нескрываемой манерностью. «Манерной стилизацией а ля русс» называла Дмитриева печи Врубеля. Она считала, что в печах художника стиль не состоялся. Иначе о «русском стиле» Врубеля отзывался Бенуа: «Врубель не принадлежит к «русскому» искусству, а к искусству в России. Именно в нем национального нечего искать, не потому, разумеется, что происхождения он не чисто русского, а потому, что он один из немногих наших мастеров вознёсся над



местными условиями, предстал перед нами не в народной сермяге, а в блестящем, сказочном, ослепительном наряде...»¹.

Русский стиль, конечно, у Врубеля не состоялся, но стиль искусств и ремёсел вполне у него получился, как получился и у Головина. Печи последнего, вероятно, не сохранились. О них мы можем судить по фотографиям и эскизам. Самая известная печная работа художника — печь-лежанка из интерьера «Теремок» (именно печь-лежанка, а не печь с лежанкой), показанного в 1903-м году в Петербурге на выставке интерьеров, создан-

¹ Бенуа А. (3)





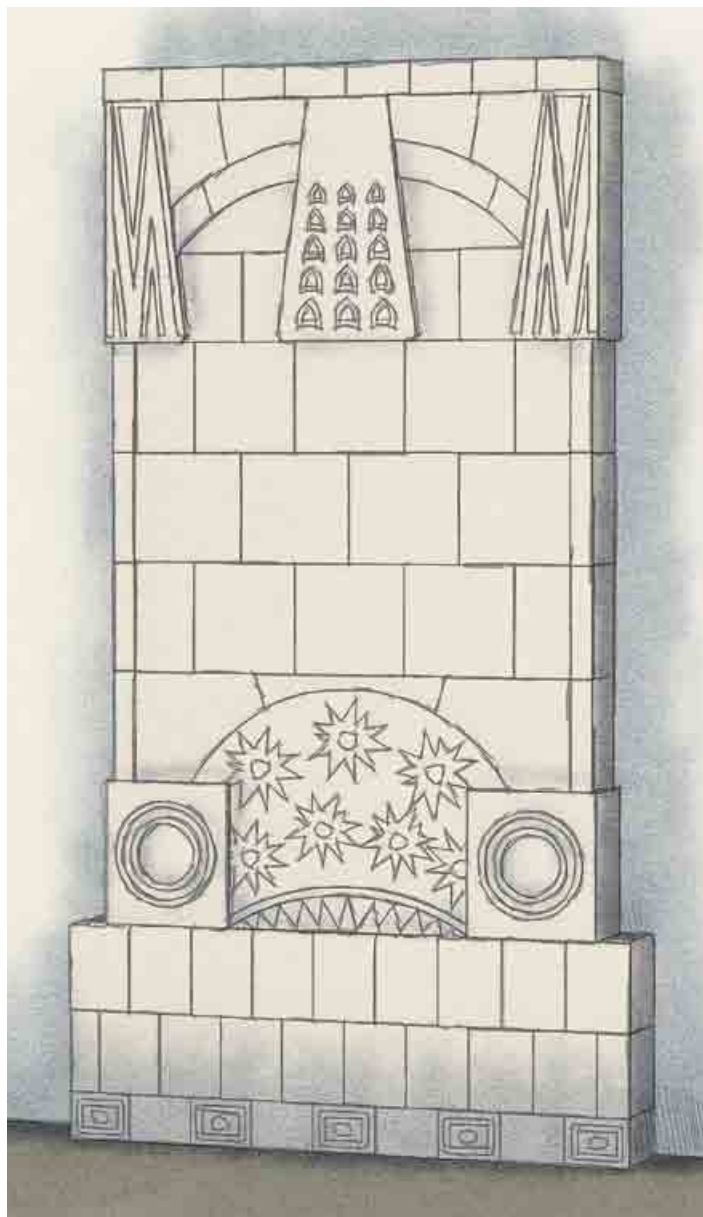
Камин работы Амбрамцевской мастерской. Музей «Абрамцево».

ных художниками «Мира искусства». Работой этой довольны оказались все, и даже Стасов, иначе как «несчастливыми потугами и мучительными выкидышами» не называвший экспонаты этой «декадентской выставки», о Головине отзывался положительно: «Головин сочинил теперь «Теремок», весь живописный, с русской, очень живописной кафельной лежанкой и резным цветным столбом подле неё, с расписанным в русских древних орнаментах потолком и стенами (изображения здесь все фантастические, сказочные), с целым рядом сов, сидящих по сучкам деревьев и светящихся огненными глазами. Стенные шкафики, мебель, вся роспись в красках и с золотом - прекрасны и чудесно изящны ...»¹.

Печь из Теремка выполнена в виде углового дивана с высокой спинкой, украшенной распутившими хвосты павлинами², перемежающимися стройными рядами простеньких цветочков. Лежанка выглядит довольно скромно, особенно в сравнении со стоящей рядом колонной, о которой писал Стасов. Замысловатее печь, изготовленная по эскизам художника тремя годами раньше (её фото появилось в «Мире искусства» в 1900-м году). Она в чём-то пред-

¹ Стасов В. (2)

² Некоторые усматривают в них больше сходства с индюками. Мы не настаиваем ни на тех, ни на других птицах. При столь сильной стилизации по старым фотографиям определить точно, что изображал Головин, трудно.

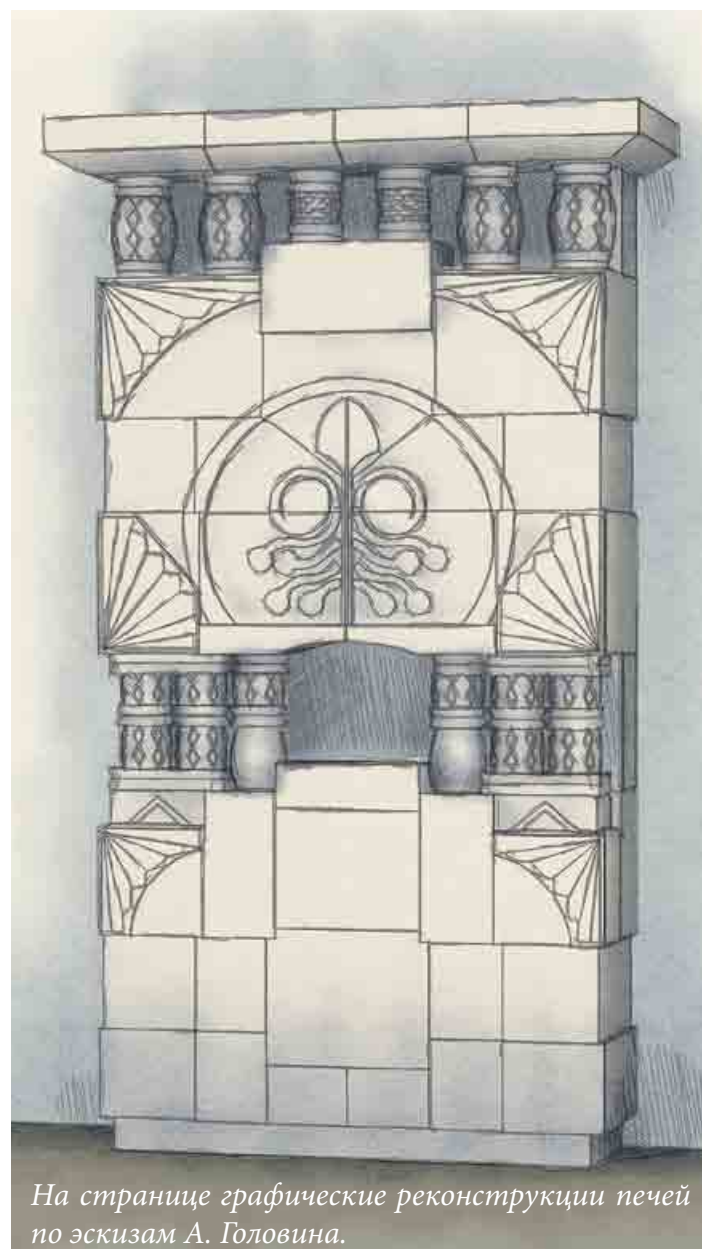


чувствие кубизма¹ - вся будто состоит из параллелепипедов. Это впечатление усиливает полное отсутствие каких-либо гезимсов — уступов и карнизов. Очаг нависает над низеньким основанием. Над очагом, опираясь на ряд балясин в виде двух зажатых абаками бочонков, стоящих один на другом и разделённых также абакой, возвышается напечье. Оно отличается от очага только наличием большого стилизованного трёхцветика (традиционного дриблюда), заключённого в арочку-кокошник

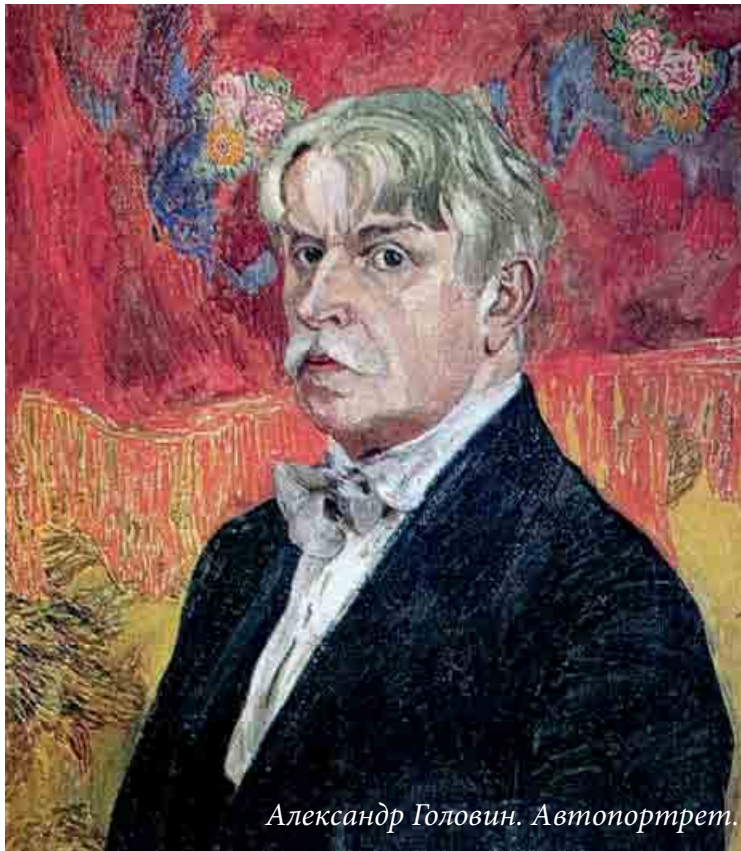
¹ Кубизм (фр. cubisme) – возникшее в 1906-1907 гг. направление в живописи, характеризуется в создании объектов использованием условных геометрических форм. Кубизм обычно связывают с творчеством Пикассо и Брака. Термин «кубизм» появился в 1908 г.

(похожие украшают печь-лежанку из «Теремка»). Наверху — повторение балясин-бочонков напечья, и на них лежит невысокая прямоугольная плита. Обе описанные выше печи, действительно, живописны, но, как и в печах Врубеля, русский стиль обнаружить в них не получится. Это всё те же интернациональные искусства и ремёсла и модерн в лучших своих проявлениях. В литературе упоминаются ещё несколько печей, изготовленных по эскизам художника, но их изображения нам не встречались.

Судьба печей Врубеля счастливее. Работ, выпол-



На странице графические реконструкции печей по эскизам А. Головина.

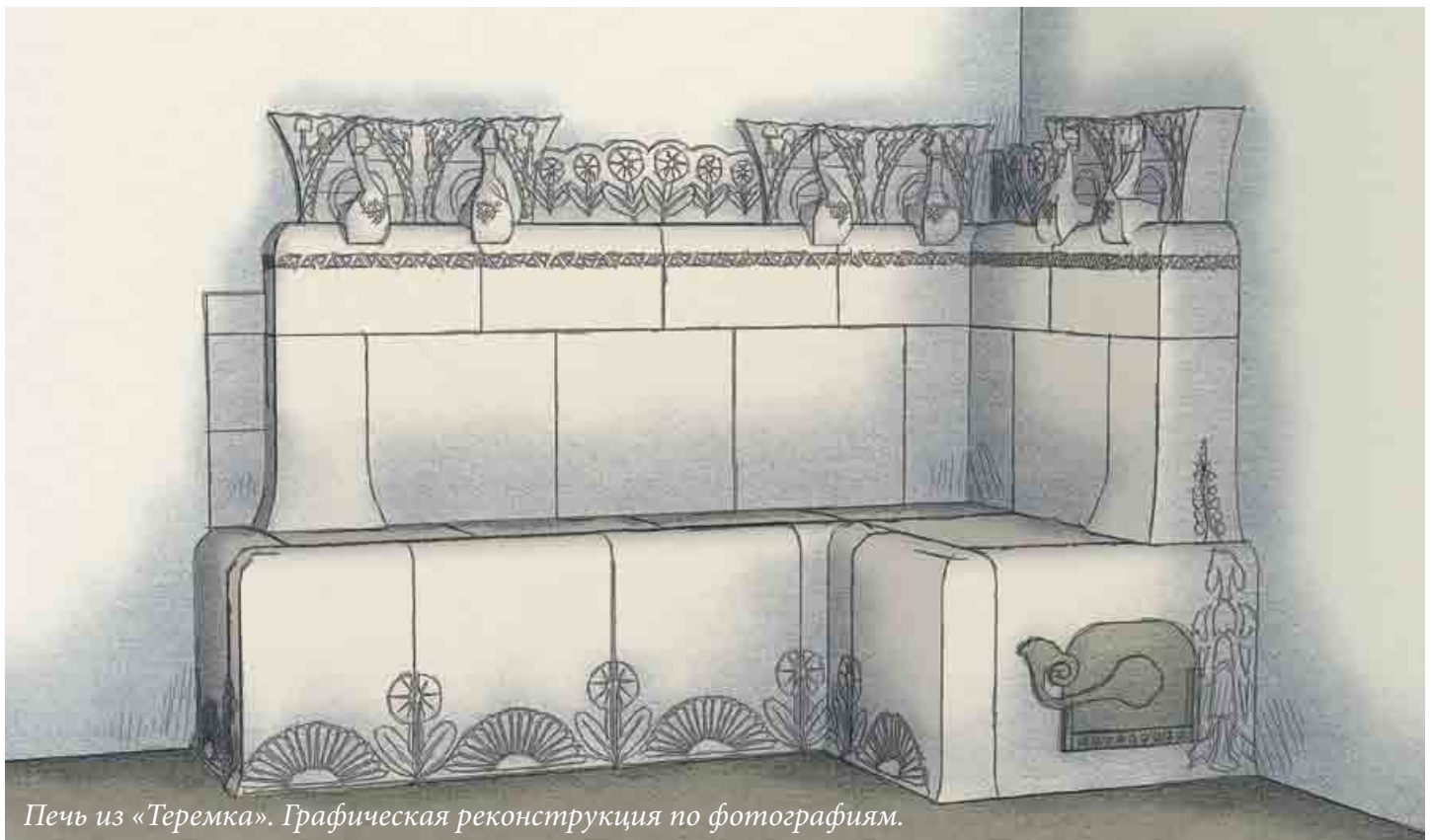


Александр Головин. Автопортрет.

ненных по его эскизам или приписываемых ему, довольно много. Они изготавливались в основном Арамцевской гончарной мастерской. Этот творческий кружок не ставил перед собой специальной задачей создание или воссоздание русского стиля. Основное художественное кредо — служить прекрасному, заниматься творчеством, быть универсалом, какими являлись многие художники эпохи итальянского возрождения. Это было главным, а тематика отодвигалась на второй план. Впрочем, у того же Врубеля со временем появляется желание «поймать на холсте и в орнаменте» национальную нотку, ибо «*всё больше и настоятельнее манили его традиции русской старины — в том аспекте, который был ему близок, то есть в поэтически-сказочном*»¹. Из сказочных² работ художника самой известной и, вероятно, первой печной работой стал камин-панно, став-

1 Дмитриева Н. (2)

2 Многие критики сказочными работы Врубеля не считали. Александр Бенуа о Микеле Селяниновиче писал, что он неприятен «своим вовсе нерусским ухарством, своим отсутствием всякой сказочности».



Печь из «Теремка». Графическая реконструкция по фотографиям.

ший не менее популярным, чем куинджиевская «Лунная ночь» или шишкинское «Утро в сосновом лесу»¹, и воспроизведённый множеством копий. Прототипом для камина послужило огромное декоративное панно (не керамическое), навеянное прелестной былиной «Микула Селянинович и Вольга»². Его Врубель сделал для художественного павильона на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде

1 «Лунная ночь на Днепре» — картина художника А. И. Куинджи (1841-1910), написанная и впервые показанная публике в 1880 г. Картина имела большой успех и была воспроизведена художником ещё в двух копиях. «Утро в сосновом лесу» — картина русских художников Ивана Шишкина (1832—1898) и Константина Савицкого (1844-1905), один из самых известных русских пейзажей XIX в.

2 Русская былина о том, как пахарь Микула посрамил надменного богатыря Вольгу, кичившегося своей силой.



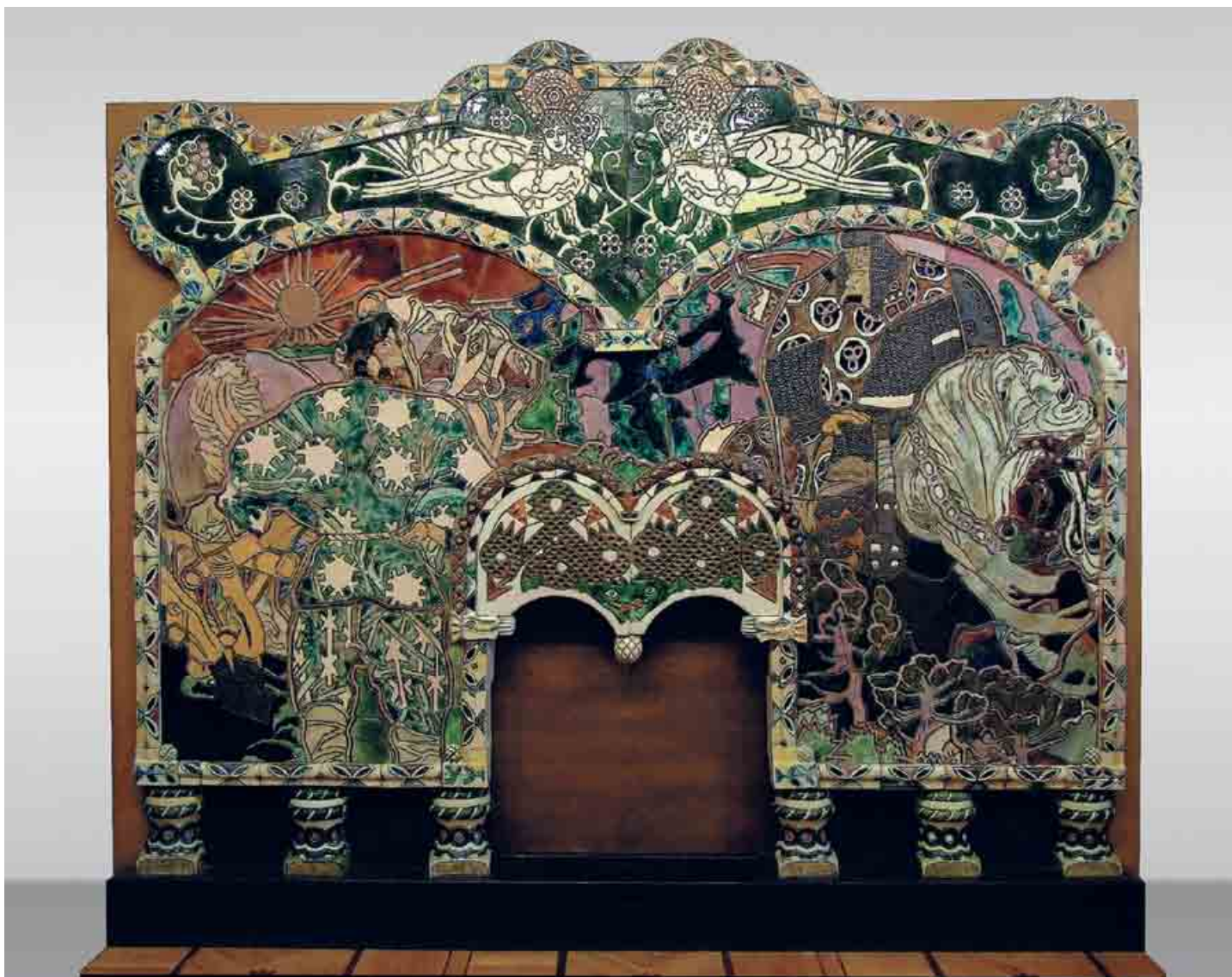
Камин на сказочную русскую тему. Эскизный проект М. Врубеля (1903 г.).

в 1896-м году (сохранились только его эскизы). Панно имело успех, и художник спустя два года использовал его для своего камина, который Абрамцевская мастерская показала в Петербурге на выставке, организованной журналом «Мир искусства»³ в 1898-м году, и позднее в Париже на Всемирной выставке в 1900-м году. Выставленный в Париже образец ныне находится во Дворце искусств города Лиля. Его случайно обнаружили в запасниках в 2011-м году. В одном деревянном ящике нашли 154 керамические цветные плитки разной формы. Исто-

3 Мир искусства — ежемесячный художественный журнал, печатался с 1898 по 1904 гг., издавался М.К. Тенишевой и С.И. Мамонтовым, позднее С.П. Дягилевым.

Камин В. Бюри (сохранился не полностью). Сарегминский музей.





Камин «Микула Селянинович и Вольга» М. Врубеля. ВМДПНИ. Внизу эскиз художника для панно, выставленного на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. Панно не сохранилось.

рия, каким образом камин попал в музей, неизвестна. Он там экспонировался до 1968-го года, но затем был разобран, переведён в запасники и благополучно забыт. После реставрации, проведённой на средства одного французского мецената, камин вновь выставили в музее как образец русского керамического искусства в стиле ар нуво. Этот камин-картина или камин-панно - больше картина или панно, нежели камин. Приём декорирования каминов картинами или гобеленами имеет давнюю традицию, уходящую в средневековье. Но ими обычно украшаются оверманти¹. Здесь же камин не разделен на портал и овермантиль. Фактически это один большой портал-картина с невероятно широкими плоскими жамбами² и антаблементом и маленьким, сиротливого вида, топочным окном. Будь оно больше даже ненамного, камин бы вырос в размерах и стал занимать всю стену, то есть практически камином перестал быть. Художнику для своего панно требовалось много пространства. При этом и того, что получилось, ему явно не хватило. В сравнении с нижегородским оригиналом камин проигрывает, хотя монументальности не лишён. Как бы удачно художник ни сумел «втиснуть» панно в рамки портала, такого размаха, мощи и экспрессии уже не получилось. В этом его капитальный недостаток - несоответ-

1 Часть камина, расположенная над порталом, или часть печной стены над порталом. Печной называют стену, у (или в) которой помещается камин или печь.

