

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА  
НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ  
ЖУРНАЛ

**ПОДЛИННИК**

*Authenticity*

Вопросы  
атрибуции и реставрации

2024 | 2

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Факультет истории искусства

# ПОДЛИННИК

Вопросы атрибуции и реставрации

Главный редактор  
доктор исторических наук  
С. И. Баранова

2

Москва  
2024

---

УДК 902/904 + 069.01 + 7

ББК 63.4 + 79.1 + 85

# ПОДЛИННИК

Вопросы атрибуции и реставрации

AUTHENTICITY

Attribution and Restoration

№ 2

2024

Научное рецензируемое электронное издание  
факультета истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-85779 от  
03 августа 2023 г. выдано Федеральной службой по  
надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN: 3034-3224

Периодичность – 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Российский государственный гуманитарный  
университет» (РГГУ)

Главный редактор

доктор исторических наук

С. И. Баранова

Редакторы: Т. В. Федоренко, Л. В. Широкова

Корректор: Н. В. Болотина

Перевод на английский язык: П. С. Орлов

Дизайн: К. А. Коловершина

Верстка: И. А. Татарчук

Дизайн логотипа: Е. М. Азизова и И. А. Григорьева

Адрес редакции:

125047, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5  
(факультет истории искусства РГГУ, каб. 300)

Web: [PODLINNIK-FII.RU](http://PODLINNIK-FII.RU)

E-mail: [podlinnik@rggu.ru](mailto:podlinnik@rggu.ru)

© Авторы статей, 2024

© Российский государственный гуманитарный  
университет, 2024

## Состав редакционной коллегии журнала:

**Баранова С. И.**, д-р ист. наук (главный редактор)  
**Авдеева В. В.**, канд. искусствоведения, доц., зав. кафедрой истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. Первого президента России  
**Андреева Е. А.**, канд. ист. наук, ст. науч. сотр. отдела «Дворец Меншикова» Государственного Эрмитажа  
**Беляевская О. Н.**, канд. геол.-минерал. наук, ст. науч. сотр. «Лаборатории химических технологий реставрационных процессов» ГОСНИИР  
**Воронова А. А.**, канд. искусствоведения, зав. кафедрой истории и теории христианского искусства, зам. декана по научной работе факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского университета  
**Горшкова В. В.**, канд. ист. наук, зав. отделом древнерусской живописи Ярославского художественного музея  
**Ёлкина И. И.**, канд. ист. наук, ст. науч. сотр. отдела археологии Московской Руси Института археологии РАН  
**Колотаев В. А.**, д-р искусствоведения, д-р филол. наук, доц., зав. кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства РГГУ (зам. главного редактора, ответственный за выпуск)  
**Манукян А. М.**, канд. искусствоведения, науч. сотр. благотворительного фонда «Частный музей русской иконы»  
**Марков А. В.**, д-р филол. наук, доц., проф. кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ  
**Опарина Т. А.**, канд. ист. наук, проф. кафедры всеобщей истории искусств, врио зам. ректора Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова  
**Постернак О. П.**, канд. ист. наук, художник-реставратор высшей категории, проф. кафедры реставрации Православного Свято-Тихоновского университета  
**Реунов Ю. С.**, канд. искусствоведения, доц. кафедры музеологии факультета истории искусства РГГУ (секретарь, ответственный за выпуск)  
**Румянцева О. С.**, канд. ист. наук, ст. науч. сотр. отдела археологии эпохи Великого переселения народов и раннего Средневековья Института археологии РАН  
**Самойлова Е. А.**, художник-реставратор керамики и стекла высшей категории, зав. мастерской реставрации керамики Государственного исторического музея  
**Цыркун Н. А.**, д-р искусствоведения, гл. науч. сотр. кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ  
**Штейн С. Ю.**, канд. искусствоведения, доц., доц. кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ

## Состав редакционного совета журнала:

**Беляев Л. А.**, д-р ист. наук, член-корр. РАН, зав. отделом археологии Московской Руси Института археологии РАН (председатель Совета)  
**Баталов А. Л.**, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ, зам. директора по науке Государственных музеев Московского Кремля  
**Бобринская Е. А.**, д-р искусствоведения, зав. сектором русского искусства Нового и Новейшего времени ГИИ  
**Полякова Е. А.**, д-р ист. наук, доцент, проректор по научной работе и международным связям Алтайского государственного института культуры  
**Ситдииков А. Г.**, д-р ист. наук, проф., директор Института археологии Академии наук Республики Татарстан  
**Стерлигова И. А.**, канд. искусствоведения, вед. науч. сотр. Государственных музеев Московского Кремля, ст. науч. сотр. ГИИ  
**Трощинская А. В.**, д-р искусствоведения, проф., главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова  
**Хромов О. Р.**, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ, проф. кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии  
**Чернецов А. В.**, д-р ист. наук, проф., гл. науч. сотр. отдела средневековой археологии Института археологии РАН  
**Шелягина О. Н.**, д-р ист. наук, вед. науч. сотр. сектора истории общественно-политического развития Института истории СО РАН  
**Юхименко Е. М.**, д-р филол. наук, гл. науч. сотр. Отдела рукописей и старопечатных книг Государственного исторического музея  
**Яценко С. А.**, д-р ист. наук, проф. кафедры истории и теории культуры РГГУ

**Founder:****Russian State University for the Humanities****Editorial Board of the journal:****Baranova S. I.**, Doctor of Historical Sciences (Editor-in-Chief)**Avdeeva V. V.**, Candidate of Fine Arts, Associate Professor, Head of the Department of Art History and Museology of the Ural Federal University named after the first President of Russia**Andreeva E. A.**, Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate of "Menshikov Palace" Department of the State Hermitage Museum**Belyaevskaya O. N.**, Candidate of Geological and Mineralogical Sciences, Senior Research Associate of the Laboratory of Chemical Technologies of Restoration Processes of the State Research Institute for Restoration**Voronova A. A.**, Candidate of Fine Arts, Head of the Department of History and Theory of Christian Art, Deputy Dean for Research of the Faculty of Sacred Arts of Saint Tikhon's Orthodox University**Gorshkova V. V.**, Candidate of Historical Sciences, Head of the Department of Old Russian Painting at the Yaroslavl Art Museum**Elkina I. I.**, Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate of the Department of Archaeology of the Principality of Moscow under the Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences**Kolotaev V. A.**, Doctor of Fine Arts, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Cinema and Contemporary Art, Dean of the Faculty of Art History, RSUH (Deputy Editor-in-Chief)**Manukyan A. M.**, Candidate of Fine Arts, Research Associate of the Charitable Foundation "Private Museum of the Russian Icon"**Markov A. V.**, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Full Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art of the Faculty of Art History, RSUH**Oparina T. A.**, Candidate of Historical Sciences, Professor of the Department of World History of Art, Interim Deputy Rector of Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture**Posternak O. P.**, Candidate of Historical Sciences, Master-level Fine art restorer, Full Professor of the Department of Restoration of Saint Tikhon's Orthodox University**Reunov Y. S.**, Candidate of Fine Arts, Associate Professor of the Department of Museology of the Faculty of Art History, RSUH (executive editor)**Rumyantseva O. S.**, Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate of the Department of Archaeology of the Great Migration of Peoples and the Early Middle Ages under the Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences**Samoilova E. A.**, Master-level Ceramics and glass restorer, Head of the Ceramics Restoration Workshop of the State Historical Museum**Tsyrukun N. A.**, Doctor of Fine Arts, Chief Research Associate of the Department of Cinema and Contemporary Art of the Faculty of Art History, RSUH**Shteyn S. Y.**, Candidate of Fine Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art of the Faculty of Art History, RSUH**Editorial Council of the journal:****Belyaev L. A.**, Doctor of Historical Sciences, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Archaeology of Moscow Russia under the Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences (Chairman of the Council)**Batalov A. L.**, Doctor of Fine Arts, Full Professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Deputy Director for Science of the Moscow Kremlin State Museums**Bobrinskaya E. A.**, Doctor of Fine Arts, Head of the Sector of Modern and Contemporary History of Russian Art under the State Institute for Art Studies**Polyakova E. A.**, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research and International Relations under the Altai State Institute of Culture**Sitdikov A. G.**, Doctor of Historical Sciences, Full Professor, Director of the Institute of Archaeology of Tatarstan Academy of Sciences**Sterligova I. A.**, Candidate of Fine Arts, Leading Research Associate of the Moscow Kremlin State Museums, Senior Research Associate of the State Institute for Art Studies

**Troschinskaya A. V.**, Doctor of Fine Arts, Full Professor, Chief Custodian of the Museum of Decorative, Applied and Industrial Arts under the Stroganov Russian State University of Art and Industry

**Khromov O. R.**, Doctor of Fine Arts, Full Professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Full Professor of the Department of History and Theory of Church Art of the Moscow Theological Academy

**Chernetsov A. V.**, Doctor of Historical Sciences, Full Professor, Chief Research Associate of the Department of Medieval Archaeology under the Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences

**Shelyagina O. N.**, Doctor of Historical Sciences, Leading Research Associate of the Sector of History of Social and Political Development under the Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

**Yukhimenko E. M.**, Doctor of Philological Sciences, Chief Research Associate of the Department of manuscripts and early printed books of the State Historical Museum

**Yatsenko S. A.**, Doctor of Historical Sciences, Full Professor of the Department of History and Theory of Culture, RSUH.

**ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ, РЕСТАВРАЦИИ, МУЗЕЙНОГО ДЕЛА**

Кадикова И. Ф. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века 9

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья», Москва (ИА РАН, РГГУ), 30 октября – 1 ноября 2023 г.**

Маркина И. Б. Изразцы с раппортными композициями из тульской Гончарной слободы. Изучение и реставрация 27

Скупченко Л. А. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге 41

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Васильева Суморокова (1738–1799) 56

Беркович В. А., Егоров К. А., Маралов Е. А., Святицкая Е. Н. Библиейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве) 68

Кузнецова А. О. Печные изразцы как источник сведений о бытовании басенных сюжетов в России XVIII века 89

**ХРОНИКА**

Баранова С. И., Беляев Л. А. Международная научно-практическая конференция «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья» 108

Микитина В. В., Новикова О. Д. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Куусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года 114

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** 131

**СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ** 135

**PROBLEMS OF ATTRIBUTION, RESTORATION, MUSEUM WORK**

Irina F. Kadikova. Specifying the chronology of some pigments application according to the results of the investigation of the Soviet painting of the second half of the 20th century 9

**THE MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENCE CONFERENCE "Ceramic building material in Russia: technology and art of the late Middle Ages," Moscow (IA RAS, RSUH), 30th of October – 1st of November 2023**

Inna B. Markina. Tiles with rapport compositions from Tula potters settlement. Study and conservation 27

Lyudmila A. Skupchenko. To the question of attribution of furnace tiles of the 18th century from the Peter and Paul church in Veliky Ustyug 41

Anna N. Loginova. Making tiles as one of the areas of creativity of the Vologda icon painter Dmitry Sumorokov (1738–1799) 56

Vladimir A. Berkovich, Konstantin A. Egorov, Evgeniy A. Maralov, Ekaterina N. Svyatitskaya. Biblical characters on Moscow tiles of the second quarter of the XVIII century (based on the materials of archaeological and restoration works in Moscow) 68

Olga A. Kuznetsova. Stove tiles as a source of information about fables in Russia of the 18th century 89

**CHRONICLE**

Svetlana I. Baranova, Leonid A. Belyaev About the International science conference "Ceramic building material in Russia: technology and art of the late Middle Ages," Moscow, 30th of October – 1st of November 2023 108

Violetta V. Mikitina, Olga D. Novikova. Review of the exhibition: The multi-faceted cobalt. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve, 28th of December 2023 – 29th of December 2024 114

**INFORMATION ABOUT AUTHORS** 131

**LIST OF ABBREVIATIONS** 135



И. Ф. Кадикова

## Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

*Аннотация.* В статье систематизируются случаи обнаружения в произведениях советских мастеров конца 1940-х – 1980-х гг. ряда пигментов, которые более характерны для живописи первой половины XX в.: швейнфуртской зеленой, киновари, желтого хрома, цинковой желтой и оранжевого хрома.

Первые два названных пигмента активно использовались как в европейской, так и советской живописи вплоть до 1930-х гг., когда производство художественных красок на их основе было приостановлено (швейнфуртская зеленая) или значительно снижено (киноварь). Однако в результате исследования красочных материалов картин получены достаточные свидетельства того, что выпуск таких красок продолжался и во второй половине XX в. Поскольку в СССР швейнфуртскую зеленую не производили, можно утверждать, что советские художники пользовались импортной краской на основе этого пигмента.

