

М.А. Климкова,
преподаватель Тамбовской духовной семинарии

Керамика в православном храме

Агиограф XVI века Пахомий Серб (Логофет) придавал зримой красоте храма апостольское значение, считая, что Церковь «разговаривает» сходящими в нее людьми не только словами службы, но и предметами: «Аще и не гласом, вещми же паче проповедует и свое благолепие зрящим являет»¹. В этом соборном хоре православных искусств свое место занимает и керамика².

Греческое слово «керамос» означает – «глина». Изделия из обожженной глины человек производил с глубокой древности. В настоящее время они являются распространенными находками археологических раскопок, поскольку очень долговечны. Дерево и ткань не выдерживают воздействия времени, разрушаются, и лишь камень, металл и керамика доносят до нас мечту древнего человека о красоте, ладе, гармонии.

Главные изобретения, связанные с керамическим производством, сделали народы Древнего Востока. В Ассирии, Вавилоне, Ахеменидской Персии изготовление изделий из обожженной глины было высокоразвитым. Небывалых высот в искусстве керамики достигла Древняя Греция.

Первохристианская Церковь не отвергла знания и умения, которые выработало до нее человечество. Используя формы античного искусства, она вдохнула в них новую жизнь, наполнив другим содержанием.

Керамика была освящена нерукотворным образом Христа, поскольку, помимо иконографии Спаса Нерукотворного на убрусе, есть и другой тип этой иконы – на черепице. Как рассказывает предание, эдесский царь (Авгарь), получивший на плате образ Спасителя и исцелившийся от проказы, прикрепил его к доске и поместил в нише над городскими воротами. Правнук царя

¹ Цит. по кн.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика (XI–XVII века). М., 1992. С. 178.

² См.: Климкова М.А. История керамики русского православного храма // Хоругвь. М., 2003. Вып. 3.

вернулся к язычеству, начав гонения на христиан и на их святыни, поэтому образ Спаса Нерукотворного пришлось замуровать в стене с зажженной перед ним лампадой, спрятав от поругания. Когда в VI веке икона была вновь обретена, то оказалось, что она не просто сохранилась, но и чудесным образом отпечаталась на закрывавшей ее черепице (керамиде³) с внутренней стороны⁴.

След Спаса Нерукотворного на черепице в дальнейшем был потерян, но память о нем сохранялась в иконографии росписей храмов. Дореволюционный историк византийского и древнерусского искусства Н.П. Кондаков писал: «С XII-го столетия в византийских и древнерусских церквях вошло в обычай изображать в основании купольного барабана Нерукотворный Убрус и св. Керамиду или только первый. Древнейшее изображение обоих находится в Новгородской церкви Спаса на Нередице, построенной в 1196 году. Здесь эти изображения помещены на поясе купольного барабана, промеж Евангелистов, на западной и восточной стороне. Один из этих образов есть, несомненно, известный образ царя Авгаря... Другой образ – св. Керамидий...»⁵. Кондаков уточнял, что волосы «святого Керамидия» решены в «красноватых тонах», напоминая цвет обожженной глины.

Иконография Спаса Нерукотворного на черепице была воспроизведена Дионисием в известнейших росписях Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1491). Этот образ написан чистой охрой, которая является той же глиной.

С первых веков принятия на Руси христианства некоторые культовые и светские здания по примеру византийских стали декорировать многоцветными керамическими плитками, от которых впоследствии произошли изразцы⁶. Такое украшение имели первые храмы: Десятинная церковь в Киеве, памятники Вышгорода, Галича, Владимира-Волынского, Чернигова, Полоцка, Смоленска, Старой Рязани, Ростова, Суздаля и других городов. Декор из керамических плиток придавал фасадам храмов живописность, праздничность, нарядность.

³ «Керамида» – слово греческого происхождения; было распространено у южных славян и обозначало черепицу (обожженную глину).

⁴ См.: Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 31.

⁵ Кондаков Н. П., Толстой И.И. Русские Древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6. С. 122.

⁶ Изразец – обожженная глиняная плитка с рельефом или росписью, на тыльной стороне которой имеются выступы, образующие открытую коробку (румпу), для крепления в стене.

Из обожженной глины на Руси стали делать и иконные образы. Самая древняя плакетка с изображением Распятия, относящаяся к XI веку, была обнаружена в Киеве на Княжей горе.

Монголо-татарское нашествие приостановило развитие древнерусской культуры, однако история одной из ее ветвей – керамики – не была полностью прервана. Она продолжилась в северных и западных пограничных городах, в московских землях, поэтому не случайно возрождение изразцового искусства в Древней Руси было связано с Псковом и Москвой.