2 Опорный элемент каминного портала, один из двух столбов (колонн), на которых лежит антаблемент.



На развороте две печи из усадебного дома С.И. Мамонтова в Абрамцеве.



ствие между архитектурной композицией каминного портала и величавым характером оригинального панно. Сохранились эскизы других каминов Врубеля - более поздних. Они повторяют контуры «Микулы». На этот раз, однако, это уже не картины, превращённые в каминный портал, а старый портал, украшенный новыми картинами. Их темы, по сравнению с «Микулой», гораздо мельче, а потому впечатления большого не производят. Это не более как разбавленный, популяризованный Врубель. Насколько нам известно, эти каминные порталы остались только на эскизах.

Художники из Абрамцевского творческого объединения, если пытались наделять свои каминные порталы и печи национальным колоритом, почти не пользовались арсеналом декоративных средств, типичных для русских печей прошлого. Они сами сочиняли декор, создавали, вернее, рисовали свои порталы и каминные порталы так, как им подсказывало их художественное чутье и воображение. Сочинения получались разными по



уровню, часто спорными, отдельные подражательными. Среди них были и абсолютно, по выражению Стасова, фальшивые, надутые, насиженные и претенциозные, хотя присущее многим работам излишества можно оправдывать следствием избытка фантазии.

Среди абрамцевских печей отличающихся богатой фантазией много. Одна из самых роскошных - «Печь с львицей» (или «Печь с саламандрами»), которую тоже приписывают Врубелю. Здесь художник никаких «национальных ноток» не пытался ловить. Стремился он к этому или нет, у него получилась современная вариация на тему немецкой ренессансной печи. Возможно, Врубель видел такие печи и сделал своеобразный парафраз или пародию. Если это так, то абсолютно гениальную. Чего стоит только фигурка лежащей львицы!

Когда смотришь на работы печных художников, часто ловишь себя на мысли, что к своим опусам они относились со снисходительностью, а иногда с подчеркнутым безразличием, тем самым желая, видимо, показать, что печки для них случайное занятие. Чего греха таить, к печному искусству в русском обществе относились с предубеждением¹. Недаром отец Врубеля в шутку, но не без упрёка и иронии, в одном из своих писем к сыну спрашивает, не решил ли тот уже совсем сделаться «художником по печной части».

Действительно, в творчестве таких крупных художников, как Врубель или Головин печки и камины кажутся всего лишь забавными эпизодами, большого внимания не заслужи-

¹ Во многом этому поспособствовали печники. Уровень их мастерства в XIX веке в России резко упал (об этом пишут практически все фуэрнологи того времени). В результате в обществе к представителям этой профессии и вообще к печному ремеслу отношение сложилось негативное.

Печь с саламандрами и её фрагмент. Проект приписывается М. Врубелю. Музей «Абрамцево».

вающими. Не случайно некоторые исследователи их творчества просто эти работы игнорируют, как будто их (как и балалаек, что расписывал Врубель), никогда не было. В истории русского печного искусства, однако, эти эпизоды оказались вехой, последним взлётом, последней яркой страницей, и мы рады, что такой она завершилась.

Русский печной стиль

Много ли или мало русского в печах русских художников начала XX века, они часть русского печного искусства. Можно ли их считать печами в русском стиле? Определённо нет, хотя иногда «национальные нотки» звучат. А что же тогда есть печь в русском стиле? Вопрос, который нас всегда приводил в замешательство. Как, впрочем, такие же вопросы по поводу печей немецких, австрийских, швейцарских или шведских. Сразу хочется «ответить» на этот вопрос тоже вопросом - в каком? В каждой стране печи проходили в своём развитии через множество стилей. Путь шведской печи прослеживается от немецких печей-рококо¹ и далее, через шведское рококо и шведское не-



Михаил Врубель. Автопортрет.

¹ Немецкая печь-рококо (или гамбургская печь) - фаянсовая печь; как тип сформировалась в рамках се-



РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА



орококо¹, к печам в стиле Swedish Grace². И все эти печи — шведские или, как говаривали в старину, печи «в шведском вкусе» или «печи на шведский манер». Английские каминные печи могут быть елизаветинскими ренессансными³, или в стиле Адамов⁴, или викторианскими⁵ — все они разные типичные пред-

верогерманской печной школы в начале XVIII в. Представляет собой пристенную печь-шкаф на ножках с высоким очагом и напечьем-педиментом. Стенные кафли, как правило, гладкие, малоформатные, декорированы росписью; существует также одноярусный вариант этой печи.

1 Шведское рококо – стиль в печном искусстве Швеции; сформировался под влиянием немецких печей-рококо в XVIII в. От последних шведские печи отличались большими габаритами и размером стеновых кафель, расположением шуровочного отверстия на лобовой стороне, мотивами живописного декора и др. особенностями. Шведское неорококо – художественное течение в Швеции в XIX в., имитация в общих чертах шведского рококо.

2 Swedish Grace - стиль шведского классицизма начала XX в. Наиболее известными являются модели архитектора Э.Г.Асплунда, подготовленные им для печного завода Св.Эрика.

3 Обычно так называют каминные печи в стиле Елизаветинского ренессанса — периода в культурной и художественной жизни Англии приблизительно с начала XVI в. по начало XVII в. Это время приходится в основном на царствование королевы Елизаветы I (1533-1603).

4 Стиль Адамов - стиль шотландских архитекторов из семейства Адамов. Наиболее известным представителем его был Роберт Адам (Robert Adam, 1728-1792), работавший в стиле классицизма. Его каминные печи оказали влияние не только на архитектуру и декор каминных порталов, но и кафельных печей.

5 Стиль королевы Виктории (викторианский стиль) — распространённые в

ставители английского стиля. Таким же разнообразием отличаются и русские печи. Считать нам русскими покрытые белилами печи с кафлями из неглазурованной терракоты в готическом стиле? Если бы ещё знать, как они выглядели. Или точно такие же, только покрытые зелёной глазурью или крашенные в зелёный цвет? Их тоже ни-

период правления английской королевы Виктории (1837-1901) неостили и стилевая эклектика.



Кафельная печь из церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево.

кто не видел, но многие только их исконно русскими считают, как считали в XVII веке противники всего нового никоновского. А как быть с этими «никоновскими» печами, белорусами занесёнными или ими на месте у нас созданными? Русские ли они с их фряжскими орнаментами? А может, это картушные печи, делавшиеся по данцигскому (или элбингскому) образцу? Или расписные «гамбургские» в исполнении Растрелли? Или печи многоярусные в раскрепованном ордере? Или русский печной классицизм, в котором просматриваются черты мариебергской шведки и венская дворцовая печь? Или калужские попугайные? Или рихтеровские фантазии «в стиле русс» для палат Романовых? Или псевдорусские в исполнении итальянца Бонафедде по эскизам Монигетти? И наконец, печные студии Абрамцевской мастерской? Какие из перечисленных могут претендовать на то, чтобы называться печами в русском стиле? И кто сможет ответить на этот вопрос? Наверное, Шамурин, писавший, что «единого «русского стиля» нет, - есть ряд совершенно отличных пониманий красоты»¹.

А какой образ русской кафельной печи вообще существует в умах не просвещённых соотечественников и не посвящённых в детали её истории? Какие из перечисленных выше с русской печью у них ассоциируются? Как показали опросы, у большинства понятие «русская печь» с кафельной (или изразцовой) печью вообще не ассоциируется. У среднего обывателя сразу возникает образ Емелиной печи. В лучшем случае кто-нибудь вспомнит кафельные печки из детских книжек с иллюстрациями известных графиков, таких как И.Я. Билибин или Б.В. Заворыкин².

Билибинские печи - это обычно вариация на тему печей XVII и XVIII веков, как, например, на эскизах декораций к опере «Садко»³, хотя ге-

¹ Шамурин Ю.

² Билибин Иван Яковлевич (1876-1942) — художник, книжный иллюстратор и театральный оформитель, участник объединения «Мир искусства». Заворыкин Борис Васильевич (1872-1942) — художник, график, книжный иллюстратор и иконописец, переводчик.

³ Садко — герой былин новгородского цикла. Предположительно древнейшей основой её была песня о летописном новгородском купце, упоминаемом в Новгородской летописи в 1167-м году.



Печь, изготовленная по проекту М. Врубеля. Музей «Абрамцево».



ный декоратор.

Довольно любопытный пример того, какой кафельная печь (вернее, кафельный камин) в русском стиле представляется иностранцу, мы видим в музее Фронтхилл-Касл в Пенсильвании. Автор камина - известный американский археолог и керамист Генри Мерсер². Он построил в начале XX века бетонный замок, декорировав его своей керамикой и артефактами, собранными по всему свету. Кроме того, он установил в замке 18 каминов. Один из них называется «Русский», хотя в нём русского столько же, сколько немецкого. Его не самая изысканная архитектура проста

² Генри Чепмен Мерсер (Henry Chapman Mercer, 1856-1930) – американский художник-керамист, дизайнер, археолог, представитель художественного движения искусств и ремёсел.

рой этой былины вообще кафельную печь в XII веке видеть не мог. У Заворыкина на одной из иллюстраций к пушкинскому Борису Годунову¹ (действие - рубеж XVI и XVII веков) изображена печь, архитектура которой явно относится к XVIII веку, а декор кафель мог появиться только лет через пятьдесят после смерти Годунова. Как видим, историческая правда этих прекрасных художников не слишком волновала, да и у читателей их версии никаких вопросов не вызывали. Иллюстрации сами по себе чудесные. Что в них печная правда, а что ложь, не всегда определит даже профессиональ-



¹ Борис Годунов (1552-1605) - русский царь с 1598 г.

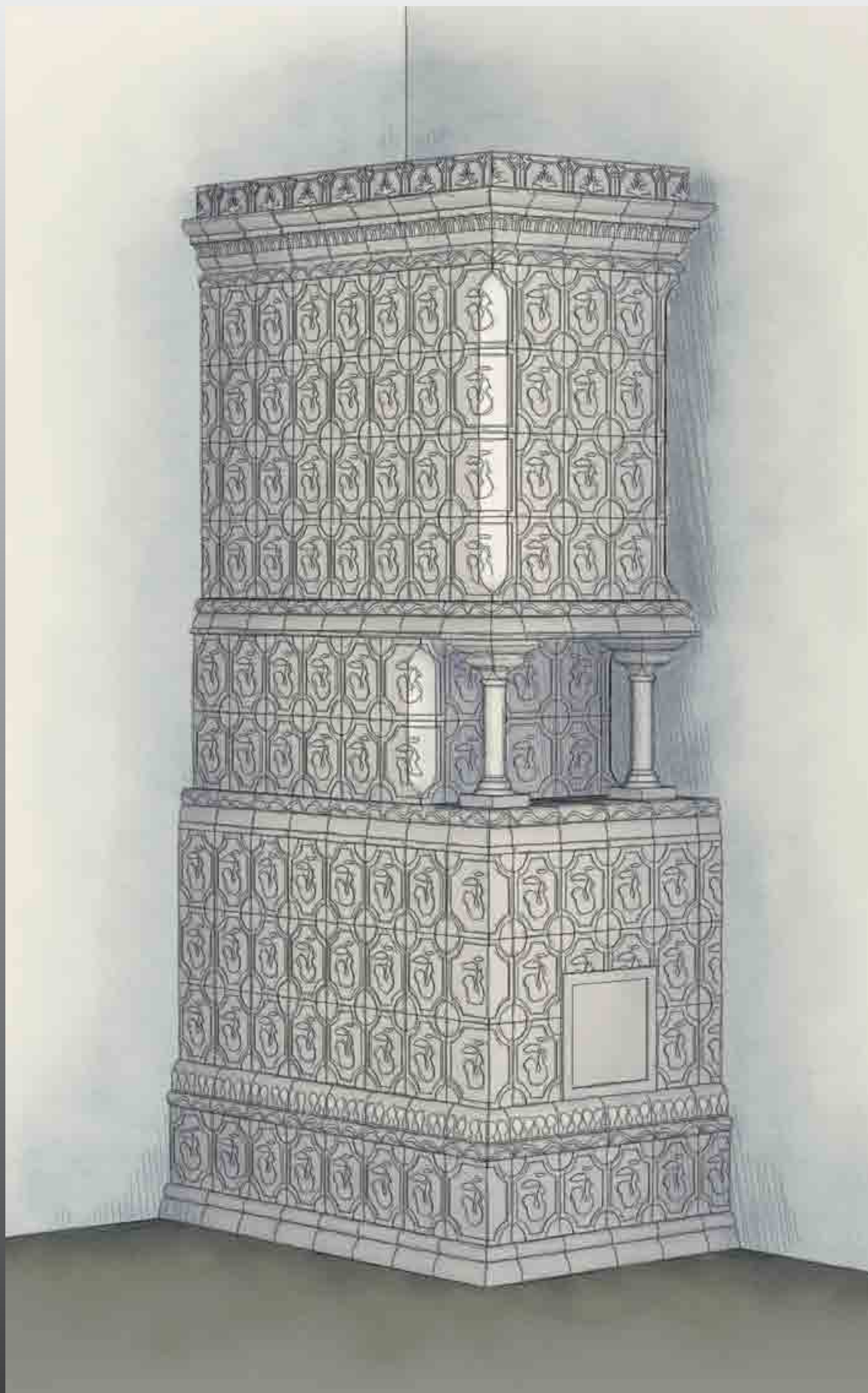


Наверху одна из иллюстраций Б. Заворыкина к драме А. Пушкина «Борис Годунов».

На странице слева: винзу «Русский камин» Генри Мерсера (Фронтхилл-Касл, Пенсильвания, США); наверху - эскиз декораций И. Билибина к опере «Садко».

и явно рассчитывалась на то, чтобы создать как можно больше стенового пространства для керамической облицовки. Тот же приём, к которому прибегал Врубель. Сами кафли фигуративные, небольшого формата и с полихромным рельефным декором, на очаге - стилизация ренессансных западноевропейских кафель с архитектурной рамкой, выполненной в фольклорном духе, на опечье - карлажная гладкая плитка с расположенными кое-где рельефными вставками. Прекрасная керамика в стиле движения искусств и ремёсел, представителем которого был Мерсер, но с русской печной её роднит только полихром и наличие пресловутых балясин у топочного окна. Однако для обычного посетителя музея это не имеет никакого значения. Американцы охотно видят в этом произведении русский стиль. Показывали мы этот русский камин и россиянам, и тоже никаких возражений.

На этом мы заканчиваем наш рассказ о русских печах XIX века. Он больше был посвящён попыткам определиться с их стилем, нежели каким-то конкретным образцам. Заслуживающих пристального внимания и достойных музейного созерцания было немного. Основные, как нам кажется, мы упомянули.



Глава 4

По образцам немецким, но дело наше

Происхождение изразцового искусства в России - Источники заимствований - Западноевропейские печные школы и их влияние на печную керамику в России - Способы копирования печной керамики - Роль белорусских кафляров в становлении русского печного искусства - Северогерманская печная школа и русские печи - Подражание европейским образцам XIX в. - Русские печи и Шинкель

Откуда и куда пришли кафли

Ничто не возникает на пустом месте. Всё имеет в чём-то свои корни. Мы всегда можем проследить дорожку от любого произведения искусства к образцам прошлого.

Джон Белчер

Моя любовь к отечеству не заставляет меня закрывать глаза на заслуги иностранцев. Напротив, чем более я люблю отечество, тем более я стремлюсь обогатить мою страну сокровищами, извлечёнными не из его недр.

Вольтер¹

Искусство каждого народа, слагаясь из всей совокупности его особенностей, в своём росте и развитии неизбежно подвергается влиянию окружающих его культур. Эти чужеземные начала не только не уничтожают его самобытности, но нередко выдвигают её с особенной силой и выпуклостью и ведут к пышному расцвету.

Игорь Грабарь

Когда-то на заседании одной учёной комиссии Аполлирнорий Михайлович Васнецов² в горячей полемике с Алексеем Васильевичем Филипповым о происхождении в России изразцов воскликнул: «*На Западе изразцы появились через Россию, которая получила их с Востока. У наших изразцов совершенство техники. Резные колонки — этого нет ни на Востоке, ни в Западной Европе*»³.

Васнецов принадлежал к сторонникам так называемой восточной теории возникновения изразцового искусства в России. Таких было немного, поскольку даже в те времена, когда изучением архитектурной керамики ещё занимались не так активно, и археологические исследования в этой области велись не так широко, как в наше время, уже было очевидным, куда русская печная керамика уходила своими корнями. И к доводам Филиппова, оппонировавшего Васнецову и утверждавшего, что русские мастера «у Востока не учились ничему», так как «*все восточные глазури щелочные, а на наших изразцах — свинцовые*»⁴, можно с лёгкостью прибавить ещё множество других примеров и показать, с каких европейских печей срисованы русские «резные колонки» и на каких «совершенство техники» можно видеть, какого отечественная печная керамика, увы, никогда не достигала.

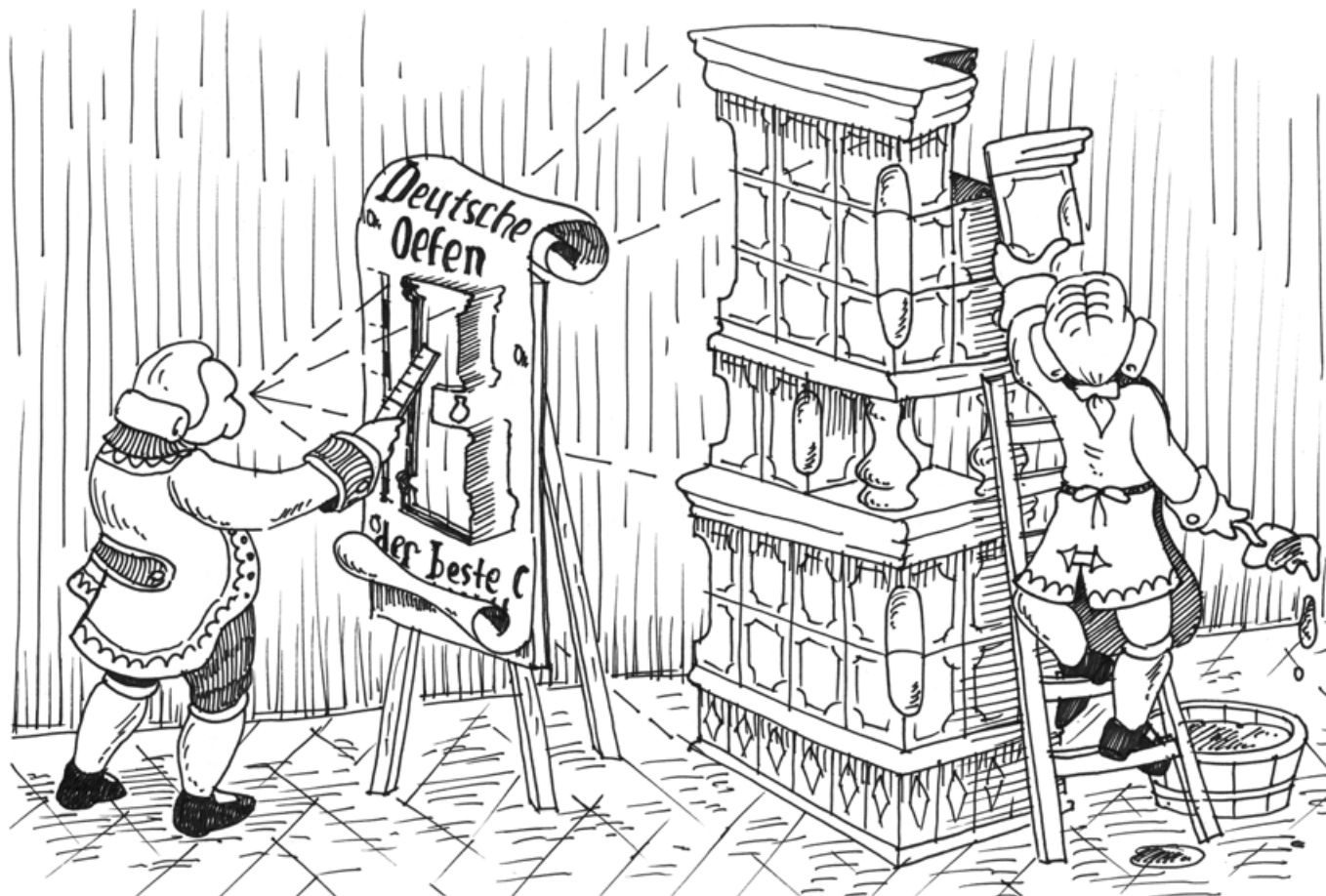
Вопрос о приоритете в изобретении той или иной технологии изготовления кафельных печей или их декорирования, каким бы важным и интересным ни был, не имеет для нас такой остроты, как в то время, когда развернулась эта дискуссия. Знать, кто первым придумал и каким образом складывалась цепочка заимствований, безусловно, важно, поскольку определение источника влияния позволяет лучше оценить получившееся в результате произведение. В печном искусстве заимствование — обычное дело во все времена и у всех народов. Большого греха в этом никто не находил, хотя не приветствовал — проблемы с авторским правом возникали и тогда, когда самого понятия юриспруденция не знала. В печной керамике выбор объектов для подражания, как правило, обусловлен тремя факторами: привлекательность, доступность и допустимость. Копируют то, что нравится, что позволяет повторить

¹ Вольтер (Voltaire, 1694-1778) — французский философ-просветитель, поэт, историк, публицист.

² Васнецов Аполлирнорий Михайлович (1856-1933) — художник, искусствовед, брат художника Виктора Васнецова.

³ Протоколы.

⁴ Филиппов А. (2)



мастерство, что не выходит за рамки приемлемого по соображениям этическим, религиозным, идеологическим и т.п.

Если проанализировать источники заимствований в русском печном искусстве, то можно обнаружить, что среди них нет многих школ, направлений и стилей. Отсутствие воздействия ряда образцов готического и ренессансного периодов вполне объяснимо. Русские кафельные печи появляются тогда, когда те стали уже историей или почти историей, и если вдруг мы обнаруживаем готику или ренессанс на русских печах XVII и XVIII веков, мы имеем дело с определённым анахронизмом, не всегда объяснимым.