Некоторые из рассматриваемых пигментов (желтый хром, цинковая желтая и оранжевый хром) в СССР выпускались, но использовались только для производства красок II категории, предназначенных для декоративных работ. Этим можно объяснить их крайне редкое обнаружение в составе красочного слоя картин. Таким образом, исследование советской живописи второй половины XX в. позволило уточнить хронологию использования ряда пигментов.

*Ключевые слова:* советская живопись второй половины XX в., художественные материалы, пигменты, желтый хром, киноварь, швейнфуртская зеленая, оранжевый хром, технологическое исследование.

© Кадикова И. Ф., 2024

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

Изучение состава художественных материалов, таких как холст, наполнитель грунта, пигменты красочного слоя, связующее вещество и др., является одной из важных стадий комплексной экспертизы произведений живописи. Основной целью такого исследования является определение времени создания картины, поэтому эксперту нужно не только точно идентифицировать художественные материалы, но и иметь достоверные данные о том, когда они были впервые получены и имели практическое применение [Гренберг, 2021; Craddock, 2009].

Анализ литературных источников показывает, что с технологической точки зрения живопись различных периодов и направлений изучена в разной степени. На сегодняшний день наиболее подробно описана техника живописи и художественные материалы старых мастеров [The Conservation of Easel Paintings, 2012; Artists' Pigments, 1986; Artists' Pigments, 1993; Artists' Pigments, 1997]. Многочисленные работы по исследованию как крупных музейных коллекций, так и произведений отдельных художников позволили выявить особенности грунта (стратиграфия и наполнители) и материалы красочного слоя, характерные для разных художественных школ и, в некоторых случаях, их отдельных представителей [Гренберг, 2003; Максимова, 2002; Kühn, 1968; The Rembrandt Database]. Большой вклад в изучение техники живописи художников XV–XIX вв. внесла Национальная галерея (The National Gallery, Лондон), которая, начиная с 1977 г., ежегодно издает журнал *Technical Bulletin*, посвященный изучению и вопросам реставрации произведений из своей коллекции [The National Gallery]. Также достаточно подробно изучены технологические аспекты и материалы художников, работавших в XIX – первой трети XX в. как в Европе [Kühn, 1969; Van Gogh's Studio Practice], так и в России [Гренберг, Писарева, Кадикова, 2017; Лугина, Цитович, Тимченко, 2002; Kadikova, Pisareva, 2022]. Таким образом, на сегодняшний день усилиями многих ученых сформировано представление о технике живописи указанных периодов, что позволяет определять время создания картины по составу использованных в ней материалов грунта, пигментов и связующего вещества красок.

Обращаясь к техническим аспектам произведений живописи 1950–1980-х гг., необходимо признать, что до недавнего времени она оставалась на периферии внимания исследователей в контексте не только европейской, но и советской истории живописи. Публикации по результатам технологических исследований коллекций советской живописи или отдельных произведений художников этого периода практически отсутствуют, а сведения о художественных материалах указанного периода в большинстве случаев можно было почерпнуть лишь из книг по химии и технологии производства пигментов [Беленький, Рискин, 1960].

Первым шагом к изучению материалов советской живописи этого периода стала книга сотрудников ГОСНИИР Ю. И. Гренберга и С. А. Писаревой «Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок», в которой были систематизированы сведения из официальных документов, а также архивных и литературных источников по производству художественных красок на советских заводах и комбинатах [Гренберг, 2010]. Далее эта работа продолжилась в формате целенаправленного изучения состава грунта и красочного слоя непосредственно самих произведений советских художников. На сегодняшний день исследовано порядка 120 датированных картин, написанных в период с 1945 г. по 1989 г., из различных музейных и частных собраний, подлинность которых не вызывает вопросов. Их лабораторное исследование включало комплекс современных аналитических методов, дополняющих друг друга и помогающих правильно интерпретировать полученные результаты. На первой стадии все отобранные образцы красочного слоя исследовали в проходящем поляризованном свете (микроскоп ПОЛАМ Л-213М) [Писарева, 2017; Eastaugh, 2004]. Для определения

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

элементного состава образцов применяли метод микрорентгеноспектрального анализа (настольный сканирующий электронный микроскоп Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75 (Bruker)). Анализ связующего вещества грунта и красочного слоя, а также ряда пигментов и наполнителей проводили методом ИК-микроспектроскопии (ИК-микроскоп LUMOS, Bruker) [Schilling, 2005; Learner, 2004]. Точная идентификация органических пигментов проводилась методом КР-микроспектроскопии (КР-микроскоп Renishaw Invia Qontor ( $\lambda_0=785$  нм) [Scherrer, Zumbuehl, Delavy, Fritsch, Kuehnen, 2009].

Полученные на сегодняшний день данные дают представление о том, какими красками пользовались советские художники [Кадикова, 2018; Кадикова, 2023; Морозова, Кадикова, Писарева, 2021]. Однако среди идентифицированных пигментов встретились и такие, которые более характерны для живописи первой половины XX в., а в некоторых случаях – и более раннего периода. Таким образом, изучая позднюю советскую живопись, нам удалось также уточнить хронологию использования ряда пигментов.

Прежде чем переходить к рассмотрению случаев обнаружения этих пигментов в советской живописи второй половины XX в., необходимо сделать несколько замечаний о производстве художественных красок в СССР, без которых данное обсуждение значительно затрудняется.

1. До 1930-х гг. художники в основном использовали художественные материалы, поставлявшиеся из Европы: краски фирм Winsor&Newton, G. B. Möves, Lefranc и др. были широко доступны в специализированных магазинах. Это связано с тем, что в России промышленное производство художественных красок в этот период находилось на начальной стадии развития: лишь несколько небольших заводов работали в этой области и не могли в полной мере обеспечить спрос на художественные материалы [Гренберг, 2010, с. 10–12; ЛЗХК, 1937, с. 3–4]. Таким образом, до 1930-х гг. художественная палитра европейских и российских мастеров во многом была схожа.

2. Позднее ситуация с художественными красками усугубляется. Это хорошо иллюстрирует тот факт, что сотрудники Государственной Третьяковской галереи написали обращение к правительственным органам, в котором обрисовали тяжелое положение советских художников в связи с отсутствием доброкачественных красок и других материалов: «Дело дошло до того, что при организации каждой художественной выставки приходилось тратить валюту на закупку за границей хороших материалов для живописи» [Каталог-справочник, 1964, с. 8–9]. Из обращения следовало, что остро назрела «необходимость организации отечественного производства высококачественных художественных красок, и перед советской промышленностью была поставлена вполне определенная задача по разрешению этого, по общим масштабам как будто небольшого, но в то же время очень важного вопроса для процветания советского живописного искусства». В результате в 1934 г. на базе завода красок «Строитель» (бывш. завод лаков и красок Ю. Г. Фридендера) был основан Ленинградский завод художественных красок (ЛЗХК) [ЛЗХК, 1937; Каталог-справочник, 1964].

3. В послевоенные годы прекращение регулярной торговли с ведущими капиталистическими странами привело к тому, что художники не имели возможности приобретать зарубежные краски, а ЛЗХК стал основным производителем и поставщиком художественных материалов в СССР.

4. Ассортимент красок, выпускавшихся на ЛЗХК, увеличивался поступательно; технологи завода разрабатывали рецептуры красок как на основе уже хорошо себя зарекомендовавших пигментов, так и на основе современных пигментов и красителей, во многом

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

опираясь на зарубежные разработки коллег<sup>1</sup>. Изучение архивных документов и каталогов продукции ЛЗХК [ЛЗХК, 1937; Каталог-справочник, 1964] на предмет того, когда ту или иную краску начинали выпускать на заводе, а также какие использовались для этого пигменты, наполнители и связующие, позволяет нам делать предположения о том, использовали ли художники краски заграничного или отечественного производства.

#### **Швейнфуртская зеленая** ( $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$ ; PG21<sup>2</sup>)

Швейнфуртская зеленая впервые была открыта в 1800 г., а начало ее коммерческого производства относится к 1814 г. [Fiedler, Bayard, 1997; Eastaugh, 2004, с. 149]. Пигмент получил широкое распространение в живописи благодаря своему красивому цвету и светостойкости, однако считалось, что из-за высокой токсичности<sup>3</sup> с 1920-х гг. швейнфуртскую зеленую перестали использовать в производстве художественных красок [Schramm, Herring, 1989].

По другим сведениям [Fiedler, Bayard, 1997, с. 225], пигмент использовали для производства красок и значительно позже. Так, он указан в перечне художественных пигментов Британского института стандартов (1957 г.). В этом же обзоре упоминается, что крупнейший английский производитель художественных красок Winsor&Newton закупал швейнфуртскую зеленую на фирме, которая специализировалась на выпуске яда для крыс, и лишь в 1960-х гг.<sup>4</sup> они отказались от пигмента, заменив его на аналог (смесь желтого азопигмента и синего фталоцианинового пигмента). В каталоге американской фирмы F. W. Weber Company швейнфуртская зеленая встречается в 1974 г., однако было высказано предположение [Fiedler, Bayard, 1997, с. 225], что краска могла быть имитацией. Вместе с тем, упоминаний о случаях обнаружения пигмента в поздней европейской живописи в публикациях найти не удалось, более того, в одном из полных обзоров по изготовлению, истории использования и идентификации данного пигмента [Fiedler, Bayard, 1997] в списке случаев обнаружения в основном приведены картины XIX в. и начала XX в., причем самая поздняя из них относится к 1919 г. (Фернан Леже, Институт Чикаго). Авторы статьи [Wachowiak, Trykowski, Zmuda-Trzebiatowska, 2017], в которой в том числе приводятся данные о зеленых пигментах в картинах польских художников, обнаружили швейнфуртскую зеленую лишь в нескольких произведениях 30-х гг. XX в. Они отмечают значительный спад популярности этой краски по сравнению с XIX в., что согласуется с результатами исследований ГОСНИИР: швейнфуртская зеленая, достаточно распространенный пигмент в палитре русских художников 1910–1920-х гг. [Гренберг, Писарева, Кадикова, 2017], в 30-е гг. постепенно выходит из употребления и встречается крайне редко.

Тем удивительнее присутствие швейнфуртской зеленой в красочном слое картин советских мастеров второй половины XX в. В таблице 1 представлены все случаи обнаружения пигмента, самый поздний из которых относится к 1974 г. Таким образом, полученные в ходе работы результаты могут косвенно указывать на то, что пигмент продолжали использовать при производстве художественных красок во второй половине XX в.

<sup>1</sup> Как правило, при разработке рецептуры краски в качестве эталонного образца использовали зарубежные краски.

<sup>2</sup> Индивидуальный индекс пигмента в международной базе данных пигментов и красителей Colour Index.

<sup>3</sup> Кроме использования в живописи, это соединение широко применялось как инсектицид и фунгицид, продававшийся под названием «парижская зелень». К 1942 г., несмотря на то что на смену ему пришли новые и более эффективные продукты на основе мышьяка, парижская зелень все еще производилась в США в объеме около двух миллионов фунтов в год [Fiedler, Bayard, 1997, с. 225].

<sup>4</sup> На сайте компании Winsor&Newton утверждается, что краску на основе швейнфуртской зеленой перестали выпускать уже в 1930-е гг., заменив ее аналогом на основе смеси зеленого фталоцианинового пигмента (PG36) и белого пигмента литопона (PW5) [Winsor & Newton]. Однако в Европе хлорированный и бромированный фталоцианин меди PG36 впервые был синтезирован в 1960 г. [Keijzer, 2014], что противоречит информации на сайте.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

Таблица 1. Случаи обнаружения швейнфуртской зеленой в исследованных картинах советских художников второй половины XX в.