В XIII–XIV столетиях в Пскове получила распространение муравленая⁷ черепица, применяемая для головного убора храмов⁸. Она, вероятно, породила простые облицовочные плитки, а затем изразцы с узором и румпой для крепления в кладке стен.

Первые в истории Руси изразцы сохраняются в декоре псковской церкви святого Георгия со Взвода (1494). Керамический пояс из прямоугольных и круглых муравленных плиток украшает и барабан храма⁹. Лицевая сторона прямоугольных изразцов представляет собой рельеф с изображениями: в центре – китоврас; по краям – длиннородые старцы. В круглых медальонах изображены птицы и барсы¹⁰.

С конца XV века на подкупольных барабанах псковских церквей появились керамические пояса-надписи, говорящие о том, кем и когда были построены церковные здания. Рельефные муравленные буквы слагались в монументальную летопись, хранящую сведения о древней истории, а страницами в ней служили сами стены¹¹. Затем такие пояса-надписи появились в Москве, Старице и других городах.

На территории Псково-Печерской обители сохранились уникальные памятники глазурованной керамики – более 100 древних надгробных монашеских плит (керамид), вмурованных в стены подземных галерей. Достигающие, в среднем, высоты 45–60 см

⁷ «Мурава» – свинцовая глазурь, которой покрывали изразец. Техника изготовления зеленой свинцовой глазури впервые появилась на Руси в Киеве, затем в Пскове.

⁸ Об этом, к примеру, до сих пор свидетельствует купол собора Мирожского монастыря.

⁹ Круглые плиты не сохранились.

¹⁰ Образы китовраса и барса являются древними символами Пскова: до начала XIV в. гербом города было изображение китовраса, с 1327 г. – барса.

¹¹ Наиболее выразительные из них можно видеть на Благовещенской церкви Псково-Печерского монастыря (1540) и Никольском соборе (1543) города Острова.

и имеющие ширину 30–40 см, они выполнены из обожженной глины с темно-зеленой поливой. Большое количество и высокое художественное качество изделий свидетельствует о том, что в монастыре издревле процветало керамическое производство.

Самые древние псковско-печерские керамиды декорированы рельефными образами церквей и колоколен, Лобного места с восьмиконечным крестом и Голгофой, орнаментом из дубовых листьев и желудей, в который вплетены фигурки реальных и фантастических животных. В нижней части плит располагаются эпитафии.

Керамические надгробия изготавливались с помощью больших разборных деревянных форм – точно так же, как первые печатные книги: в большой форме-колоде набирались маленькие матрицы с различными изображениями. Это позволяло при относительно небольших трудовых затратах достигать значительного разнообразия изделий.

Во второй половине XVII века надгробные доски в Псково-Печерском монастыре стали изготавливать из камня-известняка, но название «керамид» за собой сохранили.

В 1476 году псковские мастера построили в Троице-Сергиевой Лавре кирпичную Духовскую церковь с декоративным фризом у основания закомар, состоящим из терракотовых¹² глиняных обожженных плиток с тисненным растительным орнаментом. Однако узорчатую поверхность керамики псковичи покрыли побелкой, уподобляя ее резьбе по камню, которая некогда была распространена на владимирских и суздальских церквях. Имитируя каменные образцы, рельефные изображения керамических плиток повторяли мотивы каменных резных украшений: переплетающиеся побеги и стебли растений, стилизованные цветы, пальметты.

Подобно Духовской церкви Троице-Сергиевой обители украшена церковь Ризположения (1485) в Московском Кремле, которую тоже возводили псковские мастера. Рисунок тех же изразцов повторен в керамических поясах Рождественского собора (1491) Ферапонтова монастыря и Успенского собора (1497) Кирилло-Белозерского монастыря.

Муравленные изразцы долгое время оставались достоянием лишь Пскова; терракотовые же быстро обрели любовь и признание

¹² «Терракоты» – так называемые «красные изразцы». Основанием для их названия послужили красные оттенки лицевой части керамических плиток.

в московских землях. К 1480–1490 годам производство керамики стало настолько развитым и распространенным, что изразцами стали декорировать многие кирпичные и белокаменные постройки. Примером тому служат Воскресенский собор (1480–1490) в Кремле Волоколамска, трапезная палата (1506) Андроникова монастыря и Успенская церковь (1509) в Старом Симонове монастыре в Москве.

Таким образом, искусство керамики, сохраненное в годы монголо-татарского нашествия в Псковском крае, опять начало обретать гражданство по всей русской земле.