Влияние на наше печное искусство различных европейских региональных школ часто происходило опосредованно и избирательно. Почти не ощутимо воздействие на него швейцарской школы. Причина не только в том, что швейцарские печи требовали для изготовления не только мастерства гончара высокого уровня (швейцарцы работали с более крупным форматом кафель), но и мастерства художника-керамиста не менее высокого уровня. Эти препятствия преодолевались достаточно легко. Хорошие художники по керамике появились уже в XVIII веке, а крупноформатный кафель (его так и не научились делать) ещё в XVII веке стали заменять печными клеймами. Таким образом, в принципе, решалась проблема доступности. С допустимостью тоже сложностей не возникало. К библейским сюжетам, которые доминировали на швейцарских печах, в XVIII веке в России относились не просто терпимо, а широко использовали в печном живописном декоре. В привлекательности швейцарским печам тоже отказать трудно. Они всегда отличались повышенной декоративностью, которую у нас так любили. В чём же тогда причина? Вероятно, в том, что швейцарские печи вообще за пределами Швейца-

РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА

рии большого успеха не имели. Как ни странно, они не только в России, но и в остальной печной Европе, несмотря на всеобщее восхищение ими, распространения не получили. Россия редко в искусстве ориентировалась на Швейцарию. А в тех странах, чьё искусство оказывало влияние на русское, швейцарскими печами не увлекались. Страны каминной традиции (Англия, Голландия, Франция и Италия) - по понятным причинам, а в Австрии и Германии своих хороших печей было немало.

Поскольку мы заговорили о швейцарской школе, мы должны упомянуть и южнотирольскую. Она предшествовала швейцарской, имеет с ней много общего, но короткий период её расцвета пришёлся на XVI век, когда в России кафельных печей ещё не делали (а если и делали, то это были эпизоды), поэтому ни о каком влиянии печей этого времени говорить мы не



Залемская печь (Швейцарская школа, XVIII в.).



Печь с вазами (Нюрнбергская школа, XVI в.)

можем. И тем не менее в тех же печных попури¹ южнотирольские печи, но уже XVII века, отдельными чертами просматриваются. Впрочем, черты каких только печей в них не просматриваются.

Вполне объяснимо полное безразличие у нас к нюрнбергским ренессансным печам, венским и мюнхенским убершлагам в стиле рококо, печной мебели и фигурным печам². Техника их изготовления требовала уже технологий, которых в России не было, как не было в Швеции, в Северной Германии, словом, на всей печной ев-

¹ См. гл. 2.

² Речь идёт о дворцовых печах XVIII в. Венские и мюнхенские печи-рококо выполнялись в технике убершлаг, представляли собой сложной пластической конусообразной формы печи, украшенные причудливым рельефным декором, типичным для этого стиля. Печная мебель — печи в виде какого-либо предмета мебели, чаще - комода. Фигурные печи - печи, корпус которых полностью или только в части напечья выполнялся в виде монофигурной керамической скульптуры.



Марграйдская печь (Южнотирольская школа, XVII в.).

ропейской «периферии».

Не наблюдаем мы никаких заимствований печей в так называемом стиле ландхаус¹. Они не могли представлять трудностей для российских гончаров, но, вероятно, спросом у заказчиков печи в этом стиле не пользовались — не привлекали. Поэтому такие типы кафель, как боген, ниш, шюссель, квадрифоль² и многие другие в русском печном искусстве себе места не нашли. Глав-

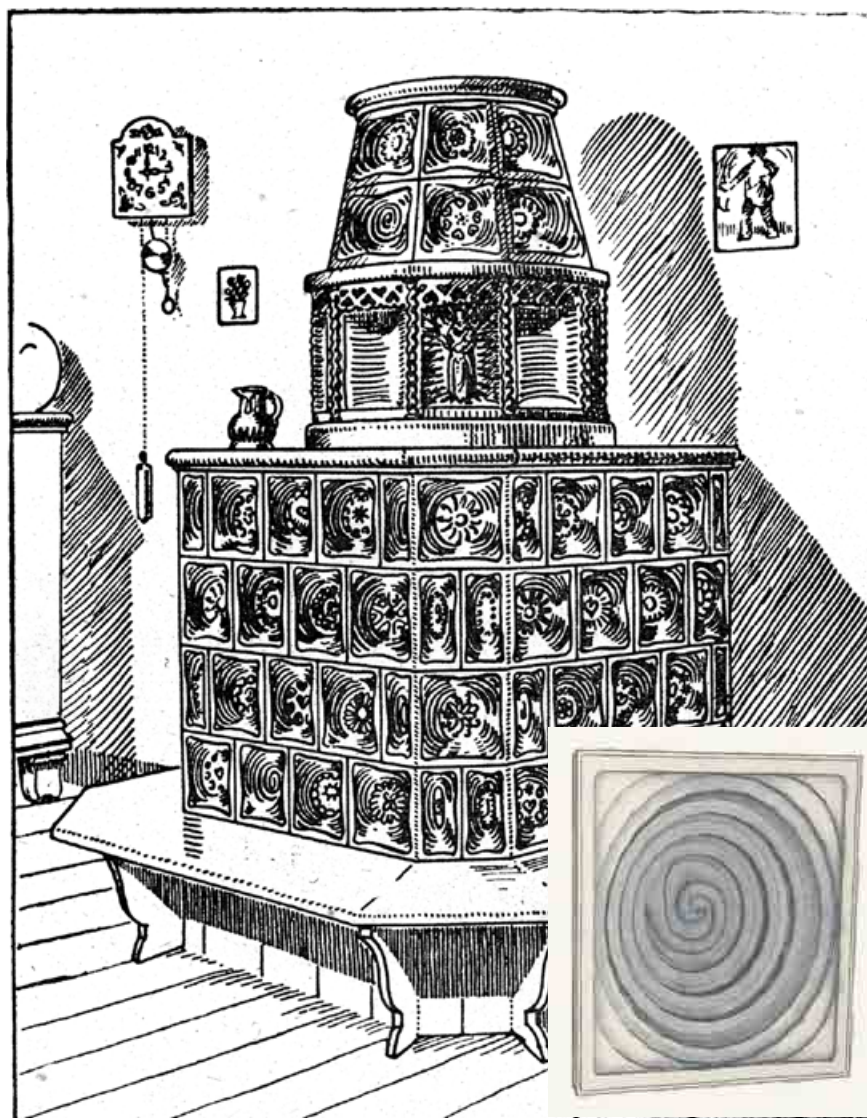
¹ Стиль декорирования предметов быта в сельской местности.

² Боген — прямоугольной формы кафель с небольшим заглублением (эдикулой) в виде арочного проёма в центре лицевой пластины. Ниш схож с богеном, но у последнего эдикула не такая глубокая. Шюссель или кароболь — фасонный кафель квадратной формы с большим круглым заглублением в виде глубокой тарелки или миски в центре лицевой пластины. Квадрифоль — кафель, рельеф которого выполнен в виде квадрифолия (четырёхлистника).

ная причина тому носит, скорее, социальный характер. Крестьяне в России кафельных печей не ставили. Помещики в своих усадебных домах всё обустраивали в городском вкусе. Не было в сельской местности у нас почвы, где бы мог пустить корни ландхаус.

В русских печах последней трети XVII века нельзя не видеть сходства с австрийскими печами с полихромным рельефным орнаментальным декором, как, например, печи с арабесками мастера L.D.³ или Словацкая печь с арабесками из Венгерского музея прикладного искусства. Но эти печи отделяет от русских

³ Мастер L.D. — австрийский художник-керамист XVI в., подписывал свои работы инициалами «LD». Его работы считаются одними из лучших в печном искусстве Австрии XVI в.



Печь в стиле «ландхаус» (с кафлями «кароболь»). Модель из мустербуха печной фабрики Ганса Шмида.

РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА



Печь-рококо (уберилаг) XVIII в. Музейное собрание венгерского города Эгер.

фряжских печей время (правда, не такое большое) и расстояния, поэтому, если австрийские печи и послужили образцом, то это произошло каким-то сложным путём. Впрочем, печные пути неисповедимы. Многие параллели вообще не поддаются какому-либо объяснению. Мы встречаем

повторяющиеся в точности образцы в регионах, географически разделённых большими расстояниями и целыми странами. Как это могло произойти? Кто-то проезжая мимо увидел, зарисовал или запомнил, повторил у себя дома. Образец понравился и прижился и уже никак не привнесённый извне и чуждый не воспринимается, как не воспринимался у нас чуждым готический кафель. Корни печного классицизма в России вопросов не вызывают. Печи XVIII и XIX веков, относящиеся к этому стилю, определённо восходят к ав-



Печь с арабесками мастера L.D.

стрийским или немецким аналогам, а в расписных видны черты шведских. Здесь уже мы говорим в большинстве случаев о чистом заимствовании без какой-либо особенной адаптации. О некоторых примерах оригинальных работ мы писали в третьей главе.

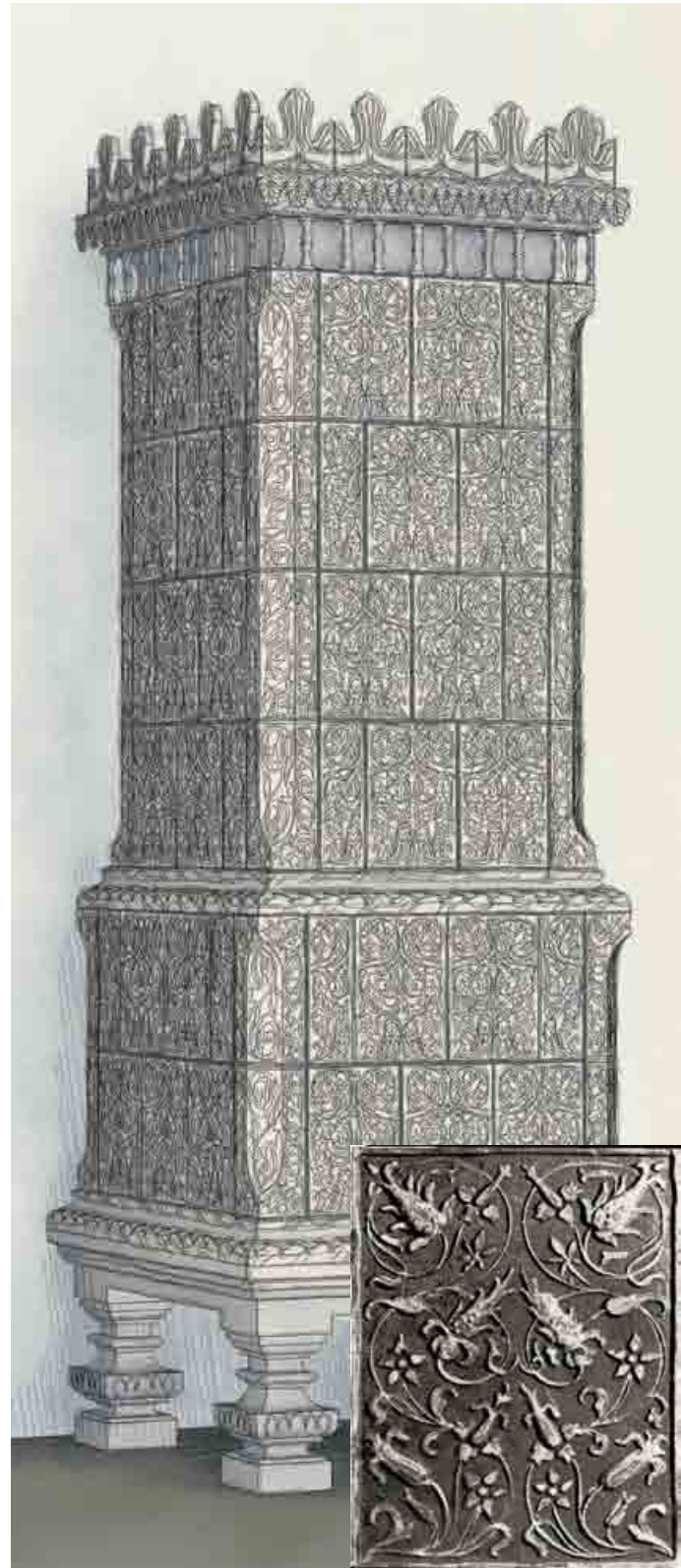
Самое сильное влияние на нашу печную школу оказали печи Северной Германии. В XVIII веке русское печное искусство находилось под таким сильным воздействием этой школы, что многие образцы русских кафельных печей этого периода можно сравнивать с работами гамбургских, любекских, элбингских или данцигских мастерских, не говоря уже о нарвских. Вместе с тем архитектурная переработка налицо. В чистом виде такой архитектуры печей в Северной Германии не строили, как не строили в это время здесь печей больших габаритов.

Как копируют печи

Заимствование в печной керамике традиционно происходит по двум основным каналам: точное копирование какого-либо образца или изготовление с разной степени точностью его копии, то есть подобию. Изготовить точную копию рельефного кафеля трудно. Успех не гарантирован, даже если в распоряжении есть форма. Если нет хорошего сырья, технологии и нужного уровня мастерства, копии может не получиться даже при наличии хороших матриц и рецептов. О материале. Вспомним неудовольствие Петра I по поводу глины, из которой Ян Флегнер делал ему первые свои образцы в Новом Иерусалиме, или провал в России Хунгера¹, пытавшегося наладить у нас фарфоровое производство. Наладил в Вене, Венеции, Рёрстранде², а в Петербурге

¹ Хунгер (Гунгер) Христоф Конрад (Christoph Conrad Hunger, до 1717 – после 1748) – немецкий керамист и порцелановый художник, сыграл определённую роль, не без авантюрного начала, в распространении технологий производства фарфора в Европе; участвовал в становлении порцелановых мануфактур в Вене, Венеции, Рёрстранде (см. ниже) и Петербурге.

² На фарфоровой фабрике, основанной в 1726 г. в Рёрстранде (сейчас часть Стокгольма). В период с 1857 по 1926 г. занималась выпуском кафельных печей, являясь одним из ведущих их производителей в Европе. Печи фабрики экспортировались в Россию, а также производились в Финляндии (тогда в составе Российской империи) на дочернем предприятии



Печь с арабесками (Словакия, нач. XVII в.). Венгерский музей прикладного искусства. Графическая реконструкция по фотографии.

не сумел. А мастерство? Имея формы Георга Феста¹, не каждый мастер сможет изготовить по ним крупноформатные рельефные кафли. А если речь идёт о копиях фаянсовых кафель, нужны хорошие художники-керамисты. А если роспись уровня порцелановой, то порцелановые художники.

Несколько слов о точном копировании при помощи готовых форм. В старину в печном деле процветала торговля матрицами. Их изготовление было делом непростым, и не каждая гончарная мастерская могла сама его наладить, поэтому многие мастера матрицы покупали. В этом также одна из причин, почему мы встречаем абсолютно одинаковые кафли, произведённые разными мастерскими, находящимися в совершенно разных местах и даже странах. Но наличие матрицы совсем не обещает качественную копию. Матрица может быть изготовлена под такой уровень усадки и такую толщину глазурного (и ангобного) покрытия, какие мастерская, купившая её, соблюсти не в состоянии.

Второй способ получения точной копии — контрмуляж. Он заключается в снятии слепка с лицевой пластины кафли и дальнейшем изготовлении на его основе матрицы. Эта техника только кажется простой, но на деле связана с определёнными трудностями. Во-первых, нужно заполучить оригинал или иметь возможность сделать с него слепок. Во-вторых, следует учитывать, что слепок делается с кафли, покрытой глазурью. Это уже означает погрешность на толщину её слоя. А если под глазурью ангоб? Ещё одна погрешность. И далее прочие сложности, что связаны с изготовлением формы. В общем, назвать простым этот способ нельзя. Отметим, однако, что в стародавние времена им владели виртуозно, и многие кафли, полученные путём контрмуляжа, качеством не отличаются от изготовленных при помощи оригинальных форм.

Производители кафеля в России на раннем этапе к точному копированию не прибегали. Гончарные производства брались только за самые простые образцы. Формы для них мог изготовить и сам гончар без участия боссировщика и форменмейстера. Этих профессий вообще в гончарном ремесле в XVII веке у нас ещё не было.

Простым кафлям отдавалось предпочтение не только потому, что их могли делать, но и потому, что именно такие в основном служили образцом. Их видели в близлежащем зарубежье, откуда первые кафельные печи попадают в Московское государство. Мы уже писали о том, что источники заимствования в это время являлись печной периферией, и кафельное производство там, хотя уже с давней традицией, уступало «столичному». И в польских, и в литовских землях, откуда, шли первые печи в Россию², за редким исклю-



Фигуративные бисквитные кафли. Наверху Россия (XVII в.), внизу Богемия (XV в.).



чением, мы не находим примеров, сопоставимых с лучшими образцами австрийских, немецких или швейцарских мастеров. Основным способом заимствования на первом этапе было изготовление кафеля путём создания симили, что в какой-то мере сыграло положительную роль. Осваивая кафельную науку, русские мастера постепенно вырабатывали свой собственный почерк. В целом, однако, сходство с прототипом очевидно, и гово-

«Арабия».

¹ Фест Георг (Fest Georg, 1586-1638) - керамист из клана Фестов, считается лучшим мастером рельефного декора печной керамики эпохи барокко.

² Возможно, также из Германии. Предполагают (Р. Франц), что в России работал Статюс фон Дюрэн

(Statius von Duren, 1520-1570), хотя, скорее всего, знаменитый керамист из Любека только поставлял в Россию свою терракоту.

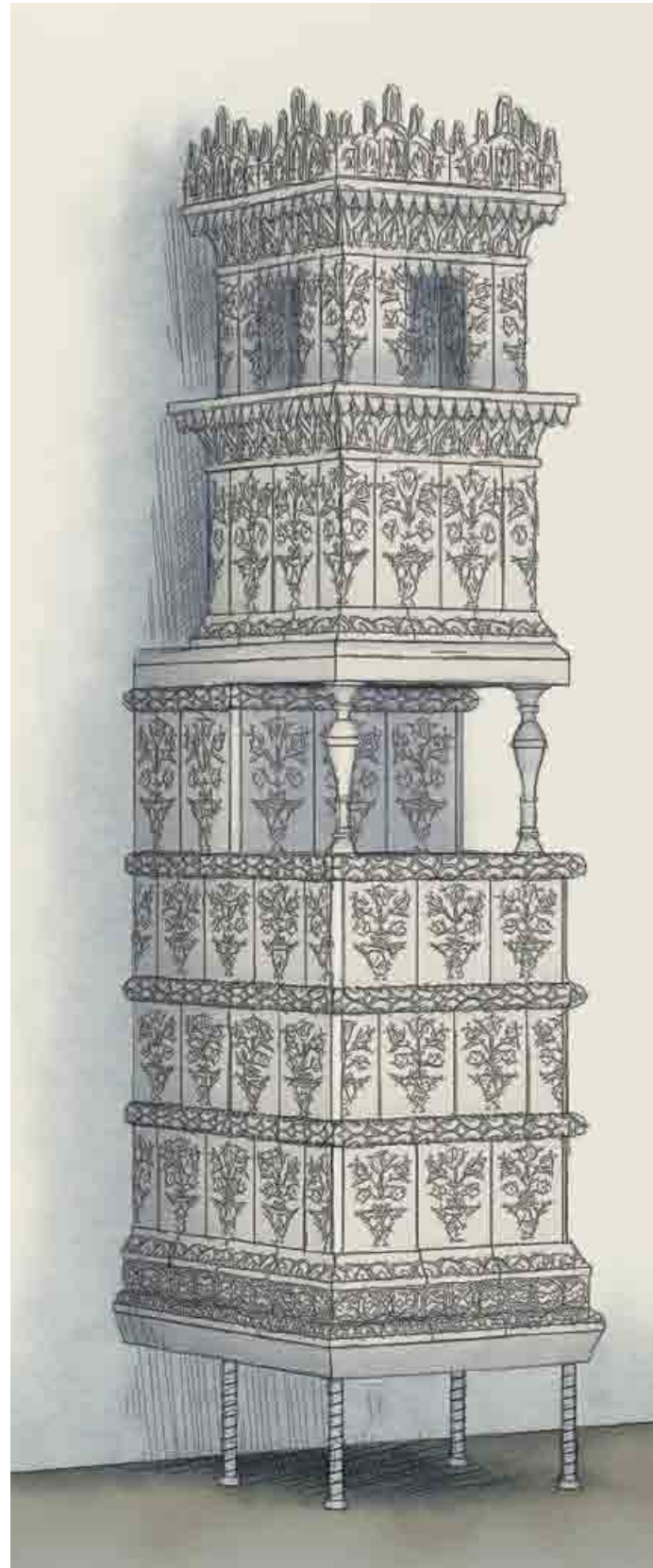
рить мы можем только об определённом своеобразии, но не о собственном стиле. Если первые русские кафли, в основном фигуративные и орнаментальные, поставить рядом с аналогами до-ренессансной европейской печной керамики (немецкой, австрийской, швейцарской, богемской, венгерской, польской или белорусской), она сразу в них растворится. Человек несведущий вряд ли заметит какую-либо существенную разницу. Те же мотивы, такая же в целом их трактовка.

Образцы для подражания

Когда мы говорим о параллелях с европейской средневековой печной керамикой, мы должны заметить, что далеко не весь её ассортимент стал предметом подражания. В России никогда не делали полуцилиндрических кафель, украшенных ажурным масверком¹. Такие, пусть тоже из эпохи средневековья, требовали уже скульптурной лепки. Кроме того, они ассоциировались с готикой, а потому по идеологическим или религиозным соображениям рассматриваться не могли, как и многие другие простые в изготовлении средневековые кафли. Из всего огромного разнообразия мотивных серий рубежа XVI и XVII веков в Россию проникают немногие. За рамками заимствования, за редким исключением, оставались библейские кафли, мифологические, аллегии, портретные, геральдика, архитектурные. Основные мотивы декора — орнаментика, а из изобразительных — фигуративные: фантастические животные, зооморфные, военные (батальные) и некоторые светские мотивы.

Мы не знаем, как точно выглядели первые кафельные печи и в какой степени они испытали на себе влияние европейских печей в плане архитектуры. Какие здесь имелись параллели, сказать трудно. Печной набор русских печей не имел специальных элементов для оформления углов и карнизов. В то же время встречались кафли, назна-

¹ Сквозной ажурный рельефный орнамент, который получают при помощи декупажа или свободным формованием.



Многоярусная кафельная печь (Северогерманская школа, сер. XVII в.).

чение которых до сих пор вызывает много вопросов (изразцы малой руки). Каким образом это находило отражение на архитектурной композиции печей? Увы, это пока для нас загадка. Если мы обратимся к одному из самых ранних описаний кафельных печей в России¹, то можем предположить наличие традиционной средневековой архитектуры — башенная печь с прямоугольным в плане очагом и круглым, свободно стоящим напечьем. Этот распространённый в средневековой Европе тип в XVII веке уже уходит в прошлое. Он, вероятно, и в России долго не продержался, поскольку подобные среди поздних печей XVII века мы не встречаем. Монохромные глазурованные печи мотивами декора мало чем отличались от красных. Их архитектура, возможно, походила на ту, что мы видим на сохранившихся полихромных печах.

Полихромные печи — следующий этап развития печного искусства в России. Они появляются во второй половине XVII века. Они, безусловно, не лишены своеобразия, но австрийские и немецкие аналоги в них просматриваются, правда, опять через призму польских, литовских и белорусских вариаций.