№	Год	Картина	Состав красочного слоя, в котором обнаружена швейнфуртская зеленая
1.	1953	А. М. Герасимов (с учениками), «Выступление И. В. Сталина на заседании II Всесоюзного съезда колхозников и ударников для рассмотрения проекта устава с/х артели», холст, масло, 6,45×11 м. Объект культурного наследия федерального значения Центральный павильон (главный), Москва, ВДНХ, 1939 г., архитекторы: Шуко Ю. В., Столяров Е. А.	Оранжевый красочный слой – красный сульфид-селенид кадмия, швейнфуртская зеленая, свинцово-цинковые белила, зеленый кобальт, немного красного органического пигмента, барит.
2.	1954	Н. М. Ромадин, «Куст», ватман на картоне, масло, 40×46 см. Самарский областной художественный музей, инв. Ж-1363.	Зеленый красочный слой – изумрудная зеленая, швейнфуртская зеленая, цинковые белила.
3.	1956	К. М. Максимов, «Лотосы», холст, масло, 100×150 см. Частное собрание.	Зеленый красочный слой – швейнфуртская зеленая, искусственный ультрамарин, изумрудная зеленая, волконскоит, красный органический пигмент, цинковые белила, черный углеродсодержащий пигмент, оранжевый марс.
4.	1957	М. С. Сарьян, «Весна в Ереване», холст, масло, 50×92 см. Частное собрание.	Зеленый красочный слой – изумрудная зеленая, зеленый кобальт, марганцовая голубая, швейнфуртская зеленая, немного кобальта фиолетового темного (Co <sub>3</sub> (PO <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> ), синий пигмент <sup>5</sup> .
5.	1974	Л. П. Денисов, «Карелия», холст, масло, 38×63 см. Музейно-выставочный центр «Путевой дворец» (г. Солнечногорск), инв. Ж-100.	Фиолетовый красочный слой – кобальт фиолетовый темный (Co <sub>3</sub> (PO <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> ), красный сульфид-селенид кадмия, швейнфуртская зеленая, цинковые белила.

Поскольку краска на основе швейнфуртской зеленой в СССР не производилась<sup>6</sup>, объяснить появление пигмента в исследованных произведениях можно только ее заграничным происхождением. Одним из вероятных объяснений представляется то, что у художников могли оставаться небольшие запасы краски. В первую очередь это относится к случаям обнаружения швейнфуртской зеленой в картинах 1950-х гг., где этот пигмент обнаружен лишь в небольшом количестве (таблица 1, №№ 1, 4 и 5). Так, в картине «Выступление И. В. Сталина на заседании II Всесоюзного съезда колхозников и ударников для рассмотрения проекта устава с/х артели», которую А. М. Герасимов писал совместно с учениками<sup>7</sup>, швейнфуртская

<sup>5</sup> Точный состав не идентифицирован.

<sup>6</sup> В 1931 г. в СССР было организовано производство парижской зелени в качестве инсектицида [Илларионов, 2014]. Авторы не указывают, как долго выпускали это соединение, однако обращают внимание на то, что в годы Второй мировой войны произошел качественный скачок в разработке более современных и эффективных инсектицидов. Нужно отметить, что производители художественных красок относились к выбору пигментов с большой ответственностью, поэтому использование инсектицида для этих целей маловероятно, кроме того, это соединение не приводится в перечнях пигментов (например, в каталогах продукции [ЛЗХК, 1937; Каталог-справочник, 1964] и архивных документах), использовавшихся для производства красок на ЛЗХК.

<sup>7</sup> Г. Горелов, Н. Денисовский, Н. Дрючин, Р. Зенькова и А. Папикян.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

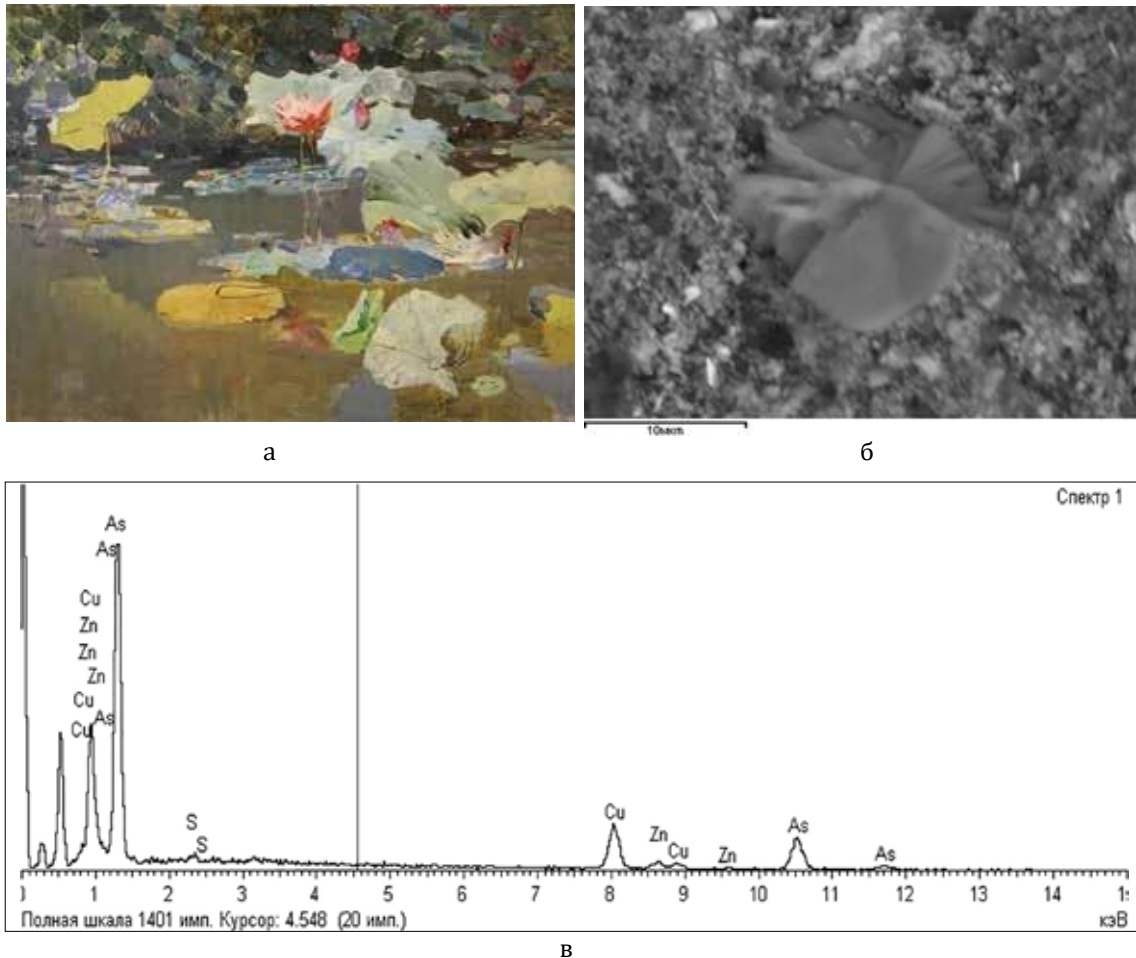


Рис. 1. Исследование состава образца зеленого красочного слоя с картины К. М. Максимова «Лотосы», 1956 г. (табл. 1, № 3): а) общий вид картины; б) СЭМ-изображение крупной частицы швейнфуртской зеленой в режиме обратно отраженных электронов (BSE) и в) рентгеновский спектр, полученный с участка на изображении (б)

Fig. 1. Analysis of the composition of a green paint layer sample from K. M. Maximov's painting "Lotuses", 1956 (Table 1, No. 3): (a) view of the painting; (b) SEM image of a large particle of emerald green recorded using backscattered (BSE) electrons and (c) EDS spectrum obtained from the area in the image (b)

зеленая была обнаружена лишь в одной пробе из 18, причем проба была оранжевого цвета (табл. 1, № 1). В трех образцах краски зеленого цвета, отобранных с различных участков этой картины, были идентифицированы изумрудная зеленая, зеленый кобальт и волконскоит. Однако, учитывая огромные размеры картины (6,45×11 м), а также то, что в создании картины участвовало шесть художников, нельзя исключать, что при написании других участков швейнфуртская зеленая могла присутствовать в значительном количестве.

Как основной зеленый пигмент швейнфуртская зеленая идентифицирована в картине К. М. Максимова «Лотосы» (1956) (рис. 1) и в картине Н. М. Ромадина «Куст» (1954), где этот зеленый пигмент обнаружен в красочных слоях различных цветов<sup>8</sup>. Например, зелень дерева на первом плане выполнена смесью из швейнфуртской зеленой, изумрудной зеленой и цинковых белил (табл. 1, № 2). Также швейнфуртская зеленая обнаружена в желтом слое (в смеси с желтым кадмием и цинковыми белилами), а в фиолетовом

<sup>8</sup> Всего было изучено более 16 картин Н. М. Ромадина из различных региональных музеев (из них 11 работ – только методом рентгенофлуоресцентного анализа (РФА), а пять работ исследованы полностью комплексом указанных выше естественно-научных методов). Помимо картины «Куст» ни в одной другой швейнфуртская зеленая больше не обнаружена.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

и голубом слое пигмент присутствует в качестве примеси. Таким образом, в указанных картинах художники активно использовали эту краску и, вероятно, имели ее запас.

Самый поздний случай обнаружения швейнфуртской зеленой – картина 1974 г. «Карелия» кисти Л. П. Денисова. Здесь пигмент идентифицирован лишь в одной пробе фиолетового красочного слоя, где присутствует в небольшом количестве (табл. 1, № 5). В зеленых красках на этой картине обнаружены изумрудная зеленая и зеленый фталоцианиновый пигмент PG7, в красочных смесях других цветов также присутствуют зеленый кобальт, зеленый хром и волконскоит.

Таким образом, исследования показывают, что советские художники продолжали использовать швейнфуртскую зеленую до середины 1970-х гг., хотя такие случаи и редки. Версия о том, что краска могла быть из старых запасов, представляется правдоподобной для ряда картин, когда пигмент обнаружен в составе красочного слоя лишь в небольших количествах. Однако те случаи, когда швейнфуртская зеленая выступала как один из основных зеленых пигментов, позволяют с большой долей уверенности говорить, что краска на основе этого пигмента продолжала выпускаться в Европе и во второй половине XX в., а советские художники имели возможность закупать заграничные краски.

**Киноварь (PR106)**

Киноварь (HgS) с древнейших времен являлась основным красным пигментом художественной палитры [Eastaugh, 2004, с. 386; Gettens, Feller, Chase, 1993, с. 159]. Среди ее достоинств можно выделить прекрасный цвет, высокую красящую способность и укрывистость, которые так ценили художники, но также киноварь имеет ряд недостатков. Одним из главных является вредность ее производства [Gettens, Feller, Chase, 1993]. В начале XX в. киновари была найдена замена – новый пигмент красный сульфид-селенид кадмия, который не только обладал прекрасными свойствами, но и был гораздо более безопасным для здоровья художников [Сланский, 1962, с. 43; Royal Talens]. Из-за высокой стоимости начало широкого применения пигмента относится к началу 1920-х гг., именно тогда он начинает постепенно вытеснять киноварь из палитры художников как европейских, так и советских.

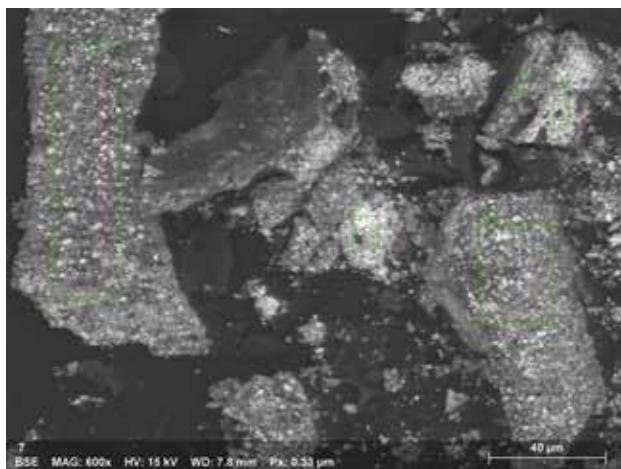
Среди 120 исследованных работ второй половины XX в. киноварь обнаружена в десяти. В большинстве из этих картин она является основным красным пигментом (табл. 2, №№ 1–4, 6, 7, 10), а в трех работах в составе красного слоя киноварь обнаружена в смеси с красным сульфидом-селенидом кадмия (табл. 2, №№ 5, 8 и 9) (рис. 2). Во всех остальных картинах художники использовали красный сульфид-селенид кадмия, красную охру и красные органические пигменты.

Таблица 2. Случаи обнаружения киновари в исследованных картинах советских художников второй половины XX в.