Во второй половине XV – начале XVI века в Москве и близлежащих к ней городах появилась многоцветная архитектурная керамика. Среди нее – два древних памятника – керамические иконы Успенского собора в Дмитрове и Борисоглебского собора в Старице. История православного искусства знала опыт использования керамических икон, например, в Болгарии¹³, да и в Киевской Руси, о чем упоминалось ранее, подмитровские и старицкие образы являются поистине уникальными.

На стенах Успенского собора в Дмитрове находятся три большие изразцовые иконы, сложенные из отдельных плиток – два Распятия с предстоящими¹⁴ и круглый рельеф с изображением святого Георгия Победоносца на коне¹⁵. Все они выполнены из обожженных светло-серых глин и покрыты прозрачными свинцовыми глазуриями. Иконография и стиль Распятий во многом традиционны¹⁶, но в то же время они не лишены новых черт своего времени¹⁷. Художественная и техническая стороны изразцовой иконы «Чудо святого Георгия о змие» осуществлены с большим мастерством и профессионализмом. Сначала она находилась в нижней части южной стены

¹³ См.: *Божков А.* Българская икона. София, 1984.

¹⁴ Имели размер: 282x163 см.

¹⁵ Диаметр иконы: 293 см.

¹⁶ Не случайно исследователи сравнивали их со «Святославовым Распятием» (1230–1234) Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, а отдельные пластические элементы – с формами владими́ро-суздальской и раннемосковской архитектуры, либо с формой складней мелкой пластики. Подробнее см.: *Воронин Н.Н.* Зодчество Северовосточной Руси XII–XV веков. М., 1962. Т. 2. С. 452; *Рындина А.В.* Историко-художественное значение изразцов Успенского собора в г. Дмитрове // *Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI веков.* М., 1968. С. 470.

¹⁷ Подробнее см.: *Вагнер Г.К.* От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М., 1980. С. 167–172.

собора, но затем, когда к зданию пристроили придел преподобного Сергия Радонежского, она оказалась внутри постройки.

Другой древний памятник московской архитектуры, Борисоглебский собор (1558–1561) в Старице, был украшен керамическим поясом-надписью и тремя изразцовыми иконами – образом Спаса Нерукотворного и двумя Распятиями с предстоящими. После того как в XIX веке собор из-за ветхости был разобран, рельефы заново вмонтировали в фасады нового Борисоглебского храма (1820). Ни время, ни природные стихии, ни климатический фактор не повлияли на форму и цвет древних изображений, наглядно являя пример долговечности керамики.

Керамическими изделиями с прозрачными многоцветными глазуриями были украшены два известнейших московских храма XVI века – Покровский собор (1554–1561) на Красной площади, ныне более известный как собор святого Василия Блаженного¹⁸, и Сергиевская церковь (1557) Богоявленского монастыря в Московском Кремле, не сохранившаяся до наших дней.

XVII столетие, когда в русской архитектуре стало усиливаться декоративное начало, явило расцвет изразцового искусства. В тот период происходил повсеместный переход от терракотовой архитектурной керамики к многокрасочной, создающей ощущение драгоценного узорочья.

Рельефные многоцветные изразцы впервые появились в Москве в декоре церкви Троицы в Никитниках (1635–1653). Они были выполнены из характерной для калужского производства желто-розовой глины. Исследователи изразцового искусства предполагают, что их изготавливали по белорусской рецептуре, знакомой с технологией цветных эмалей, поэтому данный факт можно считать «началом вовлечения белорусских мастеров в русское изразцовое искусство, которое затем было расширено патриархом Никоном»¹⁹.

Патриарх Никон, служивший до своего патриаршества настоятелем Иверского Святозерского монастыря на Валдае, наладил в нем производство рельефных многоцветных изразцов с использованием белорусской технологии. При производстве изразцов

¹⁸ Отдельные изразцы и сложенные из них звезды украшали шатер Покровского собора на Красной площади в Москве, которые в XVII в. были заменены плитками из красной глины с «глухими» эмалями.

¹⁹ *Маслих С.А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М., 1983. С. 18.

использовались разноцветные «поливывы», в состав которых входило олово (по-немецки – «zinn»), поэтому такие изделия назывались ценными. Разноцветные блестящие плитки применялись не только для нужд самого монастыря (для декорирования зданий и печей), но и в качестве подарков, а также шли на продажу.