Белорусская печная керамика представляет для нас особый интерес. Собственно, русские печи того времени — это то, что создаётся не просто «по образцу немецкому», но и при непосредственном участии мастеров, в изготовлении этого образца понаторевших. Во многом именно благодаря переехавшим в Московское государство во второй половине XVII века белорусским кафлярам сформировалась в России собственная печная школа.

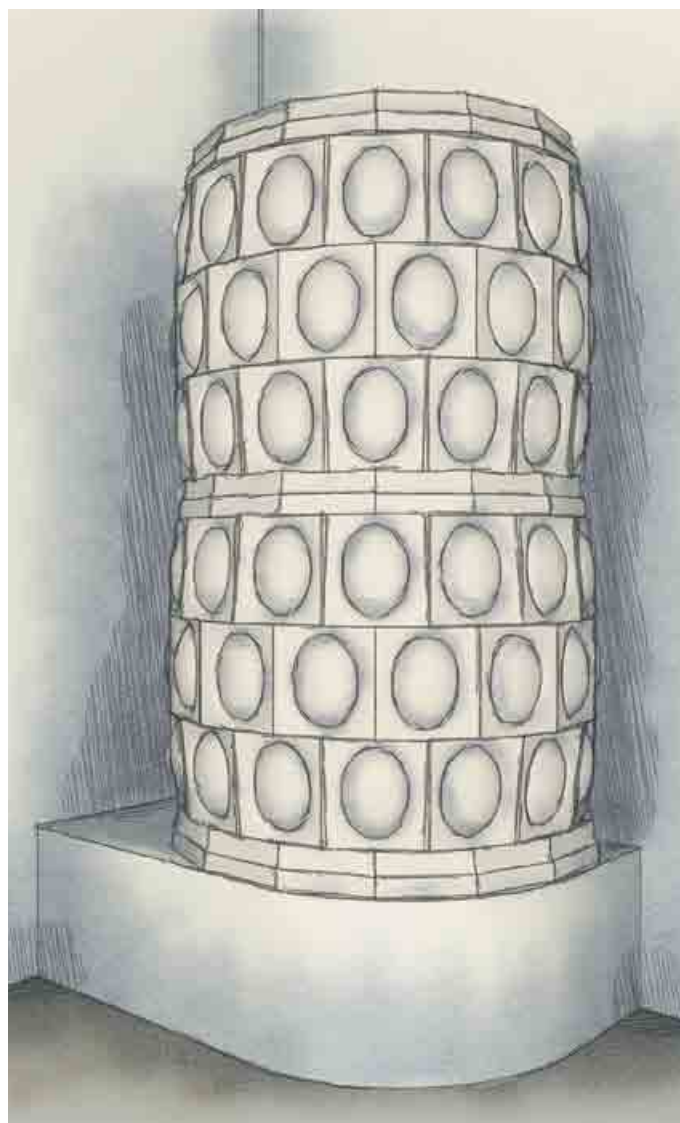
Печное искусство в Беларуси к середине XVII века уже насчитывало несколько веков. Производство кафеля в стране началось во второй половине XIV века. Вместе с тем до XVII века кафельная печь широкого распространения здесь не имеет, поскольку является предметом роскоши, доступным только ограниченному кругу людей. Такие печи строят в замках, монастырях, домах шляхты, реже, в домах зажиточных горожан. Даже в XVII веке говорить о них как о массовом явлении мы не можем. Относящиеся к этому и более ранним периодам печи не сохрани-

лись. Трусов в одной своей работе² приводит архивный снимок печи XVII века, но это единственный известный нам образец³.

На первых белорусских печах углы составлялись из кафель, зарезанных «на ус». Карнизы появляются в первой половине XVII века, а специальные угловые элементы только во второй. Наиболее ранние кафли отличаются чрезвычайно глубокой румпой — до 18 см. Это наводит на мысль,

² Трусаў А.

³ В литературе можно встретить много графических реконструкций печей того времени, но они вызывают вопросы, поскольку сделаны на основе разрозненных кафель и аналогов, а не сохранившихся изображений.



Кафельная печь (Беларусь, XVII в.). Графическая реконструкция по архивной фотографии.

¹ Т.е. к описанию Немоевским (см. сноску выше) печи в Московском Кремле.

что печи складывались без форшуба¹. Постепенно глубина румпы уменьшается и во второй половине XVI века становится почти в два раза меньше. Формат стенных кафель, как правило, небольшой. Появление глазурованной печной керамики связывают с первой половиной XVI века. Бисквитная, однако, не вытесняется — её продолжают производить ещё долго. В этом прослеживается параллель с Богемией. Бисквитные печи часто белили. Возможно, в Москву эта традиция пришла из Беларуси. В это же время появляются полихромные кафли, но вскоре исчезают. Вновь мы их встречаем в конце XVI века². Расцвет же полихромного декора приходится на середину XVII века. Сохранившиеся образцы говорят о том, при изготовлении полихромных кафель применяли ангобирование. В цветовой гамме присутствуют: белый, жёлтый, зелёный, голубой, тёмно-синий и коричневый. Рельеф несложный и невысокий. Мотивы — орнаментика и геральдика. В конце XVII века начинается распространяться ковровый декор (эпизодически он встречается и в более ранние периоды).

Несколько слов о мастерских и мастерах. В Беларуси не было мастерских, специализировавшихся исключительно на печной керамике. Гончары делали всё - посуду, черепицу, кирпич и прочую гончарную продукцию. Они объединялись в цеха (в стране магдебургское право появляется в XVI веке), но были и нецеховые мастера (портачи), конкурировавшие с первыми. Конкуренция, можно предположить, была серьёзной. В истории страны XVII век отмечен войнами, полностью разрушившими экономику. Тяжёлое экономическое положение вынуждало людей искать работу за пределами страны. Появление белорусских гончаров в Московском государстве связано не только с переселением по религиозным соображениям. Здесь можно было найти работу³, поскольку на кафель имелся большой спрос. Вспомним, что именно с кафеля начинает Иверская мастерская. Российские гончары искусством изготовления печной керамики владели хуже, а потому конкурентами быть не могли. Наличие рынка и отсутствие на нём серьёзной конкуренции создавали для белорусских мастеров в России режим наибольшего благоприятствования.

Велика вероятность, что большинство переселившихся из Беларуси гончаров были только подмастерьями или учениками, поскольку именно они обычно составляли мигрирующую часть корпуса ремесленников. То, как они владели гончарным искусством, не могло не отразиться на переработке заимствованного образца. Белорусским кафлярам во многом приходилось начинать с нуля. Скорее всего, они приезжали даже без форм, принадлежавших всегда мастеру. Если бы речь шла о переселившихся мастерах (факты миграции мастеров история тоже знает), они бы уже пришли с готовыми формами, и мы бы получили точные копии тех печей, что можно было видеть тогда за литовской границей. Но аналогов совсем немного, хотя и сравнивать почти не с чем - только отдельные кафли. Ни в России, ни в Беларуси печей середины XVII века не сохранилось.

Нельзя не заметить, что новые печи с ковровым полихромным декором в Беларуси получают распространение примерно в то же время, что и в России, но уже после того, как белорусские мастера, что в их создании принимали участие, обосновались в Москве. То есть формирование нового стиля происходит одновременно и, возможно, не без взаимовлияния.

Русские полихромные печи трудно считать полностью импортированным готовым продуктом. Подобных печей в Беларуси во второй половине XVII века нет (во всяком случае, не сохранилось). Скорее, аналогию можно провести с австрийскими полихромными печами XVI-XVII веков - та же башенная архитектура, тот же тип орнаментики, акцент на крупноформатный мотив, любовь к арабескам, грубоватая, но выразительная пластика рельефов. Вместе с тем русские печи тяготели к многоярусной композиции (напечье,

¹ Стенка из кирпича или керамических пластин, возводимая в некоторых конструкциях кафельных печей перед кафельной кладкой.

² Видимо, имел место типичный для других стран случай, когда первые полихромные образцы были неудачными, и от цветного декора отказываются, возвращаясь к монохромному.

³ Гончарам пытаться искать работу на западе было бесполезно. Там и требования к мастерам предъявлялись более высокие, и конкуренция в отрасли была не сравнимо жёстче.



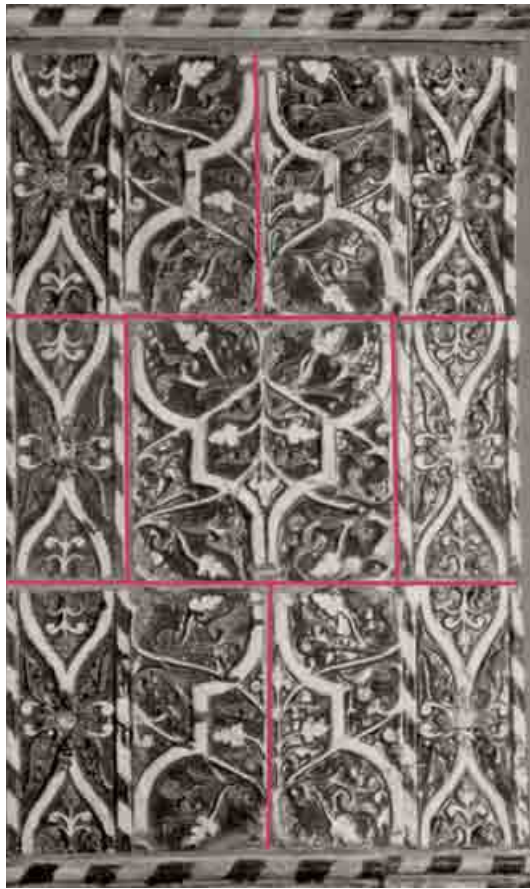
Немецкая печь-рококо (Северогерманская школа, XVII-XVIII вв.). Такие печи украшались сине-белой росписью в дельфтском стиле. В XVIII в. они оказали сильное влияние на печное искусство в России.

если печь прямоугольная в плане, почти всегда на два яруса), бóльшим габаритам (на одной стороне размещали несколько клейм) и более сложному построению раппорта. На австрийских печах он чаще четырёхчастный, хотя пятичастные медальоны тоже имели место (ими украшали печи ещё в XVI веке).

Фряжские мотивы, пришедшие с белорусскими мастерами, завоёвывают сердца русских заказчиков и постепенно вытесняют средневековый кафель. Появление новой печной керамики вызвало сначала неприятие. За ним стояло не столько отвращение к цветочному орнаменту и арабескам, сколько сопротивление всему тому, что пытался внедрять Никон. Новые «кафели» связывали с его новшествами, их воспринимали как отказ от исконно русского в пользу привнесённого иноземного.

Парадокс в том, что во фряжских кафлях, что выходили из никоновских мастерских, а затем московских, гораздо больше русского, чем в средневековых, в готическом вкусе, первой половины XVII века. Вернее, даже не русского, а общечеловеческого универсального. Султанов верно по этому поводу писал, что декор изразцов того времени *«представляет собою растительную орнаментику, но сильно стилизованную и не имеющую никаких реальных черт. Так как орнаменты этих изразцов не отличаются ни строго византийским, ни восточным, ни западным характером, то их безусловно следует считать за чисто русское произведение или по крайней мере за полную русскую переработку»*¹. Что же касается «исконно русских» готических кафель, то ко временам Никона все уже просто забыли, что их также благополучно заимствовали когда-то, как и фряжские. Однако никаких аналогий с «немечиной» проследить уже было невозможно, поскольку в Европе к этому времени готический кафель почти вытеснен новыми ренессансными и барочными образцами. В общем, как бы мы ни хотели, но из всех кафельных печей, что стро-

¹ Султанов Н. (1)



Фрагмент австрийской печи с арабесками (конец XVI - начало XVII в.). Печь декорирована пятичастными клеймами. АМПИ.

ились в России в XVII веке, «самыми русскими» оказываются полихромные печи конца века с пятичастными клеймами. В их создании не последнюю роль сыграли иноземцы-белорусы. И фряжская печь от этого русской быть не перестанет, как не перестанет быть елизаветинский камин продуктом английским, хотя создавался он и силами итальянцев, немцев и фламандцев. Следующий этап иностранного влияния связан с восемнадцатым веком. Петр I открывает окно в Европу, и через это окно «немецкие образцы», уже не через Польшу или Литву, а напря-

мую, попадают в Россию. Немецкие печи-рококо, картушные данцигские или элбингские, австрийские дворцовые печи-монументы и зойлены, мариенбергские шведки становятся прототипами для многих русских печей XVIII века. Прав Гебхард, когда видит в декоре кафель на русских печах после 1700-го года орнаментику, которую можно сравнивать с продукцией данцигских мастерских¹. И прав Штраусс, когда сравнивает царскосельские печи Растрелли с сине-белыми гамбургскими печами². Вену и Мариенберг узнаем мы в печах русского классицизма.

В дневниках И.Е. Забелина приведён его разговор с великим князем Сергеем Александровичем, тогда почётным председателем правления Исторического музея.

Князь: Это русские?

Забелин: Русские изделия.

Князь: Но такие же немецкие?

Забелин: Несомненно, по образцам немецким, но дело наше.

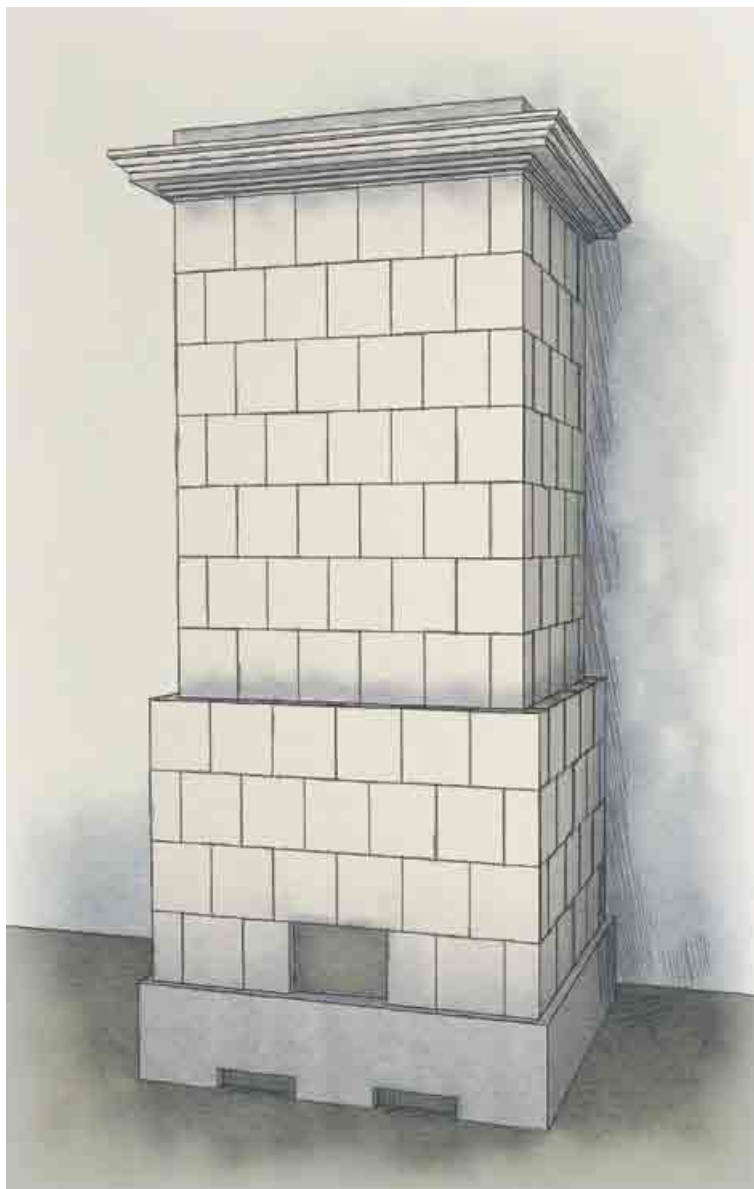
Речь шла не о печах, а о других экспонатах — кажется, каких-то сундуках. Однако вместо них с таким же успехом предметом беседы могли быть и печи. Они в XVIII веке в целом все находились под иностранным влиянием, но во многих мы видим ту переработку, о которой писал Грабарь³.

Меньше всего оригинальных работ оставил XIX век. Массовая печная продукция этого периода уже никаких черт собственного стиля в себе не несёт. Чужое влияние мы обнаруживаем практически у всех производителей, которые полностью ориентируется на модные европейские образцы и откровенно их копируют. Попытки проявить самостоятельность, однако, были. Мы их видим в печах в псевдорусском стиле семидесятых годов. Они вариация на тему неоренессансных печей, но не бездумные копии. Самостоятельными работами, безусловно, можно считать также печи и камины русских художников, подобные тем, что делались в Абрамцевской мастерской на рубеже XIX и XX веков. Здесь мы тоже не можем говорить о новом стиле. Они в большинстве своём принадлежат к движению искусств и ремёсел. Почерк тем не менее свой.

¹ Gebhard T.

² Strauss K. (1)

³ См. эпиграф.



Русская печь, эскиз которой был опубликован А. Тристом. Графическая реконструкция.

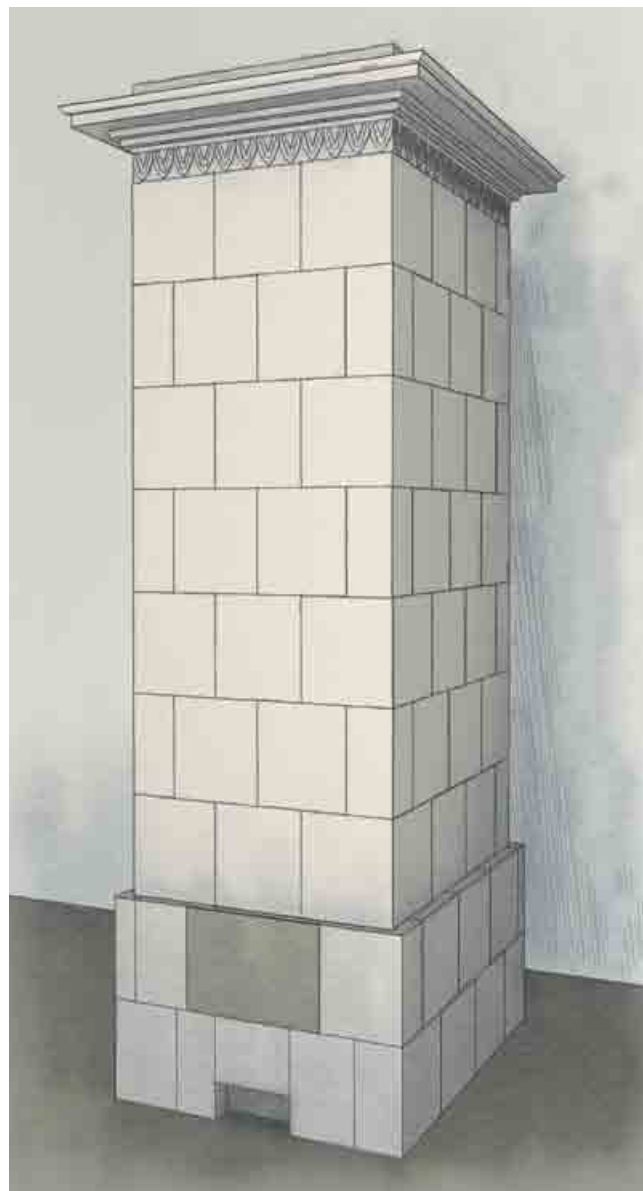
Русские печи и немецкий классицизм

Русские кафельные печи всегда принадлежали к европейскому печному искусству и, естественно, несли в себе его черты. При этом сами они, однако, даже в своих оригинальных вариантах, какого-либо влияния на печи в других странах не оказывали. За одним только исключением. Вполне возможно, что при создании бер-

линской печи третьего поколения, которую Шинкель¹ проектировал для фабрики Файльнера², был использован дизайн русской ка-

1 Шинкель Карл Фридрих (Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841) – немецкий архитектор, самый яркий представитель немецкого классицизма. Оказал влияние на несколько поколений немецких архитекторов; автор проектов кафельных печей; сотрудничал с Файльнером; один из создателей берлинской печи.

2 Файльнер Тобиас Христоф (Tobias Christoph Feilner, 1773-1839) — немецкий художник, керамист, боссировщик, владелец керамической фабрики в Берлине; считается вместе с архитектором Шинкелем создателем берлинской печи. Файльнер также известен как изобретатель росписи керамики в технике энкаустики (1804 г.).



Одна из печей К. Шинкеля (берлинка третьего поколения). Графическая реконструкция.

фельной печи, опубликованный в Германии до того, как архитектор приступил к работе над этой серией¹. Архитектурная композиция русской печи предельно простая². Она прямоугольная в плане и довольно большая — 6 кафель на 4 1/2 кафли в очаговой части, состоящей из четырёх рядов простых квадратных гладких кафель. Очаг чуть уже низкого цоколя, и переход между ними не оформлен поясовыми элементами. Таким же образом, без промежуточного уступа или карниза, очаг переходит в напечье (оно уже очага на половину плитки). Завершается напечье (оно выше очага на три ряда кафель) невысоким профилированным карнизом с большим выносом профильной части. На карнизе характерная невысокая капа прямоугольной формы.

В 1789-м году Шрётер в своих «Примечаниях о причинах холода»³ опубликовал эскиз печи, похожей на русскую печь Триста. Сходство не абсолютное. Печь Шрётера угловая, очаг стоит на высоком сложного профиля уступе, переход от очага к напечью оформлен при помощи карниза, кафли стоят без перевязки. Однако общий подход к архитектуре такой же. Если верить Львову, первым в России подобного рода печи начал делать архитектор Волков: «Он первый, мне кажется, у нас из простых изразцов начал делать хорошего вкусу красивые и удельные печи»⁴. Кому бы в России ни принадлежала идея, но развитие она действительно получила у Шинкеля. Ян Менде⁵ в своей фундаментальной монографии, посвящённой Файльнеру, приводит фотографии шинкелевских печей из резиденций в Тегеле и Фульде⁶, которые это демонстрируют. У Шинкеля не повтор, а вариация на тему. Он делает свою печь чуть проще архитектурно. Опечья нет, печь начинается сразу с невысокого (всего на два ряда кафель) очага. Переход от очага к высокому напечью и завершение последнего оформлены так же, как на русской печи, но появляется дополнительное украшение в виде фриза под венчающим карнизом. Печь из Фульды чуть более декоративна. Архитектор делает более активным фриз и ставит на печь вазу. Различия между печами Шинке-



Кафельная печь из «Примечаний» Э. Шрётера. Графическая реконструкция.

ля и русской печью есть, но не увидеть сходства между ними невозможно.

Мы не стали в этой главе проводить подробный сопоставительный анализ русских кафельных печей и образцов других европейских печных школ. Этой теме нужно посвящать отдельную книгу. Затронуть же эту тему побудили появляющиеся периодически публикации о находках, связанных с «открытиями» печей или отдельных кафель, по мнению авторов, уникальных, больше нигде в мире не встречающихся. Такие действительно есть, хотя их обычно никто не замечает. Внимание же привлекается к тем образцам, что давно известны европейскому печному искусству, которое заслуживает того, чтобы его историю знали, ибо без неё нет и истории русской печи.