№	Год	Картина	Состав красочного слоя, в котором обнаружена киноварь
1.	1947	Ю. В. Разумовская, «Портрет заслуженного врача М. И. Гилут», холст, масло, 76×91 см. Эссентукский историко-краеведческий музей им В. П. Шпаковского, инв. ОФ 787.	Красный красочный слой – киноварь.
2.	1951	К. Ф. Юон, «Штурм Кремля в 1917 году», холст, масло, 74×110 см. Самарский областной художественный музей, инв. Ж-895.	Красный красочный слой – киноварь, красная охра, красный органический пигмент, цинковые белила.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

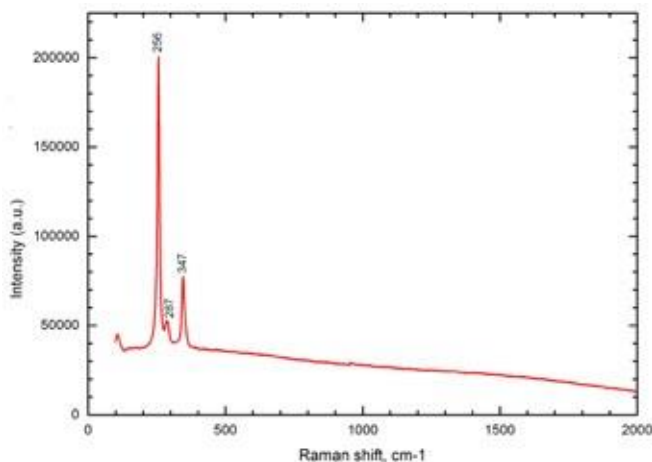
3.	1952	А. С. Айзенман, «В ЦПКиО им. Горького», картон, масло, 35×44,5 см. Частное собрание.	Красный красочный слой – киноварь.
4.	1954	А. П. Жибанов, этюд к картине «Учительница», картон, масло, 49,5×62 см. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, инв. 829.	Красный красочный слой – киноварь, немного стронциановой желтой, искусственного ультрамарина, цинковых белил и барита.
5.	1957	А. А. Мыльников, «Портрет жены», холст, масло, 95×79 см. РОСИЗО, инв. КП-24592.	Красный красочный слой – красный сульфид-селенид кадмия, киноварь, цинковые белила, свинцовые белила, барит.
6.	1957	Ю. В. Разумовская, «Вечер в станице», холст, масло, 45×80 см. Ессентукский историко-краеведческий музей, инв. ОФ 839.	Красный красочный слой – киноварь, цинковые белила, искусственный ультрамарин, немного изумрудной зеленой, стронциановой желтой и синего кобальта.
7.	1961	В. Н. Перельман, «Жаркий день», холст, масло, 93×60 см. Частное собрание.	Красный красочный слой – киноварь, оранжевый марс, цинковые белила.
8.	1961	П. П. Оссовский, «Утро в Гаване», фанера, масло, 77×134 см. Пермская государственная художественная галерея, инв. Ж-1123.	Красный красочный слой – киноварь, красный сульфид-селенид кадмия, цинковые белила, свинцовые белила, немного титановых белил и искусственного ультрамарина, кальцит.



а

Atomic concentration [%]												
Spectrum	Al	Si	P	S	Ca	Zn	Se	Cd	Ba	Hg	Pb	
1		2.2	1.7	26.0		26.3	5.6	14.4	15.4	1.5	6.8	
2		4.1	4.9		20.6	3.4	39.3	2.0	5.0	3.8	10.8	6.0
3				22.3	1.9	45.2					17.9	12.7
4				35.5		33.3		13.3	12.4	5.5		
5				55.5		5.1		5.6	1.8	32.1		
6						70.0					30.0	
7				26.2	2.9	37.0	1.8	10.9	18.5		2.7	
8				34.9		4.7	10.3	47.4	2.7			

б



в

Рис. 2. Исследование состава образца красного красочного слоя с картины А. А. Мыльникова «Портрет жены», 1957 г. (табл. 2, № 5): а) СЭМ-изображение образца в режиме обратно отраженных электронов (BSE) с указанием областей анализа и б) элементный состав пробы (в ат. %) в указанных областях; в) КР-спектр образца, в котором присутствуют характерные для киновари полосы 256, 287 и 347 см<sup>-1</sup>

Fig. 2. Analysis of the composition of a red paint layer sample from A. A. Mylnikov's painting "Portrait of a Wife", 1957 (Table 2, No. 5): (a) SEM image of the sample recorded using backscattered (BSE) electrons with indication of the areas of analysis and (b) elemental composition of the sample (in at. %) in the indicated areas; (c) Raman spectrum of the sample indicating the presence of vermilion (bands 256, 287 and 347 cm<sup>-1</sup>)



И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

9.	1975	В. П. Куликов, «Ростов. Дворик», картон, масло, 41×27,5 см. Музей-заповедник «Ростовский кремль», инв. Ж-807.	Красный красочный слой – киноварь, красный сульфид-селенид кадмия, цинковые белила, стронциановая желтая, немного искусственного ультрамарина, барит.
10.	1980	П. Н. Крылов, «На ковре», картон, масло (?), 37,5×51,7 см. Частное собрание.	Красный красочный слой – киноварь (мелкодисперсная), карбонат магния.

Согласно Прейскуранту на 1937 г. [ЛЗХК, 1937], среди красных масляных красок, производившихся на ЛЗХК, представлен красный кадмий (сульфид-селенид), а также несколько разновидностей краплаков (органические красители) и охры. Киноварь использовалась только для производства этюдных красок, свойства которых не допускали свободного смешивания между собой, причем в Прейскуранте технологи завода отмечают, что краска на основе киновари «недостаточно устойчива для долговечной живописи». В каталоге продукции ЛЗХК за 1964 г. киноварь также значится в разделе масляных художественных красок II группы<sup>9</sup>, однако в комментарии поясняется, что она является имитацией, которая готовится на основе органического пигмента «алого» [Каталог-справочник, 1964, с. 58], т.е. не является киноварью – сульфидом ртути. Также в описании указано, что производство киновари очень вредно для здоровья, что дает нам основания говорить о том, что в СССР киноварь не производили, а все случаи ее обнаружения в поздних советских картинах свидетельствуют скорее о заграничном происхождении краски.

**Желтые и оранжевые хроматы**

Следующие три пигмента – желтый хром (PbCrO<sub>4</sub> и PbCrO<sub>4</sub>·PbSO<sub>4</sub>; PY34), цинковую желтую (K<sub>2</sub>O·4ZnCrO<sub>4</sub>·3H<sub>2</sub>O; PY36) и оранжевый хром (PbO·PbCrO<sub>4</sub>; PO21) – можно объединить в одну группу. Все они представляют собой хроматы и впервые были синтезированы в начале XIX в. [Kühn, Curran, 1986]. Однако их использование в живописи сложилось по-разному.

Желтый хром практически сразу после своего появления завоевал расположение как производителей красок, так и художников: его активно использовали в XIX в. и в начале XX в. Позднее его популярность несколько снизилась, но по свидетельствам исследователей [Kühn, Curran, 1986, с. 190], краска эта выпускается и в наше время. А два других пигмента – цинковая желтая и оранжевый хром – использовались в живописи достаточно редко, причем цинковая желтая часто являлась компонентом фабричных смесевых зеленых красок [Kühn, Curran, 1986, с. 201, Eastaugh, 2004, с. 408–409].

В СССР во второй половине XX в. все эти пигменты использовались исключительно для производства красок II группы, то есть тех, которые предназначены для «живописно-декоративных целей» [ЛЗХК, 1937, с. 6]. Этим можно объяснить то, что случаев обнаружения указанных пигментов в красочном слое картин так мало (табл. 3). Согласно каталогу ЛЗХК за 1964 г., желтые пигменты использовались не только для производства желтых красок, но и для смесевых фабричных зеленых красок: желтый хром и цинковую желтую смешивали с синей лазурью малярной (милори, берлинская лазурь).

В качестве желтых красок I группы на ЛЗХК производили желтый кадмий и стронциановую желтую, которые художники активно использовали в своей работе.

<sup>9</sup> Предназначаются для эскизных и декоративно-изобразительных работ [Каталог-справочник, 1964, с. 55].

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

Таблица 3. Случаи обнаружения желтого хрома, цинковой желтой и оранжевого хрома в картинах советских художников второй половины XX в.

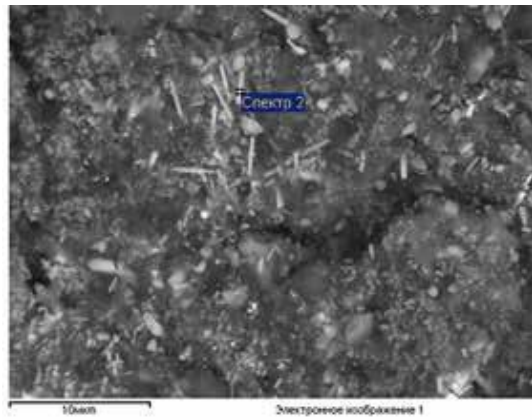
№	Год	Картина	Состав красочного слоя
<b>1. Желтый хром</b>			
1.1	1946	А. А. Дейнека, «Портрет офицера Советской армии В. А. Сидорова», холст, масло, 150×100 см. Пермская государственная художественная галерея, инв. Ж-052.	Зеленый красочный слой – зеленый кобальт, изумрудная зеленая, цинковые белила, свинцовые белила, желтый хром, желтый марс, искусственный ультрамарин.
1.2	1950	Ю. В. Разумовская, «Москва. Малый театр и Метрополь», холст, масло, 68×83 см. Ессентукский историко-краеведческий музей, инв. ОФ 802.	Ярко-зеленый красочный слой – берлинская лазурь, желтый хром, цинковые белила, искусственный ультрамарин.
1.3	1950	А. П. Жибанов, «Портрет женщины», холст, масло, 47,6×40,7 см. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, инв. 1897.	Желтый красочный слой – стронциановая желтая, цинковые белила, желтый хром.
1.4	1954	Н. М. Ромадин, «Куст», ватман на картоне, масло, 40×46 см. Самарский областной художественный музей, инв. Ж-1363.	Темно-зеленый красочный слой – берлинская лазурь, желтый хром, цинковые белила, немного швейнфуртской зеленой, волконскоита, изумрудной зеленой, желтого марса и желтого кадмия.
1.5	1975	А. М. Ратников, «Усть-Илим. Проспект Мира», холст на фанере, масло, 15,5×21,5 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-11392 Ж-697.	Сиреневый красочный слой – искусственный ультрамарин, цинковые белила, красный сульфид-селенид кадмия, черный углеродсодержащий пигмент, красный органический пигмент, немного желтого хрома, барит.
1.6	1975	А. М. Ратников, «Братский Л.П.К.», холст на картоне, масло, 15,5×21,5 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-11393 Ж-698.	Темно-зеленый красочный слой – красный сульфид-селенид кадмия, желтая охра, черный углеродсодержащий пигмент, красный органический пигмент, барит, цинковые белила, желтый хром.
1.7	1975	А. М. Ратников, «Братская ГЭС», холст на картоне, масло, 15,5×21,5 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-11394 Ж-699.	Голубой красочный слой – искусственный ультрамарин, зеленый кобальт, цинковые белила, желтый хром, немного красного органического пигмента, барит.
<b>2. Цинковая желтая</b>			
2.1	1948	В. П. Перельман, «Натюрморт с флоксами», холст, масло, 60,5×50,3 см. Частное собрание.	Темно-зеленый красочный слой – изумрудная зеленая, синий кобальт, цинковые белила, стронциановая желтая, оранжевый марс, искусственный ультрамарин, цинковая желтая, черный углеродсодержащий пигмент.
2.2	1950	А. А. Бузовкин, «Портрет Вали Корнеевой», холст, масло, 30×35 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-12183 Ж-739.	Желтый красочный слой – желтый кадмий, желтый марс, цинковая желтая, цинковые белила, искусственный ультрамарин, немного стронциановой желтой.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

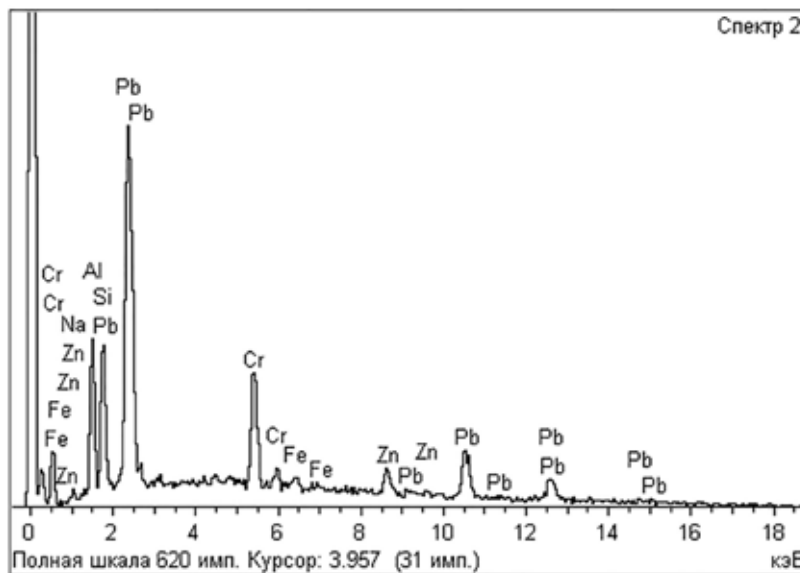
2.3	1953	А. А. Бузовкин, «Автопортрет», холст, масло, 43×55 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-2531 Ж-482.	Темно-синий красочный слой – искусственный ультрамарин, цинковая желтая, стронциановая желтая, цинковые белила.
2.4	1971	З. М. Ковалевская, «Натюрморт с пионами», холст, масло, 79×60 см. Частное собрание.	Желтый красочный слой – цинковая желтая, цинковые белила, немного искусственного ультрамарина и черного углеродсодержащего пигмента.
<b>3. Оранжевый хром</b>			
3.1	1952	С. В. Герасимов, «Лесное болотце», картон, масло, 69×49 см. Серпуховский историко-художественный музей, инв. КП-9739 Ж-643.	Розовый красочный слой – свинцовые белила, оранжевый хром, красный марс.