Став патриархом, Никон использовал ранее полученный опыт организации керамического производства при строительстве Воскресенского собора (1656–1685) Ново-Иерусалимского монастыря в Истре. В этом проявилось желание воссоздать архитектурные украшения храма Воскресения (Гроба Господня) в Иерусалиме, декорированного мозаикой и цветными мраморами. Однако средства, которыми располагал патриарх Никон, были недостаточными для осуществления столь грандиозного замысла, поэтому возникла идея заменить мозаику и мраморы цветной обожженной глиной.

Керамика нашла свое место на фасаде Воскресенского собора и в интерьере. Она до сих пор сохранилась в виде многоярусных изразцовых иконостасов, обрамления окон и входов Голгофского придела, многочисленных горельефных головок херувимов²⁰. Автором проекта иконостасов был выписанный из Литвы «изрядный ремесленный изыскатель» П.И. Заборский, руководивший работами по украшению собора керамикой.

После того как патриарх Никон в 1666 году был лишен сана, новоиерусалимских мастеров, находившихся ранее под началом Заборского, перевели в Оружейную палату Московского Кремля. Среди них были белорусы И. Максимов, С. Григорьев и С. Иванов по прозвищу Полубес²¹. Последнему приписывают изготовление керамического пояса Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря, воспроизводящего рисунок с итальянских бархатов XV – начала XVII века (в народе назывался «павлиньим оком»). Образ оранжевого «глаза» в обрамлении зеленых листьев на темно-синем фоне позднее был повторен изразечником в керамическом убранстве церкви святого Григория Неокесарийского (1667–1679) на Большой Полянке в Москве и Покровского собора (1671–1679) в Измайлове. Иванов также изготовил полуметровые керамические

²⁰ Первоначальное наружное изразцовое убранство Ново-Иерусалимского собора было утрачено в середине XVIII в., когда здание перестраивалось по проекту В. Растрелли, однако сохранились его отдельные фрагменты в виде наличников, поясов и др.

²¹ Прозвище «Полубес» является однокоренным словом со словом «лубок».

иконы евангелистов для церкви Успения (1689) в Гончарной слободе в Москве. Известно, что таких горельефных изображений было создано немало, в том числе: для московских храмов (церквей святого Стефана за Яузой и святого Ермолая на Садовой улице, собора Данилова монастыря) и Солотчинского монастыря под Рязанью.

Многие архитектурные керамические украшения С. Иванов выполнил совместно с И. Максимовым²². Среди них – декор несохранившейся надвратной церкви (1671) Андроникова монастыря в Москве.

К XVII столетию, явившему небывалый расцвет «искусства глины», архитектурная керамика обрела подлинное гражданство во многих русских городах. Одним из мест, где в декорировании храмов нашли применение изразцы, был Ярославль – второй по значимости город в государстве того периода. Ярославль ни в чем не хотел уступать столице, особенно в красоте церквей, стены которых так плотно насыщены узорчатой керамикой, что напоминают дорогие восточные ковры²³. Местные мастера производили в большом количестве изразцы-розетки, многоизразцовые клейма, пояса, фризы, антаблементы. Эти изделия можно видеть в декоре церковью Николы Мокрого (1672), Иоанна Предтечи и Святых ворот (1671–1687) в Толчковой слободе, Богоявления (1684–1693) и др.

На рубеже XVII–XVIII веков изразцовые мастерские процветали по всей стране: в Вологде, Великом Устюге, Тотьме, Соликамске, Калуге, Владимире и других городах. Русские изразечники открывали новые колориты и сюжеты. Керамические плитки

²² Исследователи считают, что в основе творчества И. Максимова и С. Иванова лежит древняя традиция изготовления и использования архитектурного керамического декора, примером которого может служить Борисоглебская церковь в Гродно (XII в.). См.: Декоративно-прикладное искусство Белоруссии XII–XVIII веков. Минск, 1984. С. 9. Любопытно, что другие историки искусства предполагают, что декор храма святых Бориса и Глеба в предместье Гродно был создан русскими мастерами, привезенными туда дочерью князя Владимира Мономаха – Агафьей. В 1116 г. княжна была выдана замуж за гродненского князя Всеволодка Давидовича и вместе со своим приданным привезла с собой русских ремесленников. Ю. Овсянников пишет о возрождении изразцового искусства в Московской Руси: «Кто знает, может быть, из литовской земли, из Гродно через Псков или другие города вернулось на Русь три столетия спустя искусство архитектурной керамики, уже облаченное в новые одежды» (Овсянников Ю. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. М., 1966. С. 20).

²³ Влияние Востока в цветовой гамме и узоре ярославских изразцовых декоров церковью обуславливалось связями с Азией, проходившими по большому торговому пути – реке Волге.