1 Mende J.

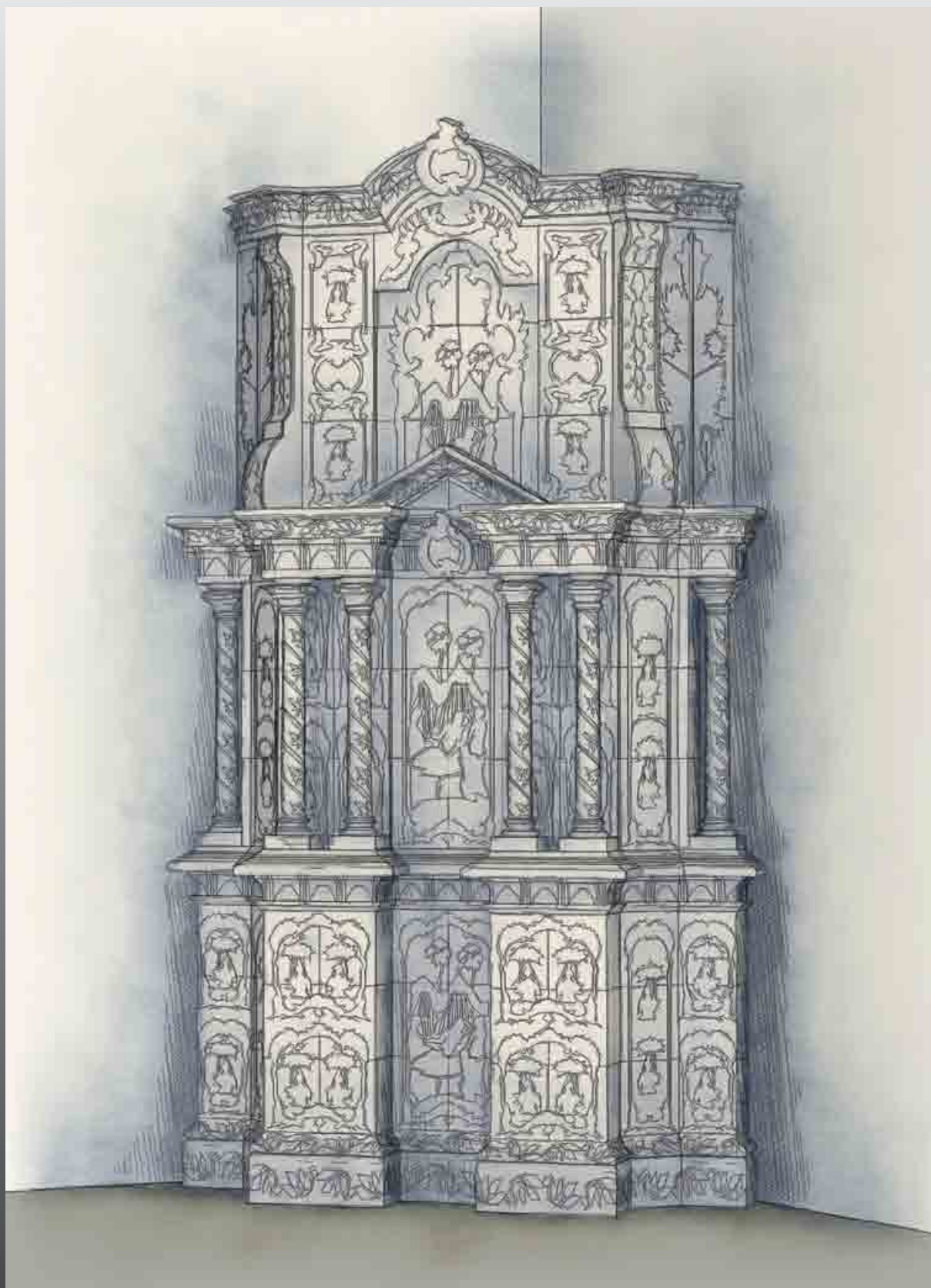
2 Обычно приводится эскиз, опубликованный Августом Тристом (Triest August Ferdinand, (1768-1824), - строительным инспектором Берлина, одним из ведущих специалистов в области строительства в Пруссии.

3 Schroeter E.

4 Львов Н. (1)

5 Менде Ян (Jan Mende, р. в 1964) - немецкий историк и музейвед, специализируется на истории Берлина и Пруссии.

6 Речь идёт о дворце Тегель (дворец Гумбольдта) - дворцово-парковом ансамбле в Берлине, и о дворце князей-епископов в городе Фульде.



Глава 5

Называйте, как хотите, ТОЛЬКО ...

*Неоднозначность печных терминов - Образцы, кафли и изразцы
— Печи польские, киевские, гамбургские и шведские - Загадочная
ценина - Русские печи и печи-голландки - Архаизмы и варваризмы в
печном языке*

Слово в печном контексте

Однозначность - основное требование, предъявляемое к соотношению «слово и его значение». Разные по значению, но близкие по форме слова (омонимы) и однозначные слова (синонимы) должны выражать как можно меньше значений.

Ойген Вюстер

Слова Вюстера¹, послужившие эпиграфом к этой главе, отражают естественное стремление приблизиться к тому идеалу, когда в языке одному слову будет соответствовать только одно значение, что позволило бы с наибольшей точностью и без потерь осуществлять передачу информации с одного языка на другой. В то же время у знаменитого лингвиста есть и другое высказывание, на первый взгляд, противоречащее первому: *«В общем, абсолютная однозначность ... совсем необязательна. Достаточно и относительной однозначности, если определение однозначно вытекает из контекста»*².

Многие печные термины, к сожалению, относительной однозначностью грешат, при этом их определение далеко не всегда вытекает из контекста. Однако на это обстоятельство мало кто обращает внимание, и произвольное употребление многих печных терминов, без учёта контекста, весьма распространённое явление. Неосторожность в выборе слова часто приводит к искажённому представлению не только о печах и печной керамике прошлого, но и о том, что они есть сегодня.

Такой путаницы, что царит в печной терминологии, наверное, не встретить больше ни в одной другой (хотя в компьютерной её, пожалуй, больше), и она присуща всем языкам. Беспорядка хватает даже в немецком, самом старом и устоявшемся печном языке мира. В нём тоже часто встречаются термины, далёкие от однозначности и заслуживающие уточнения. Не избежал этой проблемы и русский язык. Отчасти это связано с тем, что кафельная печь появляется в России довольно поздно и, как бы навёрстывая упущенное, развивается ускоренными темпами. Появившись в XVII веке, она за пятьдесят лет проходит тот путь, какой в альпийской Европе преодолевала несколько столетий. Язык за таким темпом не успевал. Новые технологии, новые материалы, новые формы требовали новых названий. Их придумывали или, что было проще, заимствовали из языка тех, кто эти технологии и материалы привозил. Впрочем, на начальном этапе становления печного искусства существенного проникновения иноязычных печных терминов в русский язык не наблюдается. Поскольку в первой половине XVII века производство кафельных печей формировалось, хотя и «по образцу немецкому», но в основном своими силами, гончарам больше приходилось самим заниматься словотворчеством. Заимствованиями из других языков они начинают пользоваться позже - с приходом в ремесло белорусов. Профессиональный жаргон последних смешивался с уже сложившимся русским, где-то вытесняя существующие термины, где-то, наоборот, их принимая вместо своих. Затем, уже в XVIII веке, когда в Россию хлынули печи «на шведский манер», «голландские», «гамбургские» и прочие иноземные, печной язык меняется больше. С новыми понятиями приходят новые слова. Ими заменяются уже существующие старые. Было ли это обусловлено веяниями моды или происходило по воле случая, но в прошлое ушли многие старые названия, уступив место вновь придуманным или позаимствованным. Затем XIX век. С одной стороны, очередной наплыв новых иностранных слов, пришедших с новыми печами. С другой, увлечение стариной, словами из прошлого, значение которых уже забылось или к этому времени изменилось. В результате всех этих перипетий возник современный печной язык, смешением слов напоми-

¹ Ойген Вюстер (Eugen Wüster, 1898-1977) — австрийский интерлингвист, основоположник терминологической теории.

² Wuester E.



нающий легенду о вавилонском столпотворении.

Как узнать, каким образом те или иные печные термины вошли в употребление или из него вышли и, главное, что под ними точно разумели современники? Даже самые распространённые и всем понятные слова меняют своё значение в процессе развития языка и довольно быстро. Как тут не вспомнить ставший хрестоматийным пример со словами «красота» и «красивый» Льва Толстого. В статье «Что такое искусство?» он пишет, что они в русском языке применимы только в отношении того, что можно видеть, что словосочетания «красивая музыка» или «красивый поступок» звучат совсем не по-русски, и русский человек из народа, не знающий иностранных языков, их не поймёт¹. Можем мы себе сейчас представить, чтобы русский в прошлом (и не таком далёком) мог не понять, что такое «красивая музыка»? Ведь речь идёт о самых простых, казалось, словах.

Сохранившиеся в архивных документах сведения о старинных печах и, редко, их описания сделаны людьми, ни в печах, ни в тонкостях русской ономастики² не разбиравшимися. В основном это служащие различных казённых палат. Они всё называли так, как им казалось сподручнее. Однако выводы об этих печах мы делаем теперь, в том числе, на основании их словотворчества. А насколько оно было корректным, и наши выводы верны? Но других письменных источников нет. Первая профессио-

¹ Толстой Л

² Ономастика (также: ономатика, ономатология, ономасиология) — раздел лингвистики, изучает собственные имена.

нальная работа на русскую печную тему появляется только в 1789-м году, да и то, на немецком языке. Это «Примечания о причинах холода» Шрётера. Их перевели на русский язык примерно через год после выхода книги в свет в Германии. За ними вскоре последовала «Русская пиростатика» архитектора Львова, ставшая вторым профессиональным сочинением, посвящённым русской фурнологии - уже на русском языке. Стиль обоих авторов далёк от научного, и уж совсем, чему нельзя не порадоваться, от современного научного (или псевдонаучного) стиля речи. Они пользовались обычным разговорным языком, и их описания печей и каминов в целом понятны, хотя в них тоже встречаются слова, разгадать значение которых дело не из лёгких. Относительный порядок в русской фурнологической терминологии века навёл фон Канкрин. В его трактатах о русских печах¹ описаны основные их типы и даны определения многим терминам. Но эти работы вышли на немецком языке, никогда на русский не переводились, известностью пользовались только в узком кругу специалистов, а потому большого влияния на печной язык в России не оказали.

В XIX-XX веках в России, уже на русском языке, выходит обширная литература о печах и печной керамике, как специальная, так и та, что сейчас принято называть научно-популярной. В это же время бурно развивается русская лексикография. Появляются словари, справочники и энциклопедии, включающие статьи, посвящённые печам. Однако ни профессионалам-фурнологам, ни популяризаторам, ни энциклопедистам и лексикографам упорядочить печную терминологию тоже не удаётся. В разных работах одни и те же термины трактуются по-разному, и если бы не рисунки, чертежи и различные иллюстрации, догадаться, о чём идёт речь, было бы невозможно. Редкие авторы относились к слову с осторожностью и включали в свои работы пояснения к употребляемым ими специальным словам. С их выбором слов и их толкованием не всегда можно согласиться, но, по крайней мере, всегда можно понять, что они хотели этими словами сказать.

Русский печной тезаурус формировался и шлифовался в течение четырёхсот лет, но всё ещё содержит много спорных и определяемых только контекстом терминов. В основном это те, что вошли в него в XVII и XVIII веках и успели исчезнуть не только из словаря общеупотребительных слов, но и из специальных. То ли для красного словца, то ли для того, чтобы придать описанию определённый колорит, многие авторы, особенно последних двух десятилетий, такими терминами широко пользуются, не утруждая себя проверкой их значения, способствуя тем самым созданию неверных представлений о русских печах и печной керамике прошлого. На некоторые из этих спорных слов мы бы хотели обратить внимание.

Изразцовые изразцы и кафельные кафли

Хоть горшком назови, только в печь не станови.

Русская пословица

Печную декоративную керамику в России как только не называли и не называют: *образцы* (или *обрасцы*), *обрасцовые кафли* (или *образцовые*, *обрасчатые*, *образчатые* и *обращатые*), *изразцы* (или *израсцы*), *кафли* (или *кафели*, *кахели* и *кахли*), *кафельные изразцы*, *изразцовые кафели* или уже совсем простому - *плитки*. И мы не преувеличиваем. Все эти слова можно встретить в литературе, как художественной, так и специальной, когда речь идёт о кафельных печах. Однако, если прислушаться к советам Вюстера и обратиться к контексту, то становится ясно, что не все и не всегда употребляют их как

¹ Cancrin F.

полные синонимы, явно усматривая в них какие-то различия.

Термины «образец», «образцовый» или «образчатый» (они писались и через «с» и через «щ»), вероятно, самые старые из тех, что мы перечислили выше. Их уже мало кто из современников соотносит с печами. В первой половине XVII века, когда шёл процесс становления кафельного производства в стране, образцами чаще называли рельефы (выпуклые рисунки). Употребление этих слов в связи с печной керамикой связано тем, в то время кафли декорировались главным образом рельефами. «Образцы» встречаются в разных письменных документах на протяжении всего XVII века и дальше — почти до XIX. Однако к этому времени это слово начинает выходить из употребления. Во всяком случае «Словарь Академии Российской» в издании 1809-14-го годов его в значении «кафель» или «изразец» в свой корпус уже не включает. В словаре В. Даля, вышедшем спустя полвека, «образец» представлен как устаревшее слово в значении «изразец, кахля».

Почти в одно время с «образцами» появляются и «кафли». Логично предположить, что этот термин пришёл вместе с предметом, который он обозначал. Мы не можем сказать, когда это произошло. Есть вероятность, что с появлением Немецкой слободы в Москве. Жившие там иностранцы знали, что такое кафельные печи и, скорее, для их обозначения пользовались своей привычной терминологией. Слово могло войти в русский и задолго до этого. Ведь в западных русских землях кафельные печи появляются раньше, чем в Московском государстве.

Если бы «образцы» и «кафли» сосуществовали как полные синонимы, вопрос об употреблении этих слов можно было бы закрыть. Однако полного совпадения значений не было. В деловой переписке начала XVII века, в описаниях печных наборов, встречается фраза: *«образцы или образцовые кафли»*. Обратимся к контексту. Писавший ставит знак равенства между этими двумя терминами и говорит нам: можно сказать «образцы», а можно «образцовые кафли». Но тогда возникает вопрос: а что тогда он понимал под словом «кафли», если они не образцовые? Напрашивается ответ: слово «кафли» имело более широкое значение - печная керамика вообще, а «образцовые кафли» - кафли с рельефным декором или ещё уже - с рельефным изобразительным декором. «Образцовые кафли» встречаем мы и позднее. В 1668-м году в расходных книгах Казённого приказа есть запись о том, что за таковые мастер Игнат Максимов награждался тканью (то есть казна рассчиталась с ним натурой). Деловой стиль речи XVII века не отличался изяществом слога, но в точности ему не откажешь. Пишущие старались передавать информацию так, чтобы их понимали однозначно. Фотографию к посланию не приложишь. Рисунок тоже - рисовать не каждому дано. Выбор слова имел гораздо большее значение, чем теперь. Человек, писавший об образцовых кафлях, видимо, имел в виду только кафли с рельефными картинками. Но мог иметь в виду и другое.

Уже в конце XVII века в употребление входит ещё одно слово, обозначающее печную керамику, - «изразец». По причине схожести с «образцом» оно начинает конкурировать с последним и постепенно его вытесняет, хотя слово «образец» в значении «кафель» или даже «облицовочная плитка» встречается вплоть до середины XIX в., но только эпизодически. В это время «изразец» и «кафель» преобладают, притом употребляются в качестве синонимов. Почти синонимов. Как ни странно, но слово «изразец» даже в XIX веке многие не воспринимали как исконно русское слово, предпочитая ему немецкого происхождения «кафель». Об этом свидетельствует один любопытный документ, опубликованный в 1851-м году — «Обращение Императорского Археологического Общества к просвещённым соотечественникам». В нём содержится призыв сообщать Обществу о различных русских древних памятниках, сопровождая их подробными описаниями. Архитектурная керамика упоминается в этом документе в связи с разными объектами: наружными украшениям стен, окнами и печами, и во всех случаях её называют «кафлями» или «кахелями». А слово «изразец», вернее, прилагательное «израсцовый»

употреблено только один раз в скобках как пояснение к словосочетанию «кафельная печь». В скобки в этом документе ставились слова, которые члены Общества рекомендовали не употреблять, поскольку: *«Внесение этих слов в описания показывает или незнание Русских древностей, или незнание своего родного языка. Мы должны называть наши древности теми словами, которые были известны нашим отцам»*¹. Вот так. Русские археологи середины XIX века употребление слова «изразцовый» почитали за незнание родного языка.

Вернёмся, однако, к Обращению и процитируем ту его часть, что посвящена печам: *«Есть ли в церк-вах печи старого устройства или в виде квадратного шкафа, или в виде столба, основанные на обру-бах (ножках- авт.)? Кирпичные или кафельные с прилёпами (карнизами — авт.) и впадинами (нишами — авт.), со столбиками и полуваликами? Кафли цветные наведены одною поливою (глазурью — авт.), или с изображениями личин обронной работы (с рельефными изображениями — авт.) или с надпися-ми, или с одними буквами в виде вензелей? Какая мера их в ширину и в высоту и во сколько рядов скла-дены? Нет ли в архиве записей, или не известны ли предания о времени постройки старых кафельных печей?»*². Из этого фрагмента можно заключить, что просвещённым соотечественникам в середине XIX века не просто ясно было, о каких печах идёт речь, но и что они вполне понимали такие слова, как: прилёпы, обрубы, впадины, личины обронной работы. Попробовали бы они сейчас даже самым про-свещённым рассказать про прилёпы, обрубы и обронную работу!

Об обращении археологического общества мы рассказали в шутку. А если всерьёз, то анализ справоч-ной и специальной литературы конца XVIII и XIX века, говорит о том, что «изразцы» и «кафли» в боль-шинстве случаев действительно считались полными синонимами. В своей «Пиростатике»³ архитектор Львов употребляет словосочетание «кафельные печи» наряду со словосочетанием «израцатые печи». «Кафли» и «кафельные печи» вместе с «изразцами» и «изразцовыми печами» встречаем у Сахарова, За-белина, Султанова, Солнцева, Даля, Грабаря и т.д. Сахаров, он первым начал писать в России о художе-ственной керамике, предпочитал употреблять термин «кафли», хотя иногда в скобках пояснял: «каф-ли» («кахели» или «изразцы»). При этом он пользовался также термином «образцы», но только в от-ношении простой облицовочной плитки⁴. Забелин в своих работах устаревшие с его точки зрения тер-мины поясняет новыми и пишет при этом: «изразцы или кафли», «мурова или глазурь», то есть счита-ет слова «кафли» и «глазурь» более современными⁵. Султанов, который употреблял оба слова и в зна-чении «печная керамика», и в значении «фасадная керамика», пишет о Гербовых воротах⁶ в Москве, цитируя Снегирёва⁷, что они имели гербы в клеймах «из разноцветных кахлей»⁸. Примеров, подобных этим, можно приводить много.

Словарь церковнославянского и русского языка 1847-го года определяет кафель как *«кирпич, покры-тый по внешней его стороне глазурью: изразец, который употребляется... обыкновенно для наружной обкладки голландских печей и каминов»*. Автор, как мы видим, оба слова считает синонимами, но ка-фелью оставляет более узкое применение — только для голландских печей. В словаре Гаранта (вышел в конце XIX века) кафли и изразцы также даются как полные синонимы, но с пометой для кафель:

¹ Записки ИАО.

² Там же.

³ Полное название работы «Русская пиростатика». Книга вышла в двух частях в 1795-99 гг., является одной из хрестоматийных работ в русской фурноло-гической литературе.

⁴ Сахаров И. (1)

⁵ Забелин И. (1)

⁶ Гербовые ворота (или Гербовая башня) - башня на территории Московского Кремля; была разрушена в 1807 г. На месте башни в XIX в. построен Боль-шой Кремлёвский дворец.

⁷ Снегирёв Иван Михайлович (1793 — 1868) — историк, этнограф, искусствовед-фольклорист, археолог, первый исследователь русского лубка, составил подробные описания московских церквей и монастырей.

⁸ Султанов Н. (1)

«употребляется обыкновенно для обкладки голландских печей». Она довольно странная, поскольку в те времена только голландки и обкладывались печной керамикой. Возможно, у лексикографа было своё видение голландской печи. Но узнать, какое, не представляется возможным, поскольку голландскую печь он в словарь не включил и толкование термину не дал.

В периодической печати XIX века слова «кафель» и «изразец» употребляются тоже произвольно. В сообщениях о посещении в 1856-м году Александром II палат бояр Романовых в Зарядье читаем, что император «*изволят осматривать печи и узорчатые кахели*». При этом другие современники императора эти же узорчатые кахели называли изразцами.

В бытовой среде в наши дни слово «кафель» у многих ассоциируется с облицовочной плиткой. А вот слово «изразец» в отношении облицовок санузлов и ванн сейчас никто себе представить не может. Но в XIX и начале XX века для обозначения этих облицовок чаще употребляли слово «изразцы». В журнале Зодчий за период с 1875-го по 1907-й год мы встречаем про «*обделку стен изразцами в конюшнях*» (изразцы в конюшнях! - подумать только), «*стенные и ваннные изразцы*», «*изразцовую напольную плитку*», «*облицовку стен и потолков в больницах изразцами*». В этом же журнале в описании одного дома говорится, что там отопительные печи облицовываются «*берлинскими кафлями*», а кухонные очаги — «*изразцами из Варшавы*». Может вообразить наш современник санузел, обделанный изразцами? Ведь подумает, что о дворцах речь шла. А тогда такие стояли в обычных московских или петербургских квартирах. Вот вам абсолютная и относительная однозначность термина и контекст по Вюстеру.

В «Зодчем» упоминавшийся нами уже Николай Роот пишет о «*печных кафелях*» керамических заводов Абрамцева, Мамонтова, Харламова и Ваулина в Кикерине. А ведь это про керамику, которую сейчас многие называют только изразцами.

С «изразцами» и «кафлями», проведя небольшое лингвистическое исследование, разобраться несложно, а вот «кафельные изразцы», наверное, не могут не озадачить. В акте описи зданий Ростовского кремля, датируемой концом XIX века, встречается запись о том, что во всех почти палатах митрополита печи были устроены из «*кафельных изразцов*». Масло масляное? Тавтология? Или автор знал, что в фурнологии есть такой термин - «кафельные изразцы»? И что есть ещё «изразцовые кафли»? Скорее, у него это тавтология. Печь может быть из изразцовых кафель, но построить её из кафельных изразцов почти невозможно¹.