а



б



в

Рис. 3. Исследование образца темно-зеленого красочного слоя с картины А. М. Ратникова «Братский Л.П.К», 1975 г. (табл. 3, № 1.5): а) общий вид картины; б) СЭМ-изображение игольчатых частиц желтого хрома в режиме обратно отраженных электронов (BSE) и в) рентгеновский спектр, полученный с участка на изображении (б)

Fig. 3. Analysis of the composition of a dark green paint layer sample from A. M. Ratnikov's painting "Bratsky L.P.K.", 1975 (Table 3, No. 1.5): (a) view of the painting; (b) SEM image of the needle-shaped particles of chrome yellow recorded using backscattered (BSE) electrons and (c) EDS spectrum obtained from the area in the image (b)

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

3.2	1956	К. М. Максимов, «Лотосы», холст, масло, 100×150 см. Частное собрание.	Красный красочный слой – красный сульфид-селенид кадмия, оранжевый хром, цинковые белила, немного красного органического пигмента, искусственного ультрамарина и изумрудной зеленой.
3.3	1974	Л. П. Денисов, «Карелия», холст, масло, 38×63 см. Музейно-выставочный центр «Путевой дворец» (г. Солнечногорск), инв. Ж-100.	Зеленый красочный слой – изумрудная зеленая, зеленый фталоцианиновый пигмент PG7, цинковые белила, оранжевый хром, оранжевый марс, немного синего кобальта, барит.

Анализируя случаи использования желтого хрома<sup>10</sup>, который обнаружен в семи картинах (табл. 3, №№ 1.1–1.7), можно отметить, что ни в одной из этих работ он не использовался как основной желтый пигмент. В составе желтого красочного слоя он обнаружен лишь в одной работе (табл. 3, № 1.3), однако здесь желтый хром является примесью, а цвет краски обусловлен присутствием стронциановой желтой. В качестве примеси (рис. 3) он также обнаружен в картинах №№ 1.1, 1.2, 1.5–1.7, причем последние три работы являются этюдами одного художника, А. М. Ратникова, который написал их во время своей твор-

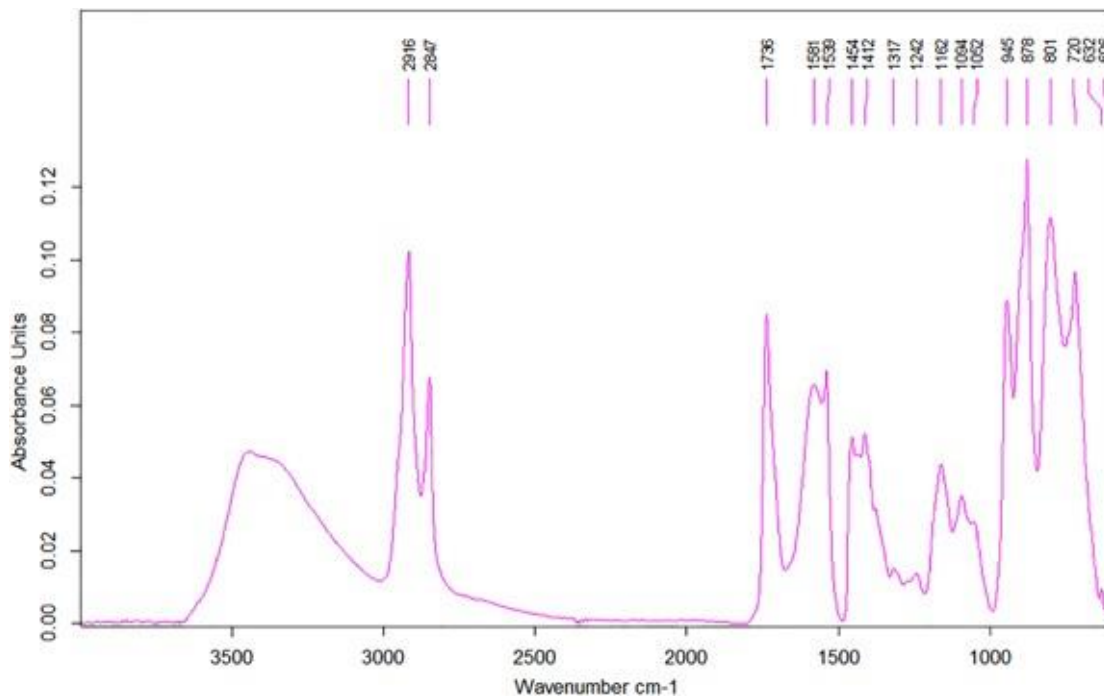


Рис. 4. Исследование образца желтой краски с картины З. М. Ковалевской «Натюрморт с пионами», 1971 г. (табл. 3, № 2.4) методом ИК-микроспектроскопии. В ИК-спектре присутствуют характерные полосы поглощения цинковой желтой (945, 878, 801 и 720 см<sup>-1</sup>). Поглощение в области 1600–1500 см<sup>-1</sup> относится к карбоксилатам цинка – продукту взаимодействия цинковых белил и масляного связующего. Полосы поглощения 2916, 2847, 1736, 1162 и 1094 см<sup>-1</sup> относятся к высыхающему растительному маслу

Fig. 4. Examination of a yellow paint sample from Z. M. Kovalevskaya’s painting “Still Life with Peonies”, 1971 (Table 3, No. 2.4) by FTIR microspectroscopy. The study shows the presence of zinc yellow (absorbance bands 945, 878, 801 and 720 cm<sup>-1</sup>) and zinc carboxylates (absorbance in the range of 1600–1500 cm<sup>-1</sup>) which is a product of the interaction of zinc white and an oil binder. Absorption bands 2916, 2847, 1736, 1162 and 1094 cm<sup>-1</sup> are characteristic to drying vegetable oil

<sup>10</sup> В отечественной терминологии желтый хром называют крон свинцовый желтый, а краску на его основе – свинцовая желтая [Каталог-справочник, 1964, с. 57].

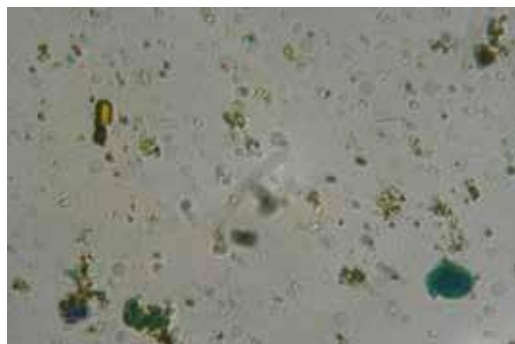
И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

ческой командировки на БАМ. В двух картинах Ю. В. Разумовской (№ 1.2) и Н. М. Ромадина (№ 1.4) желтый хром присутствует в смеси с берлинской лазурью. Вероятно, в этих работах художники использовали смесевую зеленую краску «свинцовая зеленая», основными компонентами которой являются оба этих пигмента.

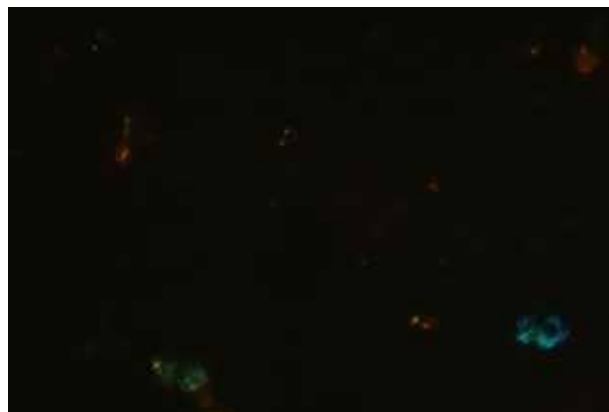
Схожая ситуация наблюдается и для цинковой желтой<sup>11</sup>, которая идентифицирована в четырех картинах. В качестве основного желтого пигмента она обнаружена только



а



б



в

Рис. 5. Исследование образца краски зеленого цвета с картины Л. П. Денисова «Карелия», 1974 г. (табл. 3, № 3.3): а) общий вид картины; микрофотографии образца в проходящем поляризованном свете (б) и в режиме скрещенных поляроидов (в). На микрофотографиях хорошо виден кристалл столбчатой формы с яркой интерференцией в режиме скрещенных поляроидов, характерной для оранжевого хрома. Зеленые аморфные частицы – хлорированный фталоцианин меди PG7 (присутствие пигмента PG7 было также подтверждено методом КР-микроспектроскопии)

Fig. 5. Examination of a green paint sample from L. P. Denisov's painting "Karelia", 1974 (Table 3, No. 3.3): (a) view of the painting; microphotographs of the sample in transmitted polarized light obtained using parallel (b) and crossed (c) polars. The microphotographs clearly show a column-shaped crystal with bright interference under crossed polars, which is characteristic to chrome orange. The green amorphous particles are green phthalocyanine pigment PG7 (the presence of PG7 pigment was also confirmed by Raman microspectroscopy)

<sup>11</sup> В отечественной терминологии цинковую желтую называют крон цинковый лимонный, а краску на его основе – цинковая лимонная [Каталог-справочник, 1964, с. 56].

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

в картине З. М. Ковалевской «Натюрморт с пионами» 1971 г. (табл. 3, № 2.4) (рис. 4), а в остальных случаях мы видим сложные смеси, в состав которых входит несколько желтых пигментов, а также ряд других хроматических пигментов.

Оранжевый хром<sup>12</sup> обнаружен лишь в трех работах (табл. 3, №№ 3.1–3.3) в составе красного (№ 1 и 2) и зеленого (№ 3.3) красочных слоев (рис. 5).

### **Выводы**

Технологическое исследование порядка 120 датированных картин советской живописи конца 1940-х – 1980-х гг. позволило не только получить представление о том, какими красками пользовались советские художники, но и выявить ряд пигментов, нетипичных для этого времени. Все эти пигменты объединяет то, что они более характерны для живописи первой половины XX в., однако об их использовании как в европейской, так и в советской живописи рассматриваемого периода свидетельств практически нет.

Систематизация случаев обнаружения швейнфуртской зеленой, киновари, желтого хрома, цинковой желтой и оранжевого хрома в красочном слое произведений конца 1940-х – 1980-х гг. показывает, что советские художники использовали краски на основе этих пигментов достаточно редко (см. табл. 1–3). В первую очередь это связано с тем, что в СССР швейнфуртскую зеленую и киноварь не производили, а в Европе производство данных пигментов для художественных красок было приостановлено либо в значительной степени снижено около 1930-х гг. из-за их токсичности. Несмотря на то что художники могли использовать краски на основе этих пигментов из старых запасов, полученные данные позволяют предположить, что зарубежные компании все же продолжали выпускать художественные краски на основе этих пигментов, а советские художники имели возможность приобретать импортные краски.

Причина крайне редкого обнаружения в картинах другой группы пигментов (желтая хромовая, цинковая желтая и оранжевый хром) состоит в том, что в СССР их использовали только для производства красок II категории, предназначенных для декоративных работ (то есть для дешевых красок более низкого качества). Учитывая то, что в зарубежной литературе сведения об использовании цинковой желтой и оранжевого хрома крайне малочисленны, эта информация может быть полезной для уточнения хронологии использования этих пигментов.

Подводя итог проведенного исследования, следует отметить, что важным источником информации о том, какие материалы использовали художники и в чем заключаются особенности их использования, являются сами произведения. Чем больше картин станет объектом исследований с привлечением современных аналитических методов, тем точнее можно будет определить временной диапазон создания произведений, что, в свою очередь, существенно повысит точность научной экспертизы.

### **Источники и литература**

Беленький Е. Ф., Рискин И. В. Химия и технология пигментов. Издание третье, исправленное и дополненное. Л.: Государственное научно-техническое издательство химической литературы, 1960. 756 с.