с изображениями воинов, птиц, цветов, реальных и фантастических зверей тысячами ярких звезд засияли на фасадах церквей. То они представляли собой легкий растительный орнамент, будто бы вырастающий из земли; то слагались в причудливый ковер с мелким, сложным узором; то создавали торжественный фронтон с пышными капителями. Опыт разных народов сливался в единую художественную форму: традиции Древней Руси, Западной Европы, Востока переплетались и рождали нечто самобытно новое. Помимо рельефных многоцветных изразцов продолжало развиваться производство красных и муравленных изделий из обожженной глины.

Во второй половине XVII века в употребление вошли изразцовые печи. Они использовались в жилых помещениях и в интерьерах храмов и трапезных палат.

В 2011 году при археологических раскопках на Соборной площади города Тамбова, на месте древнего кафедрального Спасо-Преображенского собора (1785) были найдены фрагменты дорогостоящих (по меркам XVII века) печных изразцов, покрытых цветными эмалями и зелеными поливами²⁴. Печь, украшенная ценными изразцами, по-видимому, стояла в алтаре, а муравленная – в трапезной соборного храма. На цветных изразцах изображены вазоны с растительным орнаментом. Точно такими же изразцовыми плитками с изображением ваз (с тем же раппортом рисунка) облицована печь из собрания московского музея «Коломенское».

Ваза с букетом цветов представляет собой распространенный мотив изразцов XVII века. Керамические изделия с таким рисунком рельефа, появившиеся в 1680-х годах в Москве, распространились по всей стране. Изразцы с изображением ваз, к примеру, украшали Троицкую церковь в Зубове на Пречистенке и здания Симонова и Зачатьевского монастырей в Москве, печь палат Лопухиной в Московском Новодевичьем монастыре. Сначала такие изделия изготавливались лишь в Гончарной слободе в Москве, откуда поставлялись за пределы столицы, но потом их производство наладили мастерские других центров декоративно-прикладного искусства²⁵. Учитывая данные сведения,

²⁴ Подробнее см.: *Климкова М.А.* Соборная площадь города Тамбова. Тамбов, 2011. С. 31–32.

²⁵ Подробнее см.: *Баранова С.И.* Москва изразцовая. М., 2006. С. 155–160.

можно сделать вывод о том, что изразцы для облицовки печи Тамбовского Спасо-Преображенского собора были привезены из Москвы²⁶.

В начале XVIII века керамический декор почти полностью исчез с фасадов храмов Москвы и близлежащих городов, перейдя в интерьер в виде облицовки печей. Эпоха привнесла новые черты и в художественный стиль изразцов: высота рельефа понизилась, а затем и совсем исчезла; изображение стало наноситься на керамическую плитку при помощи кисточки. В росписях появились новые сюжеты, связанные с деятельностью человека²⁷. Большое влияние на художественное развитие изразца в тот период оказал печатный графический лубок.

В XVIII веке изразец утратил ценность как единичное художественное изделие и стал производиться серийно. В Петербурге, Москве, Калуге, Ярославле, Туле, Суздале и других городах появились заводы по производству печной керамики, продолжавших традиции ремесел предыдущих столетий. В Петербурге, к примеру, существовали частные заводы и гончарные дворы: Смольный, Петергофский, а также Ново-Невских и Стрельнинских кирпичных заводов. Большую роль в освоении живописных изразцов в новой российской столице сыграл опыт Голландии, в культуру которой был «влюблен» Петр I²⁸. Вначале облицовочные плитки закупались в голландском городе Дельфте, славившемся во всем мире керамической продукцией. Затем стало развиваться отечественное производство, для чего в Россию приглашали иностранных мастеров, а своих учеников посылали за границу. Однако русские изразечники, получившие иноземное образование и работавшие в Петербурге, не отошли полностью от отечественных традиций. Используя более совершенную технику, в своих работах они создавали свободную, «широкую» роспись, непохожую на тонкую дельфтскую живопись.

²⁶ Возможно, облицовку печи сделали при святителе Питириме Тамбовском.

²⁷ Подробнее см.: *Сергеенко И.И.* Сюжеты и орнаменты русских изразцов XVII–XVIII веков // Труды Государственного Исторического музея. М., 1990. Вып. 75: Памятники русской народной культуры XVIII–XIX вв.

²⁸ См.: *Михайлова О.Э.* Материалы к вопросу о развитии русского изразцового производства первой половины XVIII века и его связей с голландскими изразцами // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1983. Вып. 72: Прикладное искусство Западной Европы и России.