В советское время слово «кафель» у специалистов, пишущих о печной керамике, из употребления не уходит, но оно уже редкость. Обычно его употребляют в значении печной керамики с гладкой лицевой пластиной, покрытой белой глазурью. Узорчатые кафели, которые осматривал Александр II, уже никто не вспоминает. Впрочем, у Векслера² встречаем: «*изразец являлся ... основным кафелем, который ...*»³.

А вот как трактуют эти два термина лексикографы. В тридцатые годы прошлого века словарь Ушакова включает «кафель» с пометой устаревшее. А вышедший полвека спустя Словарь русского языка РАН (издание 1999-го года) такой пометы не делает. Словарь иностранных слов, выпущенный в 1992-м году, даёт «кафель» как синоним «изразца» и без пометы «устаревшее», однако оба слова объясняет так: «*тонкая плитка ... служит для облицовки печей, стен, иногда полов*». То есть лишает печную керамику одного из её главных отличительных признаков — румпы.

¹ Изразцовые кафли — кафли, декорированные ковровым узором. Кафельные изразцы (также: накрывные, абаки, печные изразцы, листовые изразцы) - безрумповый кафель в виде плитки толщиной не более 2 см, используется для облицовки горизонтальных плоскостей печи; может быть составной частью карниза или уступа (карниз с полочкой, уступ с полочкой).

² Векслер Александр Григорьевич (р. 1931) — археолог, автор научных трудов в области археологии, архитектуры, истории культуры и быта Москвы, первый в истории главный археолог города.

³ Векслер А.

«Изразец» в прошлом веке стал теснить не только «кафель». Слово стали использовать для обозначения многих видов архитектурной керамики. Экспансия термина и его ничем не оправданное многозначное употребление стало вносить путаницу в понятия. Уже в середине тридцатых годов Филиппов сетует: *«В нашей искусствоведческой и археологической литературе все эти понятия (изразцы или кафли, облицовочная плитка, облицовочный и лицевой кирпич) часто смешиваются, или термину «изразец» придаётся расширенное значение, без учёта производственных и строительных особенностей каждого из перечисленных видов керамических изделий, специальной же технологической литературы по керамическим облицовочным материалам в целом у нас не имеется»*¹. Филиппов писал это в 1935-м году. Но обозначенная им проблема актуальна по сию пору.

Действительно, слово «изразец» употребляется в отношении совершенно разных по назначению, структуре и декору видов архитектурной керамики. Это слово имеет аналоги в других языках, где его значение уже не так широко, и оно в отношении печной декоративной керамики не употребляется. А если и употребляется, то узкими специалистами в значении «абака» или в значении «кафель, украшенный ковровым раппортным орнаментом». Как в этом случае переводить с иностранного? Называть «изразцом» и «изразец», и «кафель» независимо от того, в каком значении эти слова употреблены? Как поступать переводчикам литературы, посвящённой керамике, на иностранные языки и с иностранных на русский? Как перевести с русского «кафельные изразцы» и «изразцовые кафли», если отказаться от слова «кафель» и оставить только «изразец»? Как «изразцовые изразцы»? Хорошо если переводит специалист. А если нет? У итальянцев есть поговорка: «Traduttori traditori»². От предательских переводов страдают российские учёные из-за неосторожного употребления многозначных терминов. Неточные переводы делают их работы странными и мало понятными коллегам.

А как быть с «настоящими» изразцовыми, то есть облицованными обычной безрумповой плиткой печами? Можно ведь решить, что именно о таковых говорят, когда употребляют термин «изразцовые печи»?

На наш взгляд, проблема с «изразцом» и «кафелем» может решаться достаточно просто. В бытовом языке — называйте, как хотите. В конце концов, русская лексика не кодифицирована (да и не может быть кодифицирована), а потому мы в выборе слова ограничены лишь нашим языковым чутьём и правилами приличия. Что касается специальной литературы, то употреблять эти слова должно с осторожностью. «Изразец» лучше сопровождать, по мере возможности, прилагательным «печной», если мы говорим о печной керамике. Слово «кафель» для обозначения последней предпочтительнее. Во-первых, оно уже более четырёхсот лет в нашем языке и совершенно «обрусело». Его даже, как мы видели, славянофилы из Императорского археологического общества «изразцу» предпочитали. Во-вторых, термин «кафель» не так многозначен, как слово «изразец». Его теперь даже в значении «облицовочная плитка» перестают употреблять. Наблюдения показывают, что в современном русском языке для этого чаще используют просто слово «плитка», что не может не радовать. Русские керамические печи — это часть европейского печного искусства, которое в основе своей искусство кафельных печей. По крайней мере в отношении европейских печей и европейской печной керамики слова «кафель» и «кафельные печи» нам кажутся более уместными. Также уместнее называть русские печи «кафельными», если мы о них пишем или говорим как о части европейского печного искусства. Ну, а в остальном — на вкус.

Конфликт между изразцом и кафелем не исчерпывает тему печной терминологии. Здесь, по крайней мере, мы понимаем (почти понимаем), о чём говорим. Сложнее понять, что говорили о печах наши предки.

¹ Филиппов А. (2)

² Переводчики — предатели.

О печах мурамленных, белых и зелёных

1656-й год. Знаменитый и широко цитируемый ответ игумена Дионисия из Иверского монастыря патриарху Никону (так называемая «отписка Дионисия») на распоряжение последнего отправить из монастырской кафельной мастерской в Тверь пять печных наборов. Вот что пишет Дионисий: *«...веле-но нам прислать к тебе... на твой государев стан во Тверь: обрасцов добрых, две печи обрасцов мурам-ленных, да три печи обрасцов не мурамленных: да к тем печам кирпичу толки, колки к тем пяти печам в отделке того кирпичу надоб: да с теми ж обрасцами и кирпичом велено прислать к тебе ... печника человека добра и знающего ... и мы ... отпустили к тебе ... две печи мурамленных с розными красками, а числом в тех печах 410 кафель, да три печи зелёных кафель, а числом в тех печах 387 кафель, да ко всем тем пяти печам послали белых простых 223 кафели, да кирпичу ко всем тем пяти печам посла-но 990 кирпичев».*

Из этого послания мы видим, что Дионисий, цитируя приказ Никона, употребляет слово «обрасцы», но в своём ответе патриарху переходит на «кафли». Весьма любопытная ситуация. Патриарх велит отпустить обрасцов, а игумен отпускает кафли. Но это не всё. Никон велел прислать две печи мурамленные» и три немурاملенные. Дионисий отпускает две мурамленные с розными красками» и три печи зелёных кафель. Эти три печи вызывают недоумение. Если приказ Никона исполнен, то эти зелёные печи - не мурамленные, то есть не глазурованные. Тогда почему они зелёные? Зелёножгущихся глин нет (во всяком случае, мы о таких не знаем). «Мурамленный», если верить исследователям архитектурной керамики и лингвистам¹, означает «глазурованный». Забелин, первым обративший внимание на неоднозначность керамических терминов², считал, что зелёными кафлями называли кафли, покрытые зелёной глазурью или полихромные с зелёным фоном. Но если это так, почему Дионисий послушался патриарха? Тот велел отпустить неглазурованных кафель, а Дионисий отпускает глазурованные, да ещё на своё усмотрение выбирает цвет глазури — зелёный. Значит, мы имеем дело либо с неповиновением Никону (во что верится с трудом), либо с тем, что зелёные кафли были неглазурованными, и Забелин, а за ним многие другие авторы, заблуждались — под зелёными кафлями не обязательно подразумевались глазурованные. Но тогда откуда у них зелёный цвет?

Не исключено, что речь в отписке Дионисия шла о бисквитках, покрытых зелёной краской. Забелин сам пишет в «Домашнем быте русского народа», что *«бывало также, что печи расписывались одной какою-либо краскою; в 1684 г. в хоромы царицы Прасковьи и царевны Софьи четыре печи расписаны краскою зелёною...»*. В связи с этим вопрос: когда мы встречаем в текстах упоминания о зелёных печах, всегда ли они о глазурованной керамике? В старых документах в описаниях печей одного здания можно встретить «печи зелёные» и «печи муравленные зелёные». То есть глазурованные зелёные и зелёные крашенные?

Загадки отписки Дионисия на этом не исчерпываются. Дионисий заказ Никона на «печи образцов мурамленных» понимает, как заказ на «печи мурамленные с розными красками». Значит ли это, что под образцами мурамленными в то время понимали кафли с полихромным декором? Филиппов считал, что да, но редко.

И наконец, «белые простые кафли». Никон про них ничего не пишет. Он просит с печами прислать кирпич и хорошего печника, но ни слова о белых кафлях. Что же это за белые кафли? Бисквитные (не глазурованные) из беложгущихся глин (редкость в России) или покрытые белой глазурью? Или кафли с полихромным декором, у которых земля (фон) была белого цвета? Белыми называли подобные каф-

¹ Словарь русского языка XI-XVII вв.

² Первым был, вероятно, Сахаров, но он на проблеме не акцентировал внимания.

ли в Швеции. Другой вопрос. Почему Дионисий их включает в печные наборы? При этом в печные наборы ко всем пяти печам. Если белые кафли, просто глазурованные или с цветным декором, вполне логичны для первых двух печей (хотя здесь смущает слово «простые»), то совсем не понятно, почему их включают и в печные наборы других трёх печей, что не глазурованные. Как декоративные вставки? Опять вопросы, на которые ответов пока нет.

Отписка Дионисия явно указывает на то, что в Иверской мастерской производились стандартные печные наборы. И заказчик, и исполнители понимали друг друга без каких-либо дополнительных комментариев. Никон не отправляет в мастерскую штюклист печного набора, где перечисляются все кафли, что надлежит изготовить. Он явно просит изготовить типовые печи. В этом нет почти никаких сомнений. Но что они представляли собой? В Твери они не сохранились.

С Иверской мастерской связан ещё один интересный документ. Опять отписка. На этот раз старца Селивестра за 1677-й год. Пишет старец об отпуске из мастерской *«стенных белых кахоль девяносто исподников, исподников белых же двенадцать»*. Что здесь имеет в виду Селивестр под белыми кафлями? Скорее всего, то же, что и Дионисий. Они из одной мастерской и должны были говорить на одном языке. Кстати, а что такое исподник? Словарь русского языка XI-XVII веков элегантно «выкручивается», предлагая нам «деталь изразцового дела» и ставит при этом знак вопроса. То есть лексикографам не понятно, о какой детали идёт речь. Специалистам, к сожалению, тоже. Судя по отписке, исподники были двух видов — стенные кафли и просто исподники, хотя не исключено, что в отписке лишний раз употребили слово «исподники», и читать нужно: *«стенных белых кахоль девяносто, исподников белых же двенадцать»*. Исподниками могли называть кафли, которые ставили вертикально за ножками на опечье. В печном ремесле кафли, стоящие в нишах за колоннами или балясинами, иногда тоже называют исподниками. Но в XVII веке печей с нишами и колоннами ещё не строили (во всяком случае, информации о таковых нет), поэтому здесь речь могла идти именно об опечье.

Мы могли бы привести и другие примеры употребления слов «мурамленный», «зелёный» и «белый» в связи со старинными печами. Если бы это могло как-то прояснить ситуацию. К сожалению, чем больше в старые тексты погружаешься, тем больше вопросов возникает.

Загадка ценинных печей

В архивных документах, датированных XVII и XVIII веками, встречаются названия: «печник ценинных печей», «образцы ценинные и зелёные», «ценинных дел мастер», «ценинная финифть» «ценинная печь» и некоторые другие словосочетания со словом «ценинный» в разных вариантах орфографии, в том числе через «ять» и через «и» в корне.

Первым о «ценине» писал Сахаров. Он понимал под таковой покрытые стеклянной глазурью изделия (и одноцветные, и многоцветные¹) и считал кафельные печи (любые глазурованные) разновидностью ценинных изделий. Происхождение самого слова и точное его значение учёный относил к загадкам, которые уже никогда не разгадать. И тем не менее многие после Сахарова пытались это сделать. Первым взял на себя труд Забелин. По его предположению, в XVII и XVIII веках этим словом обозначали фаянс или изделия из него. А поскольку фаянс часто расписывали синим кобальтом, то по ассоциации все гончарные изделия, покрытые синей глазурью, тоже называли ценинными. При этом Забелин оговаривает, что цвет кафли часто определялся по земле (то есть фону). Поэтому ценинными могли называть не только синие, но и многоцветные кафли с синим фоном. А когда речь шла о зелёных кафлях, то ими могли быть как одноцветные зелёные кафли, так и многоцветные с зелёным фоном.

¹ Сахаров. И (1)

Учёный также указывал, что существительное «ценина» в древних документах не встречается. Мы имеем дело только с прилагательным «ценинный». Например, «ценинный мастер». Забелин считал таковым того, который изготавливал керамику в синей глазури или расписанную синей краской. Происхождение слова «ценинный», как он думал, могло быть связано со словом «синасть» (то есть «Китай») и изначально означать «китайский». А поскольку китайский фарфор XVII века был преимущественно расписан синим кобальтом, то слово могло употребляться и в значении «синий».

В итоге своих рассуждений Забелин сделал следующий вывод: *«под словом ценинный, в отношении глиняных изделий, должно разуметь глазурованный, муравленный, покрытый поливою (глазурью — авт.) преимущественно синего цвета»*¹.

Такова теория Забелина. А вот как трактуют это слово лексикографы. Словарь Академии Российской (1822 г.) даёт слова «ценина» и «ценинный» в значении «фаянс» и «фаянсовый». Даль (1863-66 гг.) — «фаянс, фарфор, хорошая каменная посуда ...», а «ценинными изразцами» называет «поливанные, муравленные и расписные». Словарь Граната (1895-1901 гг.) указывает, что «ценинным делом ... называлось в 17-м в. производство глиняных изделий глазурованных, муравленных, изразцов самой разнообразной формы и отличавшихся искусной наводкой красок и художеств, сочетанием цветов по бирюзовому, розовому, коричневому, красному и голубому фону». В целом, все эти определения не противоречат тому, что писал Забелин. Кроме его предположения о синем цвете.

Были и другие точки зрения. Филиппов по поводу «ценинных изразцов» пишет, что во второй половине XVII века с зелёными муравленными изразцами начинают конкурировать многоцветные эмалированные изразцы, то есть декорированные непрозрачными (глухими) эмалями. В их состав входило олово, которое тогда импортировалось из «немецких сторон». В немецком языке «олово» — Zin. С этим немецким словом связывал Филиппов происхождение слова «ценинный», то есть «оловянный», «эмалированный», «покрытый оловянными глазурями»². В свою очередь, Маслих связывал слово «ценинный» со словом «ценный»³. В наши дни многие исследователи архитектурной керамики употребляют слово «ценинный» в значении «многоцветный».

Так чья же точка зрения верна? Нам кажется, что прав был Забелин в своей первой версии. Ценинный — это фарфоровый, фаянсовый, кафельный. Ценинные печи — это кафельные печи, любые, но глазурованные. При этом не важно, какая глазурь использована — прозрачная или глухая (эмаль), синяя или другого цвета. Приведём несколько аргументов в пользу утверждения.

Почти все исследователи печной керамики соглашались с тем, что полихромные кафли начинают распространяться в России во второй половине XVII века. Если слово «ценинный» означало «полихромный», как тогда быть с расходными книгами за 1616-й и 1624-й годы, где упоминается «печник ценинных печей», который делал «ценинные печи» в хоромы царицы Марии Владимировны и в других зданиях царских дворцов?⁴ Если полихромных печей тогда не было, а ценинные были, значит, ценинные печи не были тогда полихромными. Хотя, конечно, речь могла идти не о русских печах, а об импортных. Но если так, то получается, что для кладки полихромных печей требовались печники особой квалификации. С трудом верится, что печники тогда специализировались на кладке печей определённых цветов? А вот если ценинными печами называли кафельные печи, то все встаёт на свои места, и печник ценинных печей действительно особая профессия в те времена. Кафельные печи только появляются. Печникам, работавшим с глинобитными или кирпичными, приходилось перекалывать, чтобы начать класть новые - кафельные.

1 Забелин И. (1)

2 Филиппов А. (1)

3 Маслих С.

4 Забелин И. (1)

Ещё один пример. В документах XVII века встречаем фразу: «*Два блюдечка ценинные, одно белое, а другое пёстро*». И белое — ценинное, и пёстрое — ценинное. Вывод - не имело тогда слово «ценинный» значения «полихромный».

В одной из своих работ Забелин приводит следующую архивную запись, датируемую 1682-м годом: «...купить ... в Дворцовую Александрову Слободу на починку в Государевых хоромех и в Дворце Приказе двадцати ценинных печей образцов ... ценинных; (и — авт.) ... зелёных»¹. Согласно этой записи, на починку ценинных печей заказывают ценинные образцы и зелёные образцы. Что это значит? Часть ценинных печей решили починить, используя не ценинные изразцы, а зелёные? Или эти 20 печей все ценинными назвали ошибочно? Если ценинный — полихромный, почему при заказе печей не уточняется декор и цвет? Или не имело значения, какие заплатки будут стоять на печах в государевых хоромех? Или опять загадочное значение слова? И ещё одна цитата из архивных документов у Забелина: «В Золотой палате была поставлена печь ценинная из синих изразцов, и около печи устроена медная решётка»². Никак не может речь идти здесь о полихромной печи. Эта фраза, в частности, натолкнула Забелина на мысль, что слово «ценинный» могло означать «синий». Впрочем, сохранились записи, опровергающие это предположение. В одном из архивных документов XVII века (его опять приводит Забелин) перечислены разные цвета, и среди них, наряду с синим, фигурирует «цвет ценинный»³. Что это мог быть за цвет? Циннвайс — белый цвет оловянной глазури? То есть верным было предположение Филиппова?

Примеры, приведённые выше, относятся к XVII веку. Посмотрим, как обстояло дело с этим словом в XVIII веке. Начало нового столетия. Пётр I пишет Куракину в Голландию (мы уже упоминали ранее эту переписку) и просит прислать в Санкт-Петербург «самых лучших ценинных изразцов печей на семь или на восемь». Мы уже видели, что царю нравились сине-белые печи. Вряд ли он заказывал в Голландии полихромные изразцы. Значит не могло здесь слово «ценинный» быть употреблено в таком значении.

В описи Коломенского дворца за 1742-й год большинство перечисленных в ней печей называются либо кирпичными, либо ценинными. Некоторые из ценинных значатся стоящими в подклетах. Полихромная кафельная печь в подклете даже для дворца слишком большая роскошь (там ведь и не в подклетах простые кирпичные стояли). Также в описи некоторые ценинные печи называются цветными - «ценинная печь цветная», то есть прочие ценинные печи цветными не были.

В документах о первой московской керамической фабрике купца Гребенщикова, которая, кстати, называлась «Ценинной и табачных трубок фабрикой», встречаем в описании продукции за 1725-й год: «ценинные изразцы малеванные» и «ценинные изразцы немалеванные». Получается, что ценинными называют любые изразцы — с росписью и без.

Столетием позже, в начале прошлого века, Роот в своих статьях «Художественная керамика в прошлом и настоящем» полихромную печную керамику называет «пёстрыми кафелями», но не «ценинными».

Современные исследователи художественной керамики иногда предлагают вернуть в язык слово «ценинный». Мы не против, мы любим старые слова сами. Но в каком значении? Только как «полихромный»? Как тогда быть с другими значениями? Забыть? А как это слово писать: через «е», или через «и», или вернуть написание через «ять»? А почему не вернуть тогда и слова: «обращатый», «покущатый», «поливанный», «мурамленный»? Они ведь тоже такие «вкусные». А чем провинились забытые «сырчатый», «кахольный», «обронный» и т.п.? Почему их тоже вернуть не предлагают. А может, прежде чем возвращать, сначала определиться со значением?

¹ Там же.

² Забелин И. (3)

³ Забелин И. (1)

Печи польские, киевские, гамбургские, шведские

В русских архивных документах XVII века встречаются такие названия: «польские печи», «польские зелёные печи», «белые польские печи». Они появляются в начале XVII века в Смутное время при Лжедмитрии I в Москве и Лжедмитрии II в Тушине. В Польше специальной печи с таким названием не было. Сами поляки, естественно, польскими называют все свои печи, хотя к ним, как и везде, они попали из немецких земель. К нам немецкая кафельная печь пришла из-за польско-литовской границы, и никто не докапывался до её родословной. С поляками пришла — значит польская. Впрочем, широкого распространения это название не получило. Оно могло быть также связано с определённой конструкцией, архитектурой или типом кафель.

О цвете этих печей. Печи в зелёной глазури были самыми распространёнными печами¹, в том числе в Польше. История печной керамики более популярной, наверное, не знает. Если печи привозили из Польши, то, скорее всего, в зелёной глазури. Что касается белых польских печей, то здесь мы можем только повторить предположения по поводу названия «белые кафли».

Ещё больше вопросов вызывают «киевские печи», которые, как и польские, упоминаются в архивных документах XVII века. О специальных киевских печах в фурнологической литературе тоже ничего не говорится. Киев тогда находился в составе Речи Посполитой, и печи там тоже могли быть «по образцу польскому». Но из контекста следует, что между «польскими печами» и «киевскими» знака равенства не ставили. Значит, речь шла о какой-то особенной печи. Но о какой? Видимо, киевская и польская печи так и останутся загадками в фурнологии.

А вот в «гамбургских печах» большой загадки нет. Мы хорошо знаем, о каких печах идёт речь, хотя причины закрепления за ними этого названия объяснить сложно. В наши дни гамбургской печью называют насадные печи, то есть печи с чугунным очагом и кафельным напечьем. Почему вдруг такие печи стали гамбургскими, до сих пор неясно. Какой-либо особой связи с этим городом проследить невозможно.

Впрочем, в России не эти печи называли «гамбургскими». У нас это название связано с привозимыми из Германии в XVIII веке фаянсовыми сине-белыми печами. У этих печей есть более корректное название - немецкие печи-рококо². Как тип они сформировались в рамках северогерманской печной школы в конце XVII - начале XVIII века и представляли собой пристенную печь-шкаф на ножках с высоким очагом и напечьем-педиментом (встречался и вариант одноярусный без педимента). Стенные кафли этих печей - гладкие и малоформатные, с росписью в дельфтском вкусе синим кобальтом по белому полю. Печь пользовалась огромной популярностью как в Северной Германии, так и в других странах. Название «гамбургская печь», вероятно, закрепилось за ней только из-за того, что Гамбург являлся самым крупным из северных немецких городов, где такие печи изготавливались. Нет, однако, никаких оснований утверждать, что именно здесь такие печи стали делать впервые. Это могло произойти и в Любеке, и в Люнебурге и в других городах региона. В Россию в XVIII веке ввозилось много кафельных печей из Северной Германии. За ними всеми, сине-белыми, закрепилось название «гамбургские».