Гренберг Ю. И. История технологии станковой живописи. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. М.: Искусство, 2003. 255 с.

Гренберг Ю. И. Технологическая экспертиза живописи. Подводя итоги // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. № 32–33 (62–63) / Государственный научно-исследовательский институт реставрации. Череповец: Порт-Апрель, 2021. С. 4–14.

<sup>12</sup> В отечественной терминологии оранжевый хром называют крон свинцовый оранжевый, а краску на его основе – свинцовая оранжевая [Каталог-справочник, 1964, с. 58].

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

- Гренберг Ю., Писарева С.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. Киев: Зеркало мира, 2010. 194 с.
- Гренберг Ю. И., Писарева С. А., Кадикова И. Ф.* Анатомия русского авангарда. Взгляд из лаборатории. М.: Три квадрата, 2017. 292 с.
- Илларионов А. И.* Химические методы защиты растений: история становления, современное состояние и перспективы развития // Вестник Воронежского государственного аграрного университета. № 4 (43). 2014. С. 70–78.
- Кадикова И. Ф.* Краски советских художников 1950 – нач. 1980-х гг. Архивные данные и технологическое исследование // Научные труды. Вып. 46. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб, июль/сентябрь, 2018. С. 284–306.
- Кадикова И. Ф.* Краски на основе фталоцианиновых пигментов в произведениях советских художников // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. № 4 (57). 2023. В печати.
- Каталог-справочник. Художественные краски, масла, лаки, разбавители. Ленинградский завод художественных красок. Л., 1964. 110 с.
- Ленинградский завод художественных красок. Прейскурант на художественные краски и инвентарь. 1937. Л., М., 1937. 26 с.
- Лугина Л. Н., Цитович В. И., Тимченко Т. Р.* Технология и экспертиза живописи И. К. Айвазовского. Киев: ННДРЦУ, 2002. 90 с.
- Максимова Т. В.* Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии (вопросы стиля и технология). М.: Институт Наследия, 2002. 256 с.
- Морозова Е. А., Кадикова И. Ф., Писарева С. А.* Титановые белила: что мы о них знаем? // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия»: Санкт-Петербург, 12–14 ноября 2020 г. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина: С.-Петерб. акад. художеств, 2021. С. 149–163.
- Писарева С. А.* Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи. Ижевск, 2017. С. 4–100.
- Сланский Б.* Техника живописи. Живописные материалы. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. 379 с.
- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 1. / R. L. Feller (ed.). – Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1986. 300 pp.
- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 2. / A. Roy (ed.). – Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1993. 231 pp.
- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 3. / E. W. FitzHugh (ed.). Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1997. 364 pp.
- Craddock P. T.* Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries. Amsterdam, Boston: Routledge Taylor & Francis Group, 2009. 628 pp.
- Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R.* Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments. Amsterdam: Elsevier – Butterworth Heinemann, 2004. 499 pp.
- Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R.* Pigment compendium. Optical microscopy of historical pigments. – Amsterdam: Elsevier: Butterworth Heinemann., 2008. 958 pp.
- Fiedler I., Bayard M.* Emerald Green and Scheele's Green // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics / FitzHugh E.W. (ed.). Washington: National Gallery of Art. Vol. 3. 1997. P. 219–271.
- Gettens R. J., Feller R. L., Chase W. T.* Vermilion and Cinnabar // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics / A. Roy (ed.). Washington: National Gallery of Art. Vol. 2. 1993. P. 159–182.
- Kadikova I., Pisareva S.* Primers of the Modern Russian Artists: Composition, Structure and Dating // International Journal of Conservation Science. Vol. 13 (special issue 1). 2022. P. 1485–1495.
- Keijzer M. De.* The delight of modern organic pigments creation // Issues in Contemporary Oil Paints / K. J. van den Berg, A. Burnstock, M. de Keijzer, J. Krueger, T. Learner, A. de Tagle, G. Heydenreich (eds.). London: Springer, 2014. P. 45–74.
- Kühn H.* A Study of the Pigments and the Grounds Used by Jan Vermeer // "Technical Reports". Report and Studies in the History of Art. Vol. 2. 1968. P. 176–202.
- Kühn H.* Die Pigmente in den Gemälden der Schack-Galerie. München: Doerner-Institut, 1969. 111 pp.

- Learner T. J. S.* Analysis of modern paints. L. A.: The Getty Conservation Institute, 2004. 211 pp. Royal Talens [Электронный ресурс]. URL: <https://www.royaltalens.com/en/inspiration/tips-techniques/colour-stories/vermillion-from-mercury-and-sulphur-to-harmless-pigments/> (дата обращения: 01.12.2023).
- Schilling M. R.* Paint media analysis // Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis. National Research Council. Washington, DC: The National Academies Press, 2005. P. 186–205.
- Scherrer N. C., Zumbuehl S., Delavy F., Fritsch A., Kuehnen R.* Synthetic organic pigments of the 20th and 21st century relevant to artist's paints: Raman spectra reference collection // Spectrochimica Acta Part A. Vol. 73. 2009. P. 505–524.
- Schramm H. P., Herring P.* Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung. Berlin, 1989.
- The Conservation of Easel Paintings / J. H. Stoner and R. Rushfield (eds.). London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012. 889 pp.
- The National Gallery. Technical Bulletin [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin> (дата обращения: 01.12.2023).
- The Rembrandt Dates. [Электронный ресурс]. URL: <https://rembrandtdatabase.org/rembrandt-database-in-focus/materials-and-technique/examination-of-grounds> (дата обращения: 01.12.2023).
- Van Gogh's Studio Practice / M. Vellekoop, L. Jansen, M. Geldof, E. Hendriks and A. de Tagle (eds.). Mercatorfonds, 2013. 464 pp.
- Wachowiak M., Trykowski G., Zmuda-Trzebiatowska I.* White, Yellow and Green Pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938 // Proceedings of LACONA XI / P. Targowski et al. (eds.). 2017. P. 293-306. DOI: 10.12775/3875-4.21.
- Winsor & Newton. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.winsornewton.com/row/articles/colours/spotlight-on-emerald-green/> (дата обращения 01.12.2023).

---

IRINA F. KADIKOVA

## SPECIFYING THE CHRONOLOGY OF SOME PIGMENTS APPLICATION ACCORDING TO THE RESULTS OF THE INVESTIGATION OF THE SOVIET PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

*Abstract.* The article systematizes the cases of occurrence in the works of Soviet masters of the late 1940s–1980s of a number of pigments that are more characteristic of painting of the first half of the XX century: emerald green, vermilion, chrome yellow, zinc yellow and chrome orange.

The first two named pigments were actively used in both European and Soviet painting until the 1930s, when the production of art paints based on them was suspended (emerald green) or significantly reduced (vermilion). However, as a result of the study of the paint materials of paintings, sufficient evidence has been obtained that the production of such paints continued in the second half of the XX century. Since emerald green was not produced in the USSR, it can be assumed that Soviet artists used imported paint based on this pigment.



И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

Some of these pigments (chrome yellow, zinc yellow and orange chrome) were produced in the USSR, but were used only for the production of II category paints intended for decorative works. This can explain their extremely rare presence in the composition of paint layer of paintings. Thus, the study of Soviet painting of the second half of the 20th century allowed to clarify the chronology of the use of a number of pigments.

*Keywords:* Soviet paintings of the second half of the 20th century, art materials, pigments, chrome yellow, vermilion, emerald green, chrome orange, technological examination.

### References

- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 1. / R. L. Feller (ed.). Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1986. 300 p.
- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 2. / A. Roy (ed.). – Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1993. 231 p.
- Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, Vol. 3. / E. W. FitzHugh (ed.). Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications, 1997. 364 p.
- Belen'kii E., Riskin I.* Khimiia i tekhnologiiia pigmentov. Leningrad, Gosudarstvennoe nauchno-tekhnicheskoe izdatel'stvo khimicheskoi literatury, 1960. 756 p.
- Craddock P. T.* Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries. Amsterdam, Boston: Routledge Taylor & Francis Group, 2009. 628 p.
- Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R.* Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments. Amsterdam: Elsevier: Butterworth Heinemann., 2004. 499 p.
- Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R.* Pigment compendium. Optical microscopy of historical pigments. Amsterdam: Elsevier: Butterworth Heinemann., 2008. 958 p.
- Fiedler I., Bayard M.* Emerald Green and Scheele's Green // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics / FitzHugh E.W. (ed.). Washington: National Gallery of Art. Vol. 3. 1997. P. 219–271.
- Gettens R. J., Feller R. L., Chase W. T.* Vermilion and Cinnabar // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics / A. Roy (ed.). Washington: National Gallery of Art. Vol. 2. 1993. P. 159–182.
- Grenberg Iu.* Istoriia tekhnologii stankovoi zhivopisi. Ot faiumskogo portreta do postimpressionizma. Moskva, Iskusstvo, 2003. 255 p.
- Grenberg Iu.* Tekhnologicheskaiia ekspertiza zhivopisi. Podvodnia itogi [Technological expertise of painting. Summarizing] // Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie. Issledovanie. Restavratsiia. No 32–33 (62–63) / Gosudarstvennyi nauchno-issledovatel'skii institut restavratsii. Cherepovets: Port- Aprel', 2021. P. 4–14.
- Grenberg Iu., Pisareva S.* Maslianye kraski XX veka i ekspertiza proizvedenii zhivopisi. Sostav, otkrytie, kommercheskoe proizvodstvo i issledovanie krasok. Kiev: Zerkalo mira, 2010. 194 p.
- Grenberg Iu., Pisareva S., Kadikova I.* Anatomiiia russkogo avangarda. Vzgliad iz laboratorii. Moscow, Tri kvadrata, 2017. 292 p. (in Russian and English).
- Illarionov A. I.* Khimicheskie metody zashchity rastenii: istoriia stanovleniia, sovremennoe sostoianie i perspektivy razvitiia [Chemical methods of plant protection: history of formation, current state and prospects of development] // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta, No. 4 (43), 2014. P. 70–78.
- Kadikova I.* Kraski sovetskikh khudozhnikov 1950 – nachala 1980-kh gg. Arkhivnye dannye i tekhnologicheskoe issledovanie [Paints of Soviet artists of 1950 – early 1980s. Archival data and technological research] // Nauchnye trudy, Vyp. 46. Khudozhestvennoe obrazovanie. Sokhranenie kul'turnogo naslediiia. St. Petersburg, iul'/sentiabr', 2018. P. 284–306.
- Kadikova I.* Kraski na osnove ftalotsianinovykh pigmentov v proizvedeniiakh sovetskikh khudozhnikov [Phthalocyanine-based artistic paints in the works of Soviet masters] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, No. 4 (57), 2023. In print.
- Kadikova I., Pisareva S.* Primers of the Modern Russian Artists: Composition, Structure and Dating // International Journal of Conservation Science. Vol. 13 (special issue 1). 2022. P. 1485–1495.
- Katalog-spravochnik. Khudozhestvennye kraski, masla, laki, razbaviteli. Leningradskii zavod khudozhestvennykh krasok. Leningradskii zavod khudozhestvennykh krasok. Leningrad, 1964, 110 p.