В Москве в тот период тоже развивалось керамическое производство и существовало более 20 частных предприятий и мастерских. Несмотря на то, что и здесь работало много иностранцев, западное влияние в художественном строе продукции выражалось весьма слабо. Московским керамическим производством была заимствована лишь сама идея плоского живописного изразца, но сюжетная сторона и понимание цвета остались вполне традиционными.

От петровского времени дошло большое количество изразцов с портретами и изделия с небольшими рельефными медальонами и одноцветными росписями. Во второй половине XVIII века на медальонах появилась сюжетная роспись и надписи, размещенные на свободном поле глиняных изделий. Такими плитками с овальными медальонами были облицованы печи надвратной церкви Троице-Сергиевой Лавры, Верхоспасского собора Московского Кремля, Братского корпуса Высоко-Петровского монастыря в Москве (все – начала XVIII века). Выразительным памятником середины XVIII столетия является изразцовая печь, сохранившаяся в помещении второго этажа колокольни Покровского собора на Красной площади в Москве.

В то время как в Москве и Петербурге изразечники совершенствовались в изготовлении печных плиток (одноцветных с синей росписью – в Петербурге; многоцветных расписных – в Москве), в провинции продолжали развивать традицию архитектурной керамики на протяжении первой половины XVIII века, после чего она уступила первенство керамике интерьерной.

Во второй половине XVIII столетия в России появилась технология производства фаянса и фарфора, который стал вытеснять традиционный изразец.

В XIX веке в России наметился спад в области развития изразцового искусства. Обожженные глиняные плитки сюжетно и живописно упростились и потеряли прежнюю яркость.

Со второй половины столетия в связи с поисками нового пути национальной культуры художественная среда стала обращаться к «отечественной древности», фольклору, искусству прошлых столетий как к неистощимому источнику образов и представлений, что способствовало возрождению интереса к изразцу.

Одним из создателей Исторического музея, следившим за строительством здания на Красной площади, был историк И.Е. Забелин, который собирал образцы керамического искусства. В 1851 году в «Отечественных записках» он начал публикацию книги «Домашний быт русского народа», а в 1853 году издал труд о ценном деле²⁹. Забелин исследовал развитие изразцового искусства, начиная с его расцвета на Руси в XVII веке и кончая тем временем, когда цветная керамика сменяется монохромной. Он писал: «... закрашивались на стенах древних зданий, напр., у Каменного Терема, прекрасные подзоры и украшения из разноцветных изразцов, или кахлей. А что забавнее всего: эти украшения, замазанные мелом, вохрою или другою краскою, иногда на масле, раскрашивали потом красками в древнем вкусе. Это мы видели (в 1854 г.) и на прекрасных изразцовых ценных украшениях собора в Воскресенском монастыре, именуемой „Новый Иерусалим“... Не говорим о других подобных подвигах блюстителей чистоты и покраски и всякого рода возобновлений»³⁰.

Интерес к изразцу в тот период стал возрастать. Русские художники стали заново открывать для себя достоинства керамики. Вначале глина воспринималась лишь как разновидность фона для живописных работ, а ее функциональные качества и монументальные возможности пренебрегались. Керамика была оценена, прежде всего, за свои декоративные свойства, но при этом отмечалась и ее большая прочность. В 1876 году И.Е. Репин писал из Парижа критику искусства В.В. Стасову: «А мы теперь все керамикой занимаемся, пишем на лаве и на блюдах: занятно очень, красиво может выходить, а главное, ведь какая прочность после обжига в огне; вот чудесно применить бы к наружной живописи и к живописи в местах, где она скоро портится и где ее заменяют тяжеловесной, аляповатой мозаикой»³¹.

Вскоре почти все крупнейшие русские художники стали заниматься керамикой: В. Серов, Е. и В. Поленовы, А. Головин, М. Врубель, К. Коровин, В. Борисов-Мусатов, А. Андреев, И. Левитан

²⁹ См.: Забелин И.Е. Историческое обозрение финифтяного и ценного дела в России. Раздел «Ценина» // Записки Санкт-Петербургского Археологического общества. СПб., 1853. Т. 6.

³⁰ Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях. М., 1990. Кн. 1: Государев двор, или дворец. С. 133.

³¹ Репин И. Переписка, 1871–1876. М. – Л., 1948. С. 127.