«Печи на шведский манер» - такое название встречается в начале XVIII века, когда шведские печи ещё шведскими не стали. Это произойдёт гораздо позже. О настоящих шведских печах мы сейчас рассказывать не будем. Попробуем только отгадать загадку. Что за печь получила такое название тогда, когда в самой Швеции ещё знать не знали, что такая есть? Ситуация схожая с той, что была с польскими печами. Начало XVIII века. Многие прибалтийские земли, где в это время распространены немецкие сине-белые

¹ Кроме России. У нас период зелёных печей приходится в основном на XVII век.

² Не путать с венскими и мюнхенскими печами-рококо - убершлагами.

фаянсовые печи, находились под владычеством шведов, поэтому со Швецией такие печи и стали ассоциироваться. Такие ассоциации мы встречаем даже в конце XIX века. У Султанова читаем о печных *«шведских изразцах — белых с синими разводам»*. Кстати, о «голландских изразцах» он пишет как о гладких белых¹. Если шведские могли быть и сине-белыми, и просто белыми, то белые голландские, без росписи, представить себе сложно. Но Султанов пользуется названием, бывшим в ходу в его время. Ещё один миф, рождённый неоднозначностью. В XVIII веке, когда говорили о шведских печах, могли также иметь в виду не декор кафель, а конструкцию печи, которая действительно встречается в то время и в Швеции. Сюда попала она, однако, из прибалтийских земель или Центральной Европы. Речь идёт о печах, что строились рядом с каминами и подключались трубой к каминному дымоходу.

Отличные от русских голландские печи

В европейских странах закрытые жаровни или каминные являются основными источниками тепла. Доктор Кларк² называет их дакийскими очагами, а г-н Морво³ — русскими печами. У нас же⁴ они известны под названием «немецкие печи», которые могут также подразделяться на голландские, шведские и прочие.

Уолтер Бернан⁵

Когда Конрад Штраусс рассуждал о происхождении кафельных печей в Екатерининском дворце в Царском селе, он писал, что ему вполне были понятны предположения разных учёных (он имел в виду прежде всего Лукомского и Вильчковского⁶) о том, что печи эти могли быть немецкими или русскими, но приходил в изумление от того, что некоторые русские исследователи пытались их объявлять голландскими. *«В Голландии в XVII и XVIII веках кафельных печей не производили. Там применялись каминные, которые часто обкладывали знаменитыми дельфтскими фаянсовыми изразцами⁷ Название «голландская печь» было широко распространено в России и применялось в большинстве случаев в отношении западноевропейских печей определённой конструкции. Со времён Петра Великого из Голландии в Россию пришло много новшеств, в том числе искусство обжига кирпичей, оттого в XVIII веке и называли кирпичную печь, которая топилась с двух сторон, «голландской печью». Нужно заметить при этом, что в это время весь производимый (в России — авт.) кафель совершенно отличался от сине-белых кафель дельфтских фабрик⁸. Знаменитый исследователь печной керамики был не единственным, у кого название «голландская печь» вызывала удивление. Но после того, как он всё расставил по местам, иностранные исследователи успокоились, приняв его объяснение к сведению. Вместе с тем его «слегка» скорректировали, возможно, для краткости. Если у Штраусса голландка — печь определённой конструкции и кирпичная, то у писавших после него она стала вообще любой западноевропейской печью: «Когда русские порой такие печи называют голландскими, понимать их нужно в том смысле, что речь идёт о западноевропейских печах»⁹. В общем, сейчас в зарубежной литературе, посвящённой кафельным печам, русская голландка чаще тракту-*

1 Султанов Н. (1)

2 Джордж Томас Кларк (George Thomas Clark, 1809-1898) - английский хирург, инженер и историк.

3 Питон де Морво Луи Бернар (Louis Bernard Guyton de Morveau, 1737-1816) – французский химик и политический деятель.

4 То есть в Англии.

5 Один из псевдонимов Миклгма Роберта Стюарта (Robert Stuart Meikleham, 1786-1871) - английского архитектора, инженера, теплотехника, энциклопедиста.

6 Лукомский Георгий Крескентьевич (1884-1952) — историк, искусствовед и художник; в 1929 г. опубликовал в Париже книгу «Les Demeures des Tsars: Les Palais des Empereurs de Toutes les Russies», посвящённую царским резиденциям. Вильчковский Сергей Николаевич (1871-1934) — полицмейстер дворцовых зданий в Царском Селе, автор путеводителя «Царское Село», опубликованного в Петербурге в 1911 г.

7 Здесь Штраусс имеет в виду обычную облицовочную плитку. В немецком языке именно её называют «изразцами» (Fliesen). Словом «кафель» (Kachel) обычно называют печную декоративную керамику.

8 Strauss K. (1)

9 Gebhard T.

ется либо по Штрауссу, либо по Гебхарду, чьё пояснение мы только что привели.

В России тоже нет однозначного токования понятия «голландская печь» ни в специальной фурнологической литературе, ни в русской лексикографии, ни в среде просвещённых соотечественников, не говоря уже о непросвещённых. Рассмотрим разные точки зрения и попробуем разобраться, что же из себя действительно представляет эта печь, а заодно и «русская печь» — название, которое, как мы увидим, тоже можно отнести к загадкам печной терминологии.

Если обратиться к справочной литературе, можно заметить, что до конца XIX века голландская печь авторов словарей и энциклопедий почти не занимала. Термин начинает появляться в них лишь в конце XIX века, то есть спустя почти сто лет после того, как он вошёл в язык¹. За это время историю этой печи забыли, а название обросло мифами и легендами. В художественной литературе и в народе толкования были столь противоречивыми, что лексикографы, проявляя осторожность, ограничивались краткими, не во всём совпадающими, определениями: «комнатная кирпичная печь» (Даль, 1880 г.), «комнатная печь голландской системы» (Булгаков, 1886 г.), «комнатная кирпичная печь для нагревания и вентиляции» (Гранат, 1901 г.) и т. п. В этих определениях общим является то, что печи эти комнатные и кирпичные. Прочие характеристики - «голландской системы» и «для нагревания и вентиляции» - ни о чём современникам (и не только современникам) не говорили, а потому просто игнорировались. С конца XIX века и до второй мировой войны в быту голландкой называли преимущественно комнатные кирпичные печи.

Начиная с середины прошлого века словари отказывают голландке в кирпиче и определяют её уже как: «кафельную комнатную печь особого устройства» (Ушаков, 1935 г.), «комнатную печь, облицованную изразцами» (Ожегов, 1949 г.-1960 г.), «высокую комнатную печь, облицованную изразцами» (Шведова, 1998 г.), «комнатную (обычно кафельную) печь» (Малый академический словарь, 1981 г.-1984 г.). Как видим, голландка становится кафельной или изразцовой печью, оставаясь, однако, комнатной.

В заключении обратимся к фурнологам — самым главным авторитетам. Как они определяли и определяют голландку? Сначала это название объяснил Шрётер, которому принадлежат первые описания печей, что строились в России в XVIII веке. В своих знаменитых «Примечаниях», опубликованных в 1789-м году, он приводит краткую историю развития печного отопления в Петербурге и, в частности, упоминает голландские печи. Вот что он по поводу этих печей пишет: «Между тем проявились здесь голландские глазурованные кафли. Ими голландские каменщики облицовывали в домах состоятельных людей печи, которые, вместо железных, ставили таким же образом, что и описанные выше. А потому и называли эти печи голландскими. Название это до сих пор наши печники употребляют»². Шрётер не уточнил, какие из описанных им выше печей он имел в виду, когда писал, что их обкладывали кафелем. Выше в его книге описаны и немецкие чугунные печи (сразу выше), и кирпичные бесканальные. Логично предположить, что речь шла о кирпичных бесканальных. Кстати, переводчик тоже так решил и сам за Шрётера сделал уточнение (возможно, проконсультировался с автором предварительно). Таким образом получается, что русские печники (Шрётер подчёркивает, что название употребляли именно они) называли голландскими печами облицованные голландским кафелем (Шрётер мог не знать, что такого не бывает) бесканальные печи. Все другие описанные Шрётером печи (печи с оборотами) уже не голландские. Он их называет печами с ходами или циркуляционными (в русском издании - «проходные печи» или «циркулярные»)³.

Довольно странно, что в вышедшей спустя четыре года после «Примечаний» Шрётера «Русской пироста-

¹ В словарный статья «Церковнославянского и русского языка» 1847-го года термин «голландская печь» употребляется, но не растолковывается.

² Schroeter E.

³ В зарубежной фурнологической литературе в связи с Голландией, которая ориентировалась на каминные традиции, печи иногда упоминаются. О хороших голландских печах писали испанцы, служившие там во время войны за независимость. Но речь шла о печах, построенных по немецкому образцу и из немецкого кафеля. Название «голландская печь» встречается также в Англии и США. Здесь так называли чугунные печи, которые привозили из Голландии или Германии (через Голландию) в XVII в. Они были и с оборотами, и бесканальными. Бесканальная чугунная голландская печь упомянута в книге Миклгана. Таки-ми в Англии отапливали теплицы и большие помещения. Такие же в начале XVIII в. завозили и в Россию, но голландскими их не называли.

тике» архитектора Львова голландские печи вообще не упоминаются. Мы с ними встречаемся только в трактате о русских печах фон Канкрина, написанном в 1802-м году и изданном три года спустя. В нём учёный пишет: «Печи, которыми в качестве комнатных пользуются в Российской империи благородные люди и бюргеры, имеют внутри два канала или более, дабы по ним циркулировал огонь, и комнаты могли лучше отапливаться. Построены они в основном из специально для этих целей разработанного и хорошо обожжённого кафеля или из обожжённого кирпича. Их называют голландскими печами, поскольку в империю первые подобные печи завезли из Голландии»¹. Книгу Шрётера от книги фон Канкрина отделяет всего лишь 12 лет, но авторы определяют голландскую печь по-разному. У Шрётера — это бесходовая конструкция. У фон Канкрина — печь с оборотами. У Шрётера название объясняется тем, что голландской керамикой облицовывали первые кирпичные печи в Петербурге, а фон Канкрин утверждает, что печь полностью в Россию была завезена из Голландии. К версии Шрётера у нас больше доверия, поскольку до опубликования своей книги он уже лет сорок, если не пятьдесят, в России проработал и историю русских печей, должен был знать лучше, чем его соотечественник, попавший в Россию только в 1783-м году. И тем не менее фон Канкрин первым в фурнологии дал определение не только голландской печи, но и русской.

Примечательно, что в своей первой книге, посвящённой русским печам и вышедшей в 1787-м году (написана в 1785-м), фон Канкрин пишет о русской комнатной печи с вертикальными дымовыми каналами. Но он её тогда голландской не называет. Видимо, закрепление за печью с вертикальными каналами названия «голландской» происходит чуть позднее и быстро — буквально в течение десяти лет — на рубеже XVIII и XIX веков.

Подробно описав в своём «Трактате о печах и каминах в Российской империи» голландскую печь, фон Канкрин, однако, называет её русской комнатной печью (как и в своей первой книге), а названием «голландская» пользуется только для того, чтобы не возникло путаницы с печью крестьянской. О ней он пишет: «А русскими же печами называют пекарные печи, которые простой люд, крестьяне в основном, используют в своих жилищах для приготовления еды и обогрева. Благородная публика их использует также на своих кухнях для приготовления еды»². Дальше в книге, прежде чем приступить к подробному описанию русской печи, он формулировку уточняет: «В большинстве случаев конструкция этих печей ничем не отличается от конструкции обычных пекарных печей. Различие только в том, что над устьем расположен дымоход. Под ним на уровне пода печи находится передний очаг (имеет в виду шесток³ — авт.), в котором готовят разную еду. Когда в заднем очаге, то есть пекарной печи, прогорят все дрова и образуются угли, дымоход ... закрывают, и углями, если они только не горят ещё синим пламенем, обогревают помещение...».

Похоже, что закрепление названия «русская печь» за крестьянской пекарно-отопительной печью (Львов называет её «мужичьей», известна она также под названием «избная») происходит примерно в то же время, что и закрепление названия «голландская печь» за комнатной отопительной с оборотами. Не исключено, что эти названия потребовались, чтобы как-то различать совершенно разные два типа печей. Предложенные фон Канкрином названия «русская комнатная» и «русская крестьянская» («русская пекарно-отопительная») оказались слишком длинными и в языке не прижились. Слова «голландка» и «русская» короче и проще, а потому предпочтительнее. Ведь разговорный язык всегда стремится к экономии. Кстати, предложенное фон Канкрином для голландской печи название «русская комнатная печь» войдёт в европейскую фурнологию и будет там в употреблении в первой половине XIX века. Именно её за рубежом называли в это время русской, а не крестьянскую пекарно-отопительную, которую можно было встретить, кроме России, где угодно.

¹ Cancrin F. (2)

² Там же.

³ Шесток - площадка перед топкой русской пекарно-отопительной печи, расположена непосредственно под дымосборником.

В XIX веке почти все российские авторы-фурнологи определяли «голландскую печь» как фон Канкрин или близко. Так у Соболящикова¹ в «Печном мастерстве» (1865 г.) читаем: *«Голландские печи наши мы делаем так. Наставим по всю печь оборотов как ячеек в улье, понаделаем перевалов и подвёрток, да и пустим в них огонь. Пока печь топится, огонь по оборотам ходит, нагревает их, а из оборотов теплота переходит в наружные стенки печи и от них уже сообщается воздуху, наполняющему комнату»*. У Свиязева² в «Печном искусстве» (1867 г.): *«Обыкновенная голландская печь, как известно, состоит из огромного топливника ... с отверстием в задней его части, называемым хайлом. Через него продукты горения переходят из топливника в дымообороты (колодцы), устраиваемые над сводом — в числе от 4 до 10, смотря во величине печи. Сообщённая печи горением топлива теплота удерживается вьюшкой³, помещаемой внизу последнего перед дымовой трубой оборота»*. Штукенберг⁴ (1873 г.) её определяет как *«комнатную печь с оборотами»*⁵. Подобных примеров можно приводить много. У всех авторов это комнатная печь, у многих с оборотами (не все настаивают на том, что они должны быть обязательно вертикальными), у многих не имеет значения кирпичная она или кафельная. При этом все, кто пытается определить происхождение названия, предлагают разные версии, в целом совпадающие с теми, что мы уже приводили выше. Свою версию происхождения названия мы уже изложили во второй главе этой части книги, когда впервые эти печи упоминали.

Этот ужасный, ужасный, ужасный печной язык

Выше мы писали о словах неоднозначных, употребление которых во многом определяется контекстом. Ужасы печной терминологии не ограничиваются только ими. Печной словарь включает много других слов, уже однозначных (или условно однозначных), но требующих пояснений, поскольку они устарели и из употребления вышли. Современное слово «глазурь», пришедшее к нам из немецкого и современниками воспринимающееся как родное, в старину называлась «финифтем» (или «финифтью»), «поливом» (или «поливой»), «обливой» и «муравой». «Глазурованный» был раньше «муравленным» («мурамленным» и «муромленным») или «поливанным». А «глазурование» — «муравлением» («мурамлением»). Когда «глазуровали», то «муравили», поскольку глагол был «муравить» или «муравить». «Глазуровщиков» называли «мурамленниками» или «муравленниками». Все эти слова русская лексикография считает устаревшими. Употребляют их сейчас только, когда цитируют старые документы или чтобы поиграть словами.

Изготовителей печной керамики и сборщиков печей называли печниками, печкурами, печными мастерами, мастерами по печной части, печных дела мастерами, горшечниками, ценинниками, ценинных дела мастерами, кафельниками, кафельщиками, кафлярами, изразцовщиками и изразечниками. Когда в печном ремесле произошла специализация (профессия изготовителя печной керамики отделилась от профессии строителя печей), печниками (печных дела мастерами и мастерами по печной части) уже называли только тех, кто печи кладёт.

В старинных документах среди разных типов печей упоминаются «двоечельные», «сырчатые» и «покущатые». Двоечельный означает «с двумя отверстиями», но что из себя точно представляла такая печь и как она работала, до конца не выяснено. Во всяком случае, это название встречается в связи с печами разных конструкций. Сырчатые печи — это прямоугольные в плане печи, противоположность круглым. Покущатые печи и покущатые кафли, видимо, те, что были покрыты либо чёрной, либо тёмно-

¹ Соболящиков Василий Иванович (1813—1872) — архитектор, фурнолог, крупный специалист в области библиотековедения.

² Свиязев Иван Иванович (1797-1874) - архитектор, фурнолог.

³ Заслонкой, шибром.

⁴ Штукенберг Антон Иванович (1816-1887) - инженер-путеец, писатель.

⁵ Штукенберг А.

зелёной (её иногда называют «русской») глазурью. Или речь шла о чёрнолощённой керамике. В словарях древнерусского языка слово «покущатый» обычно определяется как «тёмный», «траурный».

В искусствоведческой литературе встречается понятие «стилевые печи» или, как их называли в XIX веке и начале XX века, «стильные». Этим термином принято обозначать печи, относящиеся к тому или иному неостилю XIX века. Сейчас термин трактуется шире. Под ним понимаются печи, имеющие характерную архитектуру или декор в каком-нибудь одном стиле — любом.

Когда пишут о кафлях, мотивами декора которых являются фигуры или сцены (действия), то часто их называют «сюжетными». В русском языке слово «сюжет» в отношении произведений изобразительного искусства означает «предмет изображения». Если мы подразделяем кафли на сюжетные и бессюжетные, последние оказываются без предмета изображения. А если изображение на них есть? Название не совсем удачное. Оно, видимо, связано с тем, что в русском языке слово «сюжет» может означать также «последовательность событий и связь между ними», но в этом значении его употребляют только в отношении литературных произведений. В керамике есть специальный термин для обозначения изобразительных мотивов — мотивы-имажё. Он, правда, имеет более широкое значение. В это понятие включаются все не орнаментальные мотивы. Есть также термин «фигуративные кафли». Под ним подразумевают кафли с любыми изображениями людей (или животных), в том числе, если с ними связано какое-то событие. Получается, что слово «сюжетный» в отношении изображений не подходит, но другого, однозначного, термина у нас тоже нет. Будем уповать на контекст или на то, что кто-нибудь всё же найдёт подходящий термин.

В рассказе о загадках печных названий мы обошли специальные термины, связанные с названиями отдельных частей печей, кафель и с процессом производства печной керамики, технологией кладки печей и т.п. Они вполне понятны всем специалистам, в целом однозначны и никаких загадок не содержат, поэтому о колодцах, оборотах, горниле, хайле, вьюшках, шиберах, подпечьях, опечьях, подушках, языках, свесах, гзымсах, лизенах, лопатках, уступах, рюмках, румпах, царгах и прочих ужасах печного словотворчества не пишем. Мы этими терминами пользуемся, но, понимая, что многие из них могут вызывать недоумение, стараемся сопровождать их пояснениями. Во всяком случае, там, где они первый раз в этой книге встречаются, мы их растолковали в сносках.

В этой, заключительной, главе мы попытались обозначить некоторые проблемы, возникающие в связи с употреблением неоднозначных печных терминов. Небрежное отношение к слову тех, кто писал о печах в прошлом, привело к тому, что мы сейчас не можем быть уверенными в том, что правильно их понимаем. Мы сетуем. Мы ломаем себе голову над фразой «образцы или образцовые кафли», но сами часто однозначностью пренебрегаем так же, как и наши предшественники. Как нас будут понимать читатели будущего. Наверное, рвать на себе волосы, гадая, что мы хотели сказать, когда писали об «изразцовых кафлях» и «кафельных изразцах».

Библиография

- Авдусина Т.Д. Владимирская Н.С. Панова Т.Д. Русская поливная керамика из раскопок Московского Кремля. Советская археология. № 21. 1984.
- Андреева Е.А. Дворец Меншикова на Васильевском острове. История Петербурга. № 1. 2012.
- Антонов А.Н. Музей Первого кадетского корпуса. СПб., 1909.
- Арзуманова О.И. История музея «Абрамцево» в документах и фактах 1917-1930-х гг. Абрамцево - Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1990.
- Артлебен Н. Кабельная печь в архиерейском доме в Суздале. Известия ИАО. Т. 4. СПб., 1859.
- Ачаркан Д.-М.И. Дворец царя Алексея Михайловича в с. Коломенском. КМИ. Вып. 7. М., 2002.
- Бажанова Е.М. Изразцы в интерьерах первых Зимних дворцов. В сбор. Музей. №4. М., 1983.
- Бакланова Н.А. Обстановка московских приказов в XVII в. Труды ГИМ. Вып. 3. М., 1926.
- Баранова С.И. Изразцовая летопись Москвы. М., 2012.
- Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX в. СПб., 1904.
- Белецкий Д.В. Производство печной керамики в конце XVII в. в Переславле-Залесском. Сб. ст. Вып. 4. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Александровская Слобода». М., 2008.
- Беляев Л.А. Московские печные изразцы до начала XVIII века. КМИ. Вып. 5. М., 1993.
- Бенуа А.Н. История живописи. СПб., 1912-1917.
- Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1980.
- Бенуа А.Н. Врубель. Мир искусств. №10-11. 1903.
- Богданов А.И. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его. С 1703 по 1751 год. СПб., 1779.
- Бойцов И.А. Московская красноглиняная керамика XIV - начала XVI в. и возникновение Гончарной слободы в Москве. ИА РАН. М., 1991.
- Большой академический словарь русского языка. СПб., 2004.
- Бочаров Г. Н. Выголов П. В. Вологда. Кириллов. Ферапонтово. Белозерск. М., 1977.
- Бранденбург Н. Опись жилого двора со строениями XVII века. Зодчий. 1877.
- Брокгауз Ф.А. Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1890-1907.
- Ваулин П.К. Доклад на 25-ом собрании ИАО Санкт-Петербурга. Тезисы. Зодчий. 1907.
- Векслер А.Г. Палаты Натальи Кирилловны в Московском Кремле (опыт реконструкции по документам и археологическим данным) в кн. Древности Московского Кремля. М., 1971. (1)
- Векслер А.Г. О некоторых находках рельефных изразцов в Москве. КМИ. Вып. 5. М., 1993. (2)
- Веселовский В. Изразцовые печи в доме г-жи Шумиловой в г. Гороховце Владимирской губернии. Зодчий. 1880.
- Вестник общества древнерусского искусства. М., 1876.
- Вильчковский С.Н. Царское село. СПб., 1911.
- Воронов Н.В. Изразцы. Русское декоративное искусство. М., 1962.
- Воронов Н.В. Русские изразцы XVIII века. Памятники культуры. Исследование и реставрация. Вып. 2. М., 1960.
- Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. М.-Л., 1963 г.
- Выголов В.П. Русская архитектурная керамика конца XV – начала XVI в. Древнерусское искусство. Т. 9. М., 1975.
- Высоцкая Н.Ф. Искусство Беларуси XII–XVIII вв. Минск, 1994.
- Гессен А.Э. Трубинов Ю.В. Меншиковский дворец. Проблемы реставрации. Строительство и архитектура Ленинграда. № 10. 1970. Голлербах Э.Ф. Фарфор и фаянс. Справочник для коллекционеров. М., 1924 .
- Городцов В.А. Описание холодного оружия Исторического музея. Труды ГИМ. М., 1909.
- Гра М.А. Печи Коломенского деревянного дворца XVII в. КМИ. Вып. 5. М., 1993.
- Грабарь И.Э. История русского искусства. М. 1911.
- Гранат А. Настольный энциклопедический словарь. М., 1895-1900.
- Грицак Е.Н. Эрмитаж. М., 2005.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.-СПб., 1880-1882.
- Даль Л. В. Ростовские изразцы. Вестник ОДИ. 1875 г. (1)
- Даль Л. В. Историческое исследование памятников русского зодчества. Зодчий. 1875. (2)
- Дзвонковский С.Л. Новые археологические данные об изразцовом производстве в Москве конца XIV–XVI вв. КМИ. Вып. 5. М., 1993.
- Дзярновіч А. Шляхі пранікнення кафлі на Беларусь: Да пытання беларуска-нямецкіх кантактаў. Мінск, 1996.
- Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1-3. М., 1969-93. (1)
- Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. М., 1984. (2)
- Дневник Самуила Маскевича. Сказания современников о Дмитрие Самозванце. СПб., 1834.
- Дневник Марии Мнишек (1607-1609). По рукописи Краковского музея князя Чарторыйского. М., 1908.
- Дорофеева Л.П. Изразцы в архитектурно-декоративном решении дворца Меншикова. Труды Эрмитажа. Т. 23. Л., 1983.
- Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1975.
- Забелин И.Е. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. Записки ИАО. СПб., 1853. (1)
- Забелин И.Е. Домашний быт русского народа XVI и XVII столетиях. М., 1872.(2)
- Забелин И.Е. История города Москвы. М., 1905. (3)
- Забелин И.Е. Дневники. Записные книжки. М., 2001. (4)
- Закревский Н. Материалы для археологического словаря. Древности. Труды ИАО. Т. 1. 1865.
- Записки Отделения русской и славянской археологии ИАО. 1851.
- Заяц Ю.А. Заслаўская кафля. Мінск, 1990.
- Здановіч Н.І. Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст. Мінск, 1993.
- Иванов А.И. Забытое производство: очерк изразцовой промышленности Владимирского края. Владимир, 1930.