И. Ф. Кадикова. Уточнение хронологии использования некоторых пигментов по результатам исследования советской живописи второй половины XX века

- Keijzer M. De.* The delight of modern organic pigments creation // *Issues in Contemporary Oil Paints* / K. J. van den Berg, A. Burnstock, M. de Keijzer, J. Krueger, T. Learner, A. de Tagle, G. Heydenreich (eds.). London: Springer, 2014. P. 45–74.
- Kühn H.* A Study of the Pigments and the Grounds Used by Jan Vermeer // „Technical Reports“. Report and Studies in the History of Art. Vol. 2. 1968. P. 176–202.
- Kühn H.* Die Pigmente in den Gemälden der Schack-Galerie. München: Doerner-Institut, 1969. 111 pp.
- Kühn H., Curran M.* Chrome Yellow and Other Chromate Pigments // *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics* / R. L. Feller (ed.). Washington: National Gallery of Art. Vol. 1. 1986. P. 187–217.
- Learner T. J. S.* Analysis of modern paints. L. A.: The Getty Conservation Institute, 2004. 211 pp.
- Ленинградский завод художественных красок. Preiskurant na khudozhestvennye kraski i inventar'. 1937. Leningrad, Moscow, 1937, 26 p.
- Lugina L., Tsitovich V., Timchenko T.* Tekhnologiya i ekspertiza zhivopisi I. K. Aivazovskogo [Technology and expertise of painting by I. K. Aivazovsky]. Kiev: NNDRTsU, 2002, 90 p.
- Maksimova T. V.* Gollandskie zhivopistysy XVII veka i ikh nemetskie imitatory v XVIII stoletii (voprosy stilii i tekhnologii). Moskva, Institut Nasledia, 2002, 256 p.
- Morozova E. A., Kadikova I. F., Pisareva S. A.* Titanovye belila: chto my o nikh znaem? [Titanium white: what do we know about them?] // *Materialy IV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii „Sokhranenie kul'turnogo nasledia: issledovaniia, restavratsiia, novye otkrytiia“*: Sankt-Peterburg, 12–14 noiabria 2020 g. / Sankt-Peterburgskaia akademiia khudozhestv imeni Il'i Repina: S.-Peterb.akad. khudozhestv, 2021, p. 149–163.
- Pisareva S. A.* Metodika identifikatsii materialov grunta i pigmentov proizvedenii zhivopisi. Izhevsk, 2017, pp. 4–100.
- Royal Talens. Available at: <https://www.royaltalens.com/en/inspiration/tips-techniques/colour-stories/vermillion-from-mercury-and-sulphur-to-harmless-pigments/> (accessed 1.12.2023).
- Schilling M. R.* Paint media analysis // *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*. National Research Council. Washington, DC: The National Academies Press, 2005. P. 186–205.
- Scherrer N. C., Zumbuehl S., Delavy F., Fritsch A., Kuehnen R.* Synthetic organic pigments of the 20th and 21th century relevant to artist's paints: Raman spectra reference collection // *Spectrochimica Acta Part A*. Vol. 73. 2009. P. 505–524.
- Schramm H. P., Herring P.* Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung. Berlin, 1989.
- Slanskii B. Tekhnika zhivopisi. Zhivopisnye materialy. Moskva, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR, 1962, 379 p.
- The Conservation of Easel Paintings / J. H. Stoner and R. Rushfield (eds.). London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2012. 889 pp.
- The National Gallery. Technical Bulletin. Available at: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin> (accessed 1.12.2023).
- The Rembrandt Dates. Available at: <https://rembrandtdatabase.org/rembrandt-database-in-focus/materials-and-technique/examination-of-grounds> (accessed 1.12.2023).
- Van Gogh's Studio Practice / M. Vellekoop, L. Jansen, M. Geldof, E. Hendriks and A. de Tagle (eds.). Mercatorfonds, 2013. 464 pp.
- Wachowiak M., Trykowski G., Zmuda-Trzebiatowska I. White, Yellow and Green Pigments on Polish artists' palettes in the period 1838–1938 // *Proceedings of LACONA XI* / P. Targowski et al. (eds.). 2017. P. 293–306. DOI: 10.12775/3875-4.21/
- Winsor & Newton. Available at: <https://www.winsornewton.com/row/articles/colours/spotlight-on-emerald-green/> (accessed 1.12.2023).

Поступила в редакцию 11.12.2023

После доработки 02.05.2024

Принята к публикации 16.05.2024

И. Б. Маркина

## Изразцы с раппортными композициями из тульской гончарной слободы. Изучение и реставрация

*Аннотация.* Статья посвящена изучению и реставрации изразцов с раппортными композициями из собрания Государственного музея-заповедника «Куликово поле», обнаруженных в ходе охранных археологических исследований на территории тульской гончарной слободы в 2013–2014 гг. Для реконструкции раппортов задействованы предметы из других археологических коллекций музея. Приводится стилистическое описание реконструированных клейм, производится их искусствоведческий анализ с привлечением аналогий из музеев Центральной России. Автор приходит к выводу, что основные орнаментальные мотивы на тульских изразцах с раппортными композициями были заимствованы у московских мастеров. В части статьи, посвященной реставрации, рассматриваются основные виды повреждений археологических изразцов и описываются методики их реставрации.

*Ключевые слова:* тульская гончарная слобода, археологические изразцы, раппортные композиции, реконструкция изразцовых клейм, реставрация изразцов.

В 2013–2014 гг. сотрудниками Тульской археологической экспедиции проводились спасательные раскопки на пересечении улиц Луначарского и Герцена в Зареченском районе Тулы. Согласно археологическим данным, исследуемая территория входила в состав тульской гончарной слободы [Маркина, Простяков, 2022, с. 141]. На месте раскопок были зафиксированы следы деятельности изразцовой мастерской. Это находки штампов-матриц, полуфабрикатов рельефных и гладких изразцов, готовых изделий и многочисленного брака [Маркина, 2021а; Воронцова, Маркина, 2022]. Собранный коллекция была передана в Государственный музей-заповедник «Куликово поле», где в настоящий момент проводятся ее изучение и реставрация.

В процессе изучения коллекции было выявлено несколько десятков фрагментов печных изразцов и полуфабрикатов, относящихся к раппортным композициям. Эти немногочисленные находки подтвердили местное происхождение аналогичных изделий, обнаруженных при раскопках в Туле [Маркина, 2021б, с. 16, рис. 2: 1–2; Воронцова, Маркина, 2022, с. 189–190, рис. 5–6, с. 194–195, рис. 10–11]. Подобные раппорты состояли из пяти изразцов и устанавливались в кладке печи в два ряда вразбежку. Верхний ряд состоял из трех изразцов:

© Маркина И. Б., 2024

центрального, несшего главную орнаментальную нагрузку, и идентичных друг другу боковых; нижний ряд – из двух зеркально-симметричных изразцов. Раппорты имеют общий принцип построения композиции. В центре располагается растительный мотив, вписанный в сложную орнаментальную рамку. В несколько измененном виде рамка была заимствована у зеленых рамочных и ковровых изразцов [Баранова, 2011б, с. 187]. Эту композицию обрамляет еще одна рамка прямоугольной формы, благодаря чему раппорт воспринимается как одно большое клеймо и на зеркале печи создается эффект крупноформатной керамики.

Подобные клейма можно увидеть на сохранившейся печи из Михайловской церкви в Немецкой слободе в Москве [Маслих, 1983, с. 141] и на рисунках, сделанных в конце XIX в. В Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств (г. Санкт-Петербург) хранится рисунок Б. К. Веселовского с обмером печи в доме Шумиловой в г. Гороховце [ГК: 30717591], а в работе Н. В. Султанова представлен рисунок из альбома Л. Даля с изразцовыми клеймами из Спасской церкви в Белозерске [Султанов, 1885, табл. 8].

Фрагменты изразцов с раппортными композициями являются частой находкой при археологических раскопках по всей России. На основе археологических материалов из Москвы [Векслер и др., 2016, с. 73, илл. 12; Маралов, 2016, с. 215, рис. 7, с. 217, рис. 9], Твери [Нестерова, 2014, с. 177, рис. 9], Тобольска [Данилов, 2020, с. 104, рис. 3:1] был восстановлен первоначальный облик нескольких клейм. На них мы видим вазы с цветами и плодами, розетки, окруженные декоративными рамками различных форм.

Стоит отметить великолепные реконструкции изразцовых печей с раппортными композициями в столовой и престоальной палатах воссозданного дворца Алексея Михайловича в Коломенском, которые в значительной степени были сделаны также на основе археологических данных [Баранова, 2011б, с. 171, 174–175].

Подобные клейма украшали изразцовые печи на излете XVII и в начале XVIII в. По определению Н. И. Немцовой, они входили в ренессансный печной набор [Немцова, 1989, с. 7]. Такие печи состояли из нескольких ярусов и были богато орнаментированы. Нижний ярус широкий и приземистый, верхний – более вытянутый. В каждом ярусе могло помещаться от одного до трех рядов клейм.

В коллекции из тульской гончарной слободы удалось выявить четыре вида клейм, два из которых были реконструированы полностью. Для реконструкции привлекались предметы из других археологических коллекций Государственного музея-заповедника «Куликово поле», Тульского областного краеведческого музея, а при отсутствии подходящего местного материала – из музеев Москвы и других областей Центральной России.

Три вида клейм имеют общий орнаментальный мотив в виде вазы с цветами. Во второй половине XVII в. подобные композиции получили широкое распространение в России. Этот мотив копировался повсеместно, став универсальным изобразительным образом. Он был привнесен на русскую почву белорусскими мастерами и имеет глубокое религиозное значение, символизируя древо жизни [Зеленская, 2012, с. 190]. Перенесенный на печную керамику, мотив потерял свое семиотическое значение, став чисто декоративным.

На первом из трех клейм (рис. 1–2) мы видим изящный вазон с широкой горловиной на узкой шейке, украшенный ложчатым декором. Волутообразные ручки не соприкасаются с туловом. Из вазона выходит цветок на тонком стебле с симметрично расположенными расходящимися вверх и вниз побегами с пышными листьями и крупными ягодами. Цветок покоится на цветоложе из короны с фигурными зубцами. Над центральным зубцом протянуты ленты, разделяющие его на три части. По бокам от лент пара четырехлепестковых розеток. Над цветком полукруг из жемчужин. Центральный мотив вписан в сложную фигурную рамку, которую с четырех сторон обрамляют букетики. Зубцы короны используются

как орнаментальные детали в основании вазона и в перевязке угловых растительных элементов. Завершает композицию прямоугольная рамка-контур. Обе рамки имеют гребенчатое заполнение. Иконография цветка напоминает митру-корону на полуколонках из изразцовой аркады Новоиерусалимской кувуклии [Зеленская, 2012, с. 87, 91–92]. Аналогичная корона украшает цветок на реконструкции раппорта из Воскресенского переуллка в Москве [Векслер, 1993, с. 143, рис. 3].

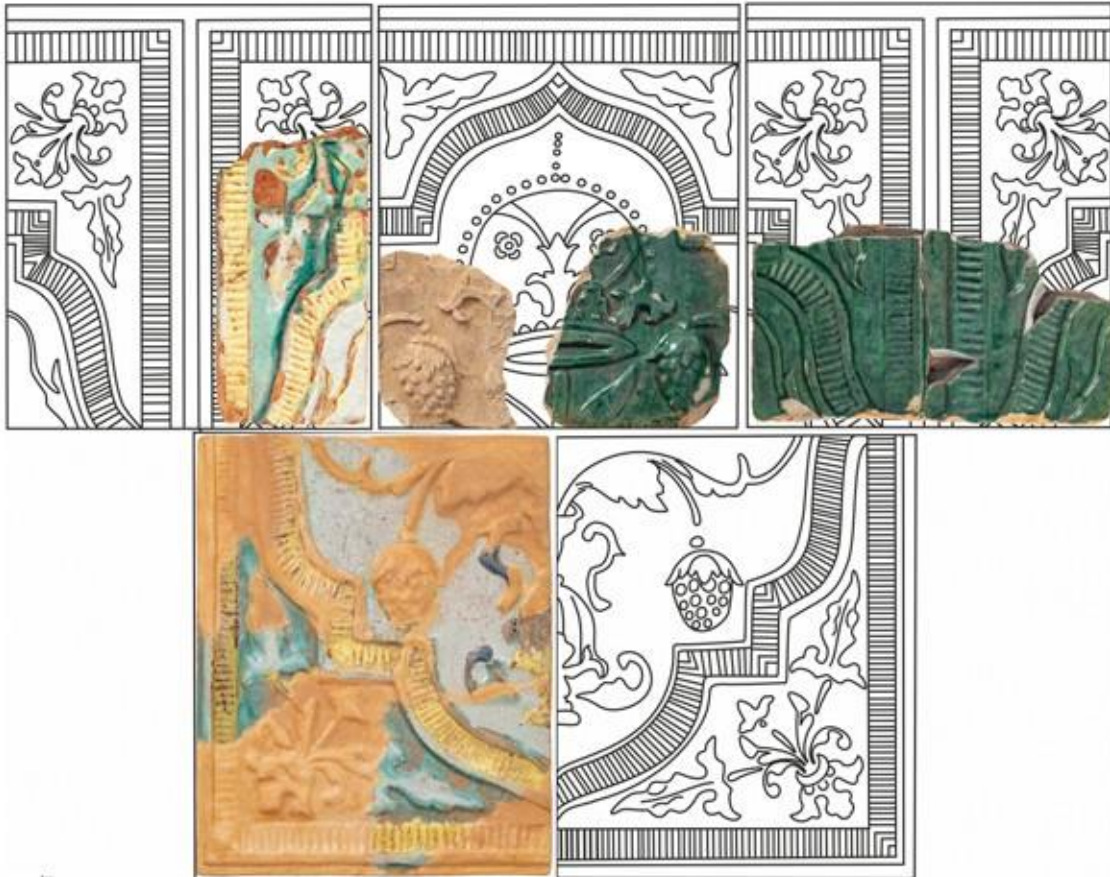


Рис. 1. Реконструкция раппорта с мотивом вазона с цветами

Fig. 1. Reconstruction of the rapport with the motif of the flowerpot

Тульские мастера изготавливали несколько вариантов таких раппортов, отличавшихся формой листьев и проработкой деталей цветка (рис. 9: 3–4). Данный раппорт, видимо, был весьма популярен в Москве и провинции, так как имеет широкий круг аналогий в музейных собраниях страны (см. фонды Московского государственного объединенного музея-заповедника, ГК: 21320815; Великоустюгского архитектурного и художественного музея-заповедника, ГК: 41470836; Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, ГК: 12007526). В Туле во время археологических работ чаще всего встречался именно этот вид клейм, как в муравленом, так и в полихромном варианте (раскопки на ул. Советской, 29, 47, 59; Староникитской, Спортивной, 15). Тульские экземпляры практически полностью копируют столичные изделия, отличаясь вариантами цветового решения. Здесь можно говорить о прямом заимствовании, хотя стоит отметить тщательную проработку рисунка, что свидетельствует о высоком уровне местных исполнителей.