и другие³². Вокруг мецената С.И. Мамонтова в подмосковном имении Абрамцево и княгини М.К. Тенишевой в имение Талашкино близ Смоленска образовались художественные кружки, пытавшиеся возродить архитектурную керамику. Экспериментом такого рода стала церковь в Абрамцево (1882), коллективный проект которой был завершён В.М. Васнецовым, который впоследствии писал: «Теперь любопытные ездят в Абрамцево смотреть нашу маленькую, скромную, без показной роскоши Абрамцевскую церковь. Для нас, работников ее, – она трогательная легенда о прошлом, о пережитом, святом и живом творческом порыве»³³.

В 1883 году в Абрамцево Е.Д. Поленова выполнила керамические образы для фасадов вокзала в Екатеринославе и для храма Воскресения Христова, возведенного в усадьбе Воейковых Ольшанка Тамбовской губернии³⁴.

В 1880–1890-е годы интересы абрамцевского кружка являлись попытками возрождения традиционных художественных промыслов, в том числе – изготовления керамики. В большой студии при керамическом заводе С.И. Мамонтова у Бутырской заставы работали живописцы В. Поленов, М. Врубель, К. Коровин, скульптор А. Матвеев и другие. В более позднее время в керамической мастерской П.К. Ваулина на станции Кикерино Матвеев использовал полученный ранее опыт. По рисункам художника О. Райляна он изготовил четыре керамических образа с изображением архангелов для Никольского Морского собора в Кронштадте (архитектор В.А. Косяков) и наружные керамические иконы для Тверского собора (1907–1912) в Петербурге.

Одним из первых русских исследователей XIX века, занимавшихся историей отечественного изразца и публикацией архивных материалов, связанных с именами первых русских изразечников, был архитектор Н.В. Султанов³⁵. Он известен как церковный археолог, автор многих теоретических трудов и талантливый строитель-практик.

³² Подробнее см.: Пруслина К. «Искусство глины» рубежа веков // Художник. М., 1973. № 12.

³³ Цит.: Виктор Михайлович Васнецов. М., 1987. С. 244–245.

³⁴ Подробнее см.: Некрасов М. Поленовы на тамбовской и саратовской земле. Тамбов, 2015. С. 21–24.

³⁵ Султанов Н.В. Изразцы в древнерусском искусстве // Прохоров А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. СПб., 1885. Т. 4; Султанов Н.В. Древнерусские красные изразцы // Археологические известия и заметки, 1894. № 12.

Султанов был идеологом так называемого «русского стиля» в зодчестве рубежа XIX–XX веков, пытавшейся возродить традиции древнерусской архитектуры и восстановить национальную преемственность в строительстве. Главным ориентиром в этом деле он считал московскую архитектуру XVII века, о которой писал: «Московско-русский стиль достигает своего наибольшего, хотя далеко не полного, развития в XVII в. и представляет нам образцы самостоятельного русского искусства»³⁶. Свои идеи Султанов воплотил в проектах Благовещенского храма (1889) усадьбы Воронцовых-Дашковых Новотомниково Моршанского уезда Тамбовской губернии, церкви святого князя Владимира (1902) в Мариенбаде и придворного Петропавловского храма (1895–1905) Нового Петергофа.

Каменная Благовещенская церковь в Новотомникове возведена по подобию русских деревянных шатровых храмов. Она является одной из жемчужин церковной архитектуры, соединяющей в себе традиции средневековой Руси и новейшие веяния своего времени³⁷. Интерьер храма очень праздничен. В этом большую роль играют росписи, выполненные в духе фресок Благовещенского собора Московского Кремля, и многоцветный изразцовый иконостас, созданные по рисункам Н.В. Султанова.

Изразцовый иконостас для Благовещенской церкви в Новотомникове выполнен в 1889 году на заводе М.В. Харламова в Санкт-Петербурге. Перед отправкой в Тамбовскую губернию он демонстрировался в столице как уникальное произведение искусства. Впоследствии Султанов применил изразцовые иконостасы в церковных постройках Мариенбада и Петергофа. В 1899 году им был сделан проект шестиярусного изразцового иконостаса для Петропавловской церкви (изготовлен на заводе М.В. Харламова).

На рубеже XIX–XX столетий в разных храмах страны стали возводиться керамические иконостасы, воплощавшие собой

³⁶ Султанов Н.В. Русское искусство в западной оценке // Зодчий, 1880. № 1. С. 8.

³⁷ Подробнее см.: Нащокина Н.В. Архитектурный ансамбль усадьбы / Нащокина М.В., Савельев Ю.Р., Дудник Н.И., Алехина В.В. // Новотомниково. Воронеж, 2002; Климкова М.А. Из истории строительства церкви в селе Новотомниково // Воронцовы – два века в истории России: Труды Воронцовского общества (вып. 7). СПб., 2002; Её же. Благовещенская церковь в селе Новотомниково (к 120-летию со времени основания) // ТЕВ. 2009; Её же. Изразцовые иконостасы архитектора Султанова // Московский журнал. 2010. № 8.