- Иванов А.И. История Петербурга в старых объявлениях. СПб., 2008.
- Ильенко И.В. Некоторые сведения об изразцовых печах XVII-XVIII веков. КМИ. Вып. 5. М., 1993.
- Кавелин Л. Акты Иверского Святозерского монастыря (1852–1706). СПб., 1878. (1)
- Кавелин Л. Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876. (2)
- Каталог майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киот Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова». М., 1899.
- Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII—начала XX века. М., 1997.
- Козлитина Э.М. Документы XVII в. по истории Грановитой палаты Московского Кремля. Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Т. 1. М., 1973.
- Кондратьева Е.В. Новые данные о деятельности керамической мастерской Валдайского Иверского монастыря. Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Л., 1981.
- Кондратьева Е.В. Паничева Л.Г. Русские изразцы с ковровым орнаментом. Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. М., 1987.
- Красовский М.В. Печи гостиницы А. Соловьева в Новгороде. Зодчий. 1911.
- Левко О.Н. Витебские изразцы XIV-XVIII вв. Минск, 1981.
- Луппов С.П. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.-Л., 1957.
- Львов Н.И. Русская пиростатика. СПб., 1795-1799.
- Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV-XIX веков. М., 1976.
- Маслов А.В. Московские выборные полки солдатского строя в начальный период своей истории 1656-1671 гг. М., 2006.
- Мирясов А.А. Красноглиняные изразцы Романова двора. Материалы охранных археологических исследований. ИА РАН. Т. 12. М., 2009.
- Михайлов О.Э. Материалы к вопросу о развитии русского изразцового производства первой половины XVIII века. В сб. Прикладное искусство Западной Европы и России. Л., 1983.
- Монгайт А.Л. Московские изразцы. Сообщения Института теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР. Вып. 9. М., 1948.
- Нащекина М.В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX — начало XX века. М., 2014.
- Немцова Н.И. Балахнинские изразцы. Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Нижний Новгород, 1991. (1)
- Немцова Н.И. Исследование и реставрация русских изразцовых печей XVII-XVIII вв: Методические рекомендации. М., 1989. (2)
- Немцова Н.И. О стилях архитектурных русских изразцовых печей XVII-XVIII вв. КМИ. Вып. 5. М., 1993. (3)
- Немцова Н.И. Русские изразцовые печи XVII-XIX веков. Материальная среда спектакля. Сборник материалов. М., 1986. (4)
- Обращение ИАО к просвещённым соотечественникам. Записки отделения русской и славянской археологии ИАО. Т. 1, СПб., 1851.
- Паничева Л.Г. Белорусские изразцы XIV-XVII вв. как исторический источник: автореф. дис. Л., 1980.
- Партина А.С. Архитектурные термины. М., 1994.
- Переятец В.И. Русский антиквариат. СПб., 2003.
- Письма и бумаги Петра Великого. М.-Л., 1950 г.
- Ползикова-Рубец К. Дворец Меншикова. СПб., 1923
- Пронин Г.Н. Соболев В.Е. Смоленские изразцы XVI-XIX веков. Смоленск, 2013.
- Протасов Н.Д. Плафонная лепка и печные изразцы елизаветинского времени в актовом зале Императорской Московской Духовной академии. Богословский вестник. Т.3. №10. 1914.
- Протоколы заседания ученой комиссии при музее «Старая Москва» (ОПИ ГИМ).
- Пруслина К.Н. Русская керамика. М. 1974.
- Пыляев, М.И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1990.
- Рабинович М.Г. Московская керамика. МИА. № 12. М.- Л., 1949.(1)
- Рабинович, М.Г. Гончарная слобода в Москве XVI-XVIII вв. М.-Л., 1947. (2)
- Рабинович М.Г. Раскопки 1946–1947 гг. в Москве на устье Яузы. М.-Л., 1949. (3)
- Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах с замечательнейшими деталями украшений каменной высечки и живописи. М., 1850.
- Розенфельдт Р. Л. Красные московские изразцы. М., 1961.(1)
- Розенфельдт Р. Л. Московское керамическое производство в XVII—XVIII вв. М., 1968. (2)
- Розенфельдт Р. Л. Изразцы Троице Сергиевой лавры. В сборн. Славяне и Русь. М., 1968 (3)
- Розенфельдт Р.Л. Белорусские изразцы. М., 1969. (4)
- Роот Н.Ф. Художественная керамика в прошлом и настоящем. Зодчий. 1907.
- Салтыков А.Б. Русская керамика 17-19 века. М. 1952 г. (1)
- Салтыков А. Б. Изразцы. Русское декоративное искусство. Т. 2. М., 1963. (2)
- Сахаров Н.П. Ценинные произведения. Обзоры русской археологии. Записки Отделения русской и славянской археологии ИАО. Т. 1 и 2. СПб. 1851 г.
- Свиязев И.И. Теоретические основания печного искусства. М., 1867.
- Сергиенко И.И. Мастера изразцового и гончарного дела Москвы и Петербурга XVII-XVIII вв. Труды ГИМ. Вып. 62. М., 1986.
- Сивак С.И. Деятельность изразцовой мастерской Иверского Валдайского монастыря во второй половине XVII в. Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 3. М., 1990.
- Скворцов Л.И. Большой толковый словарь правильной русской

речи. М., 2009.

Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV – середины XVIII века. – М., 2007.

Словарь Академии Российской. Спб., 1789.

Словарь Академии Российской. Спб., 1806.

Словарь русского языка XIX-XVII веков. М., 1975-2000.

Словарь русского языка XVIII века. ИЛИ РАН. 1984-2011.

Словарь русского языка под ред. Ожегова С.И. М., 1949.

Словарь современного русского литературного языка. М., 1948-1965.

Словарь современного русского литературного языка. М.-Л., 1991-1994.

Снегирев И.М. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города. Т. 1-2. М., 1865.

Собольщиков В.И. Печное мастерство. Спб., 1865.

Современный словарь иностранных слов. М., 1992.

Современный толковый словарь русского языка под ред. Ефремовой Т.Ф. М., 2000.

Соймонов П. А. Топографическое описание Калужского наместничества. СПб., 1785.

Солнцев Ф.Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды. «Русская старина». 1876.

Спегальский Ю.П. О некоторых приёмах устройства отопительных печей XVII в. (по находкам в Пскове). Краткие сообщения института археологии. Вып. 113. 1968.

Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Спб. 1902-1912.

Стасов В.В. Собрания сочинений. Т. III, Спб., 1894. (1)

Стасов В.В. Избранные сочинения в трёх томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. III, М., 1952. (2)

Степанова Е.В. Реконструкция скульптурных печей в интерьерах классицизма. КМИ. Вып.5. М., 1993.

Столянский П.Н. Из прошлого Петрограда. К истории строительных материалов. Зодчий. 1915.

Султанов Н. В. Изразцы в древнерусском искусстве. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые А. Прохоровым. СПб., 1885. (1)

Султанов Н. В. Древнерусские красные изразцы. СПб., 1894. (2)

Тиц А. А. Русское каменное жилое зодчество XVII в. М., 1966. (1)

Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978. (2)

Толковый словарь русского языка под ред. Ушакова Д.И. М., 1935-1940.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? Собр. соч. в 22 т. М., 1983.

Трусаў А. А. Беларускае кафлярства. Минск, 1993.

Успенский А.И. Большой Павловский дворец. Художественные сокровища России. 1903.

Федоров В.В. К вопросу о калужских изразцах. Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья. Вып. 4. Тверь, 2002.

Филиппов А. В. Русские поливные изразцы XVI в. — М., 1915. (1)

Филиппов А.В. Древнерусские изразцы XV-XVII вв. Т. 1. Вып. 1. М., 1938. (2)

Фомин О. Кострома. Позолоченный аптекарь, или отравленная кровь пеликана. На www.arthania.ru.

Фролов М.В. Мастера-изразечники Москвы XVII – начала XVIII века. М., 1991.

Фундуклей И. Обзорение Киева в отношении к древностям. Киев, 1847.

Халтурин К.Д. Реконструкция б. кадетского корпуса. Архитектура Ленинграда. №2. 1937.

Хелли Р. Стоимость строительных материалов в московском государстве XVII в. Культура средневековой Москвы XVII в. Институт археологии РАН. М., 1999.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 1. М., 1974.

Шамурин Ю. Культурные сокровища России. Подмосковные. М., 1914.

Шереметев П.С. О русских художественных промыслах. М., 1915.

Шмидт Е. Гончарное искусство в древней Руси. Баян. № 2. 1914.

Шохин Н. Сборник очерков и детальных рисунков русских старинных построек. М., 1872.

Шуныгина С.Е. Изразцовое производство Иверского Валдайского монастыря по данным последних археологических исследований. Археология и история Пскова и Псковской земли. Институт археологии РАН. Псков, 2009.

Щербаков В.В. Новые находки красных изразцов XVII в. в Троице-Сергиевой лавре. Археология Подмосковья. Вып. 2. М., 2005.

Щербаков В.В. Изразцы царского путевого дворца в селе Слотино. Археология Подмосковья. Вып. 3. М., 2007.

Штукенберг А.И. Устройство отопления и проветривания (вентиляции) жилых покоев и общественных помещений в зданиях всех видов. Спб., 1873.

Яремич С.Я. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1912 г.

Яхонтов С. Д. Красные изразцы в собраниях рязанского областного музея. Исследование и материалы. Вып. 1. Рязань. 1927.

Ambrosiani S. Zur Typologie der Älteren Kacheln. Upsala, 1910.

Bazin Germain. Dictionnaire des styles. Paris, 1987.

Blümel F. Deutsche Öfen. Der Kunstofen von 1480 bis 1910. Kachel- und

Eisenöfen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. München, 1965.

Bernan W. On the history of warming and ventilating rooms and buildings. V. 1. London, 1845.(1)

Bernan W. On the history of warming and ventilating rooms and buildings. V. 2. London, 1845.(2)

Cancrin von F.L. Bewarte Anweisung Schornsteine feuerfest zu bauen, zu fegen und das Rauchen zu verhindern, wie auch Stubenoefen nach russischer Art zu verbessern. Frankfurt u. Leipzig, 1797. (1)

Cancrin von F.L. Vollstaendige Abhandlung von den Oefen und

РУССКИЕ ПЕЧИ И ПЕЧНАЯ КЕРАМИКА

Kaminen im russischen Reiche, u. ihrem besseren Bau. 1805.

Franz R. Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. Graz, 1969.

Gebhard T. Kachelofen. Mittelpunkt haeuslichen Lebens. Entwicklung, Form Technik. München, 1988.

Herrlich C. Anleitung zum Bau des Rußisches Stubenofens. 1821.

Minne J.-P. La céramique de poele de l'Alsace médiévale. Strasbourg, 1977.

Piatkiewicz-Dereniowa Marie. Poëles en faïence de Wisniowiec du XVIII s. au château de Wawel. Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu. N. 32. 1963.

Schroeter E.J. Anzeige der Ursachen der Kaelte einiger Wohnzimmer und die instruktive Anweisungen wie die in St. Petersburg wegen Holzsparrung

u. s. s. gut befundenen Stubenoefen zu bauen sind. 1789.

Strauss K. Keramik in Alt-Livland. Basel. 1969. (1)

Strauss K. Die Kachelkunst des 15. bis 17. Jahrhunderts. München, 1983. (2)

Maskell Alfred. Russian art and art objects in Russia. V. 1. 1884.

Mende J. Die Tonwarenfabrik. Tobias Chr. Feilner in Berlin. Kunst und Industrie im Zeitaler Schinkels. Berlin-München, 2013.

Niemojewski S. Hirschberg A. Pamiętnik Stanisława Niemojewskiego (1606-1608). Lwow, 1899.

Triest A. Handbuch zur Berechnung der Baukosten für sämtliche Gegenstände der Stadt- und Landbaukunst. Zum Gebrauch der einzelnen Gewerke und der technischen Beamten geordnet, in 18 Abtheilungen. 1827.

Указатель имён

Агентов М. - 57

Адам Р. - 180

Аксёнов В. - 149

Александр Великий - 31

Александр I - 138

Александр II - 153, 207

Александр III - 153

Анна Иоановна - 59, 65

Андстен В. - 145

Антонелли Д. - 138

Апраскин С. - 80

Базен Ж. - 149

Бакланова Н. - 14

Балашовы - 56, 147

Бауместер К. - 86

Белчер Дж. - 142, 186

Беляев Л. - 34

Бенуа А. - 7, 170, 173

Берман Г. - 36

Билибин И. - 181, 183

Бирон П. - 108

Блайх И. - 55

Бланк К. - 63, 64, 92, 96

Богданов А. - 61

Болос ван Х. - 110

Бонафеде Л. - 144, 145, 164, 166, 181

Борис Годунов - 182, 183

Брак Ж. - 172

Бренна В. - 131, 137, 138, 143

Будников П. - 147

Буткеев (Буткеевский) С. - 20, 56

Бэм А. - 145

Бюри В. - 169, 174

Васильев К. - 56

Васильев М. - 16

Васнецов А. - 186

Васнецов В. - 164, 167, 186

Ваулин П. - 144-147, 169, 207

Вебер Я. - 74

Векслер А. - 21, 207

Вельц М. - 80, 84

Владимир Александрович князь - 160

Волков Ф. - 139, 199

Вреде Ф. - 58

Врубель М. - 164, 170, 174, 177-179, 183

Гаврилов И. - 20

Гарднер Ф. - 144

Гибхард Т. - 142, 153, 197, 215

Гельдвейн О. - 144

Георги И. - 61

Герцен А. - 6

Головин А. - 164, 167, 170-173, 178

Голлербах Э.- 153, 154

Гофман М. - 111, 113

Грабарь И. - 62, 137, 186

Гребенщиков А. - 59, 63, 212

Графф И. - 109, 114

Григорьев С. - 19

Гужев Н. - 145

Гусарев А. - 145-146

Д'Аллио Д. - 55, 113

Даль В. - 205, 206, 211, 215, 216

Даль Л. - 6, 7

Данилов Е. - 61

Деев Д. - 16

Дмитриева Н. - 126, 153, 170

Дорофеев А. - 20

Дрыкин А. - 56

Дягилев С. - 174

Евермер О. - 16, 22, 23, 56, 57

Елизавета I - 24, 180

Елизавета Петровна - 59, 73, 92, 96, 106, 139, 154

Екатерина II - 106

Емельянов Н. - 80

Забелин И. - 20, 22, 56, 197, 206, 209-212

Заборский П. - 19, 22

Заворыкин Б. - 181, 183

Иванов В. - 23

Иванов Е. - 16

Иванов П. - 20

Иванов С. (Полубес) - 19-21

Йенсен Д. - 156

Йенсен С. - 114

Йохансон Л. - 59

Казаков М. - 131, 139, 143

Кампорези Ф. - 131

Кантемир Д. - 56

Кваренги Д. - 63, 137

Кокошкин Ф. - 153

Комаров В. - 80, 149

Коровин А. - 147, 164

Красовский М. - 125

Краут Г. - 19

Кронстедт К. - 58

Кузнецов А. - 64

Кузнецов М. - 64, 144-145

Куинджи А. - 174

Куракин Б. - 60, 212

Левитан И. - 164

Лейкин Н. - 154

Лжедмитрий I - 33, 41

Лжедмитрий II - 41, 213

Линевич Л. - 74

Лисовский Б. - 148

Лойпольды - 11, 56

Лотт М. - 12

Лунин И. - 56, 66

Львов Н. - 67, 70, 126, 127, 138, 143, 204, 206, 216, 217

Лядовы - 157

Майеры - 56

Максимов И. - 19, 20, 56, 205

Мамонтов С. - 144, 146, 147, 174, 207

Мария Владимировна царица - 16

Мария Фёдоровна императрица - 138

Мартыанов С. - 16

Мартынов Б. - 16, 30, 41

Масленников С. - 144-146

- Маслих С. - 27, 29, 30, 36, 43, 45-47, 79, 92, 96, 102, 119, 121, 142, 211
Медведев Я. - 21
Меншиков А. - 72, 80, 82
Мерсер Г. - 182, 183
Минеев С. - 41, 63
Мнишек М. - 42
Могилевец В. - 20
Монигетти И. - 160
Моррис У. - 168
Наполеон III - 153
Наталья Кирилловна царица - 21
Николай I - 138
Николай II - 153
Немоевский С. - 32, 40, 194
Никифоров И. - 17, 20
Никон патриарх - 17-19, 22, 23, 34, 35, 57, 196, 209, 210
Олферьев Б. - 16, 20
Осипов В. - 64
Павел I - 137, 138
Пётр I - 19, 30, 49, 55, 57-60, 72, 191, 197, 212, 214
Пикассо П. - 172
Поленов В. - 164
Поленова Е. - 146
Политковский В. - 41
Попов А. - 144
Прасковья Федеровна царица - 30, 209
Прокофьев В. - 64
Протасов Н. - 17, 72-74, 92, 94- 96
Пфау Г. - 12
Пфау Д. - 12
Пяткевич-Деренёва М. - 77
Рабинович М. - 30
Растрелли Б. - 67, 106-113, 143, 181
Рауш-фон-Траубенберг К. - 153
Репин И. - 22, 164
Рерих Н. - 164
Ринальди А. - 63
Рихтер Ф. - 141, 153-157, 159
Розенфельдт Р. - 14, 15, 30-32, 36
Роот Н. - 144-147, 207, 212
Русинов П. - 64
Савельев И. - 21
Савицкий К. - 174
Сахаров И. - 14, 15, 206, 209, 210
Семёнов И. (Денежка) - 20
Серов В. - 147, 167
Солнцев Ф. - 141, 150, 151, 153, 154, 158, 206
Сомов К. - 153
Софья царевна - 30
Спегальский Ю. - 42- 44
Старов И. - 131
Стасов В. - 150, 171, 178
Степанов Ф. - 64
Столпянский П. - 61, 79, 80
Строганов С. - 146
Султанов Н. - 14, 15, 19, 23, 59, 143, 151, 152, 196, 206, 214
Тенишева М. - 174
Тимус А. - 153
Трезини Дж. - 82, 85
Трубицын Ф. - 96-98, 100, 101
Ухтомский Д. - 128, 138, 143
Файльнер Т. - 143, 198, 199
Фёдоров Я. - 64
Фесты - 56
Фест Г. - 192
Филиппов А. - 14, 25, 35, 157, 186, 208, 209, 211, 212
Флегнер Я. - 58, 59, 63, 191
Фляйшман Ц. - 161
Фогт А. - 12
Франц Р. - 10, 52, 192
Харламов М. - 56, 147, 207
Хунгер Х. - 191
Цельм И. - 145
Чапочкин А. - 64
Чехов А. - 154
Чижев Ф. - 146
Шамурин Ю. - 149, 181
Шереметев Н. - 130
Шереметев Пётр - 52, 127
Шереметев Павел - 153
Шереметев С. - 124
Шинкель К. - 185, 198
Шишкин И. - 174
Штиглиц А. - 146
Штраусс К. - 66, 79, 84, 110, 121, 123, 153, 197, 214, 215
Яков I - 24

Сокращения

АМПИ - Австрийский музей прикладного искусства.
ВСМ - Владимиро-Суздальский музей (Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник).
ВМДПНИ - Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.
ГИМ - Государственный исторический музей.
ГМИР - Гамбургский музей искусств и ремёсел.
ГНМ - Германский национальный музей.
ИА — Институт археологии.
ИАО — Императорское археологическое общество.
КМИ — Коломенское. Материалы и исследования.
МГОМЗ - Московский государственный объединённый музей-заповедник.
МИА — Московский институт археологии.
ОДИ — Общество Древнерусского искусства.
РАН — Российская академия наук.
РЭМ - Российский этнографический музей.
СПМЗ - Сергиево-Посадский музей-заповедник.

Иллюстративный материал

Левичева Екатерина Николаевна: обложка, 112: Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV-XIX веков. (М., 1983): 44 (tl)*, 46-47, 73, 76(tr), 86, 87 (bl), 89; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: 53 (Inv. Nr. 1911.286); Anu Wintschalek (Flickr): 54 (tl); Holger. Ellgaard (Wikimedia): 58: Wikimedia Commons: 18, 22, 173 (tl).

* Буквы после номера означают расположение иллюстрации на странице: r - справа, l - слева, t - наверху, b - внизу, br - внизу справа, bl - внизу слева, tr - наверху справа, tl - наверху слева.

Козлов Александр Викторович

Русские печи и печная керамика XVII-XIX веков

Серия «КАМИНЫ И ПЕЧИ». Т. VI
М: «АНКО», С-П.: «Эксклюзив Стилль», 2016 - 224 с: ил.

ISBN 978-5-9901404-4-8

Рисунки и графические реконструкции Дюба В.Р.

© 2016 Козлов А.В.