традиции русского изразцового искусства и технологические достижения промышленности своей эпохи.

Несмотря на то, что с расцветом стиля модерн, в России возрос интерес к изразцу и глазурированному кирпичу, изготовление иконостасов по традиционной изразцовой технологии не получило развития. Если в старину использовались деревянные формы для набивки глины, то теперь стало применяться литье в гипсовые формы, аналогичное изготовлению посуды. Причем, после опытов с красной глиной, иконостасы стали собирать из деталей, сделанных на основе фаянсовой массы, отличающейся более высокой прочностью.

Учеником Н.В. Султанова, архитектором В.А. Косяковым, были разработаны образцы иконостасов для фаянсовых заводов Товарищества М.С. Кузнецова. Им был сконструирован модульный иконостас для промышленного производства, который мог быть вписан в храм любого размера и иметь достойное художественное качество.

Успехи промышленников Кузнецовых в производстве фарфорово-фаянсовых изделий, в том числе – фаянсовых иконостасов, были впечатляющими. Широкая география бытования таких иконостасов убеждает в масштабности данного предприятия в Российской империи на рубеже веков. «Вполне возможно, что настоящая продукция поставлялась предпринимателями и на мировой рынок»³⁸.

В одном из выпусков рубежа веков старообрядческого журнала «Церковь» в статье «Новость в церковно-иконостасном строительстве» приводятся следующие рассуждения о преимуществах фаянса:

«Иконостасы, киоты и подсвечники фаянсовые отличаются прочностью, красотой и изяществом и так как они, будучи глазурированными, раскрашенными и позолоченными, обжигаются при очень высокой температуре (1200°), поэтому прочность красок и золота допускает держать их всегда в безусловной чистоте и опрятности. Пыль и копоть стираются с фаянсовых изделий бесследно.

Фаянсово-эмалевые иконостасы являются конкурентными как деревянных иконостасов, так и мраморных. Деревянные иконостасы рассыхаются, вследствие чего резьба отваливается, а золото

³⁸ Савина Л. Фарфоровый иконостас // Памятники Отечества: Подмосковье. М., 1994. № 31. С. 155. В тексте статьи фаянсовые иконостасы ошибочно названы фарфоровыми (фаянс – изделие из белой глины, обожженной в печи при температуре 1200°).

скоро тускнеет, а посему и требует скорого и дорогого ремонта и новой позолоты, а мраморные тяжелы и гладкие некрасивы, а рисуночные рельефные слишком дороги.

Устройство иконостаса, как и самой церкви, составляет целое церковное событие. Как церковь, так и иконостас устанавливаются на целые столетия, а потому прочность иконостаса должна стоять при заказе его на первом месте.

Если фаянсовый иконостас стоит при первоначальном устройстве против иконостаса деревянного несколько дороже, то впоследствии он, не требуя ремонта, обойдется несравненно дешевле деревянного»³⁹.

География поставок фаянсовых иконостасов по губерниям России была действительно достаточно широка: Московская (с. Савино), Пермская (г. Верхотурье, г. Шадринск), Киевская (с. Саливонки), Воронежская (с. Песковатки), Саратовская (г. Шигры), Оренбургская (г. Кушты), Смоленская (г. Поречье), Тамбовская (г. Усмань, с. Нижние Матренки) и другие. В период с 1913 по 1916 год Товариществом М.С. Кузнецова изготовлено и поставлено в договорные сроки 30 фаянсовых иконостасов.

В храме Архангела Михаила поселка Мордово Тамбовской области⁴⁰ сохранились керамические иконостасы (главный и два придельных) и алтарный киот. Вероятно, они являются самыми большими из дошедших до нашего времени подобных сооружений. Они свидетельствуют о высоких декоративных возможностях обожженной глины и ее долговечности.

Сейчас, в период восстановления старых и строительства новых храмов, архитекторы вновь начинают использовать изразцы. Однако наличие современной технологии и качественных материалов порой бывает недостаточным условием для возрождения этой уникальной отрасли декоративного искусства. Чтобы лучше понять искусство прошлого и сделать решающий шаг в будущее, необходимо не только обладать навыками гончара и знаниями истории керамики, но талантом и мастерством художника, которые смогут позволить воплотить древнюю традицию в новый художественный опыт.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Бывшее село Усманского уезда Тамбовской губ. Храм был возведен в 1909 г.