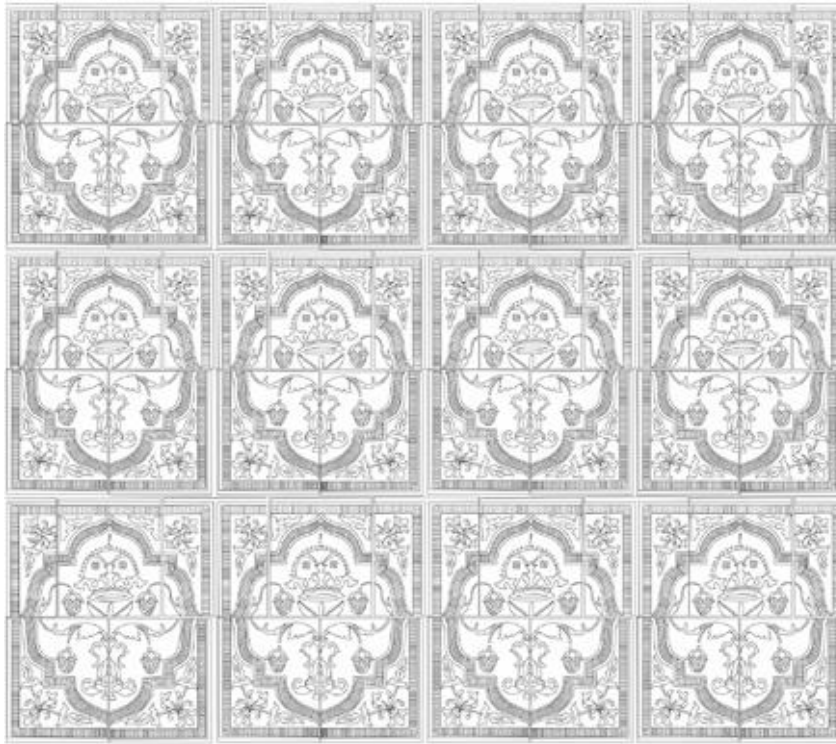


Рис. 2. Схема расположения раппортной композиции на зеркале печи

Fig. 2. Arrangement of the rapport composition on the mirror of the furnace

Обратимся к следующему клейму с мотивом вазона (рис. 3–4). К сожалению, его не удалось реконструировать полностью. Ни на одном фрагменте не сохранилась часть, где располагался вазон. По характеру сколов угадывается вытянутый силуэт вазона и пышных листьев, окружавших его. Из вазона выходит цветок-шар на тонком стебле с симметрично расположенными крупными листьями. На поверхности цветка – жемчужины разного размера. Центральный мотив вписан в двойную восьмиугольную рамку (прямая тонкая и широкая с гребенчатым декором). Форма подобных рамок была заимствована у рамочных зеленых изразцов и, как в случае с восьмиугольной рамкой, дополнительно орнаментирована. Рамку окружают листья различной формы и небольшие кресты со скругленными концами, выполненные в контррельефе. При смыкании изразцов нижнего ряда образуется двухъярусный цветок. На центральном изразце, в поле между орнаментальными рамками, располагается дольчатый плод, фланкированный С-образными завитками с линией небольших жемчужин и крестами, как на изразцах нижнего ряда. Внешняя рамка декорирована сходящимися овальными элементами. При этом на некоторых экземплярах они имеют очень условную трактовку. Удивляет сочетание в одной композиции тонко проработанных деталей (листья внутри восьмиугольной рамки, дольчатый плод) со сделанными достаточно условно крупными каплевидными листьями. Впрочем, поиск аналогий приводит нас к очень близкому, в том числе по характеру изображения листьев, изразцу из собрания Московского государственного объединенного музея-заповедника [ГК: 24083788]. Но на коломенском экземпляре присутствуют дополнительные элементы на внутренней орнаментальной рамке и нет рамки-контура. Близкая аналогия для цветка-шара была найдена на мстиславском изразце [Трусов, 1990, с. 336, табл. 5:11]. По-видимому, данный раппорт также был позаимствован тульскими мастерами у столичных коллег и несколько изменен.



Рис. 3. Реконструкция раппорта с мотивом вазона с цветами

Fig. 3. Reconstruction of the rapport with the motif of the flowerpot

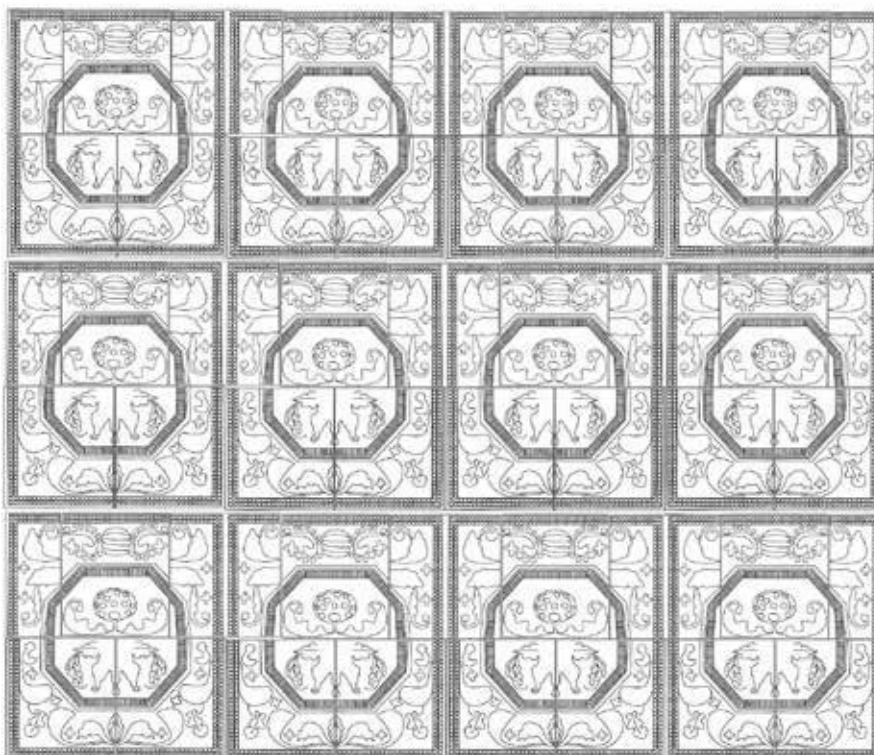


Рис. 4. Схема расположения раппортной композиции на зеркале печи

Fig. 4. Arrangement of the rapport composition on the mirror of the furnace

И. Б. Маркина. Изразцы с раппортными композициями тульской гончарной слободы. Изучение и реставрация

Наименее сохранившимся является третье клеймо с мотивом вазона (рис. 5–6). От него имеется только нижний ряд. Исходя из построения аналогичных раппортных орнаментов и сохранившихся частей клейма, мы можем предположить, что композиционно оно схоже со вторым клеймом. Оно также имеет двойную восьмиугольную внутреннюю рамку. Внешняя рамка без дополнительного оформления. Вазон выполнен довольно условно, что подчеркивают ручки-листья и форма самого вазона, напоминающая соцветие. Поле между рамками занимают стелющиеся побеги с пальчатыми листьями и цветком-свечой, образующимся при смыкании изразцов. Дополняют композицию парные тонкие кресты. Кроме идентичной внутренней рамки близко ко второму клейму и расположение элементов орнамента (направление листьев, наличие крестов, цветок с отходящими симметричными стеблями и листьями). Композиция отличается некоторой геометричностью. Лаконичность орнамента делает даже небольшой фрагмент хорошо узнаваемым. Мы не видим здесь сложных приемов стилизации, даже можно предположить конкретный вид растения, ставшего источником вдохновения. Скучность орнаментики может свидетельствовать о невысоком уровне мастерства автора. На данный момент аналогий этому клейму не выявлено, можно предположить его местное происхождение. Изразцы с таким раппортом в Туле были обнаружены только при раскопках на территории Успенского девичьего монастыря, а в гончарной слободе был найден небольшой фрагмент полуфабриката с характерным листом.

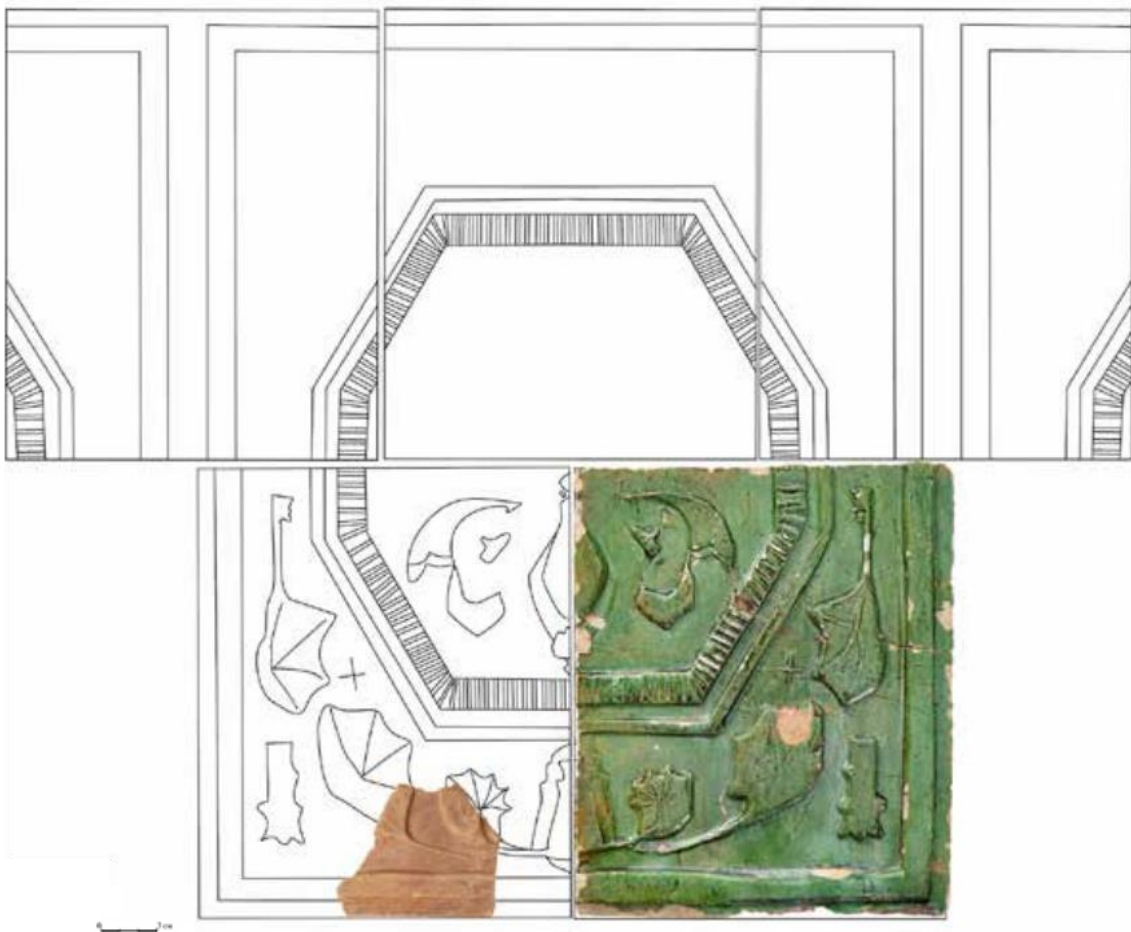


Рис. 5. Реконструкция раппорта с мотивом вазона с цветами

Fig. 5. Reconstruction of the rapport with the motif of the flowerpot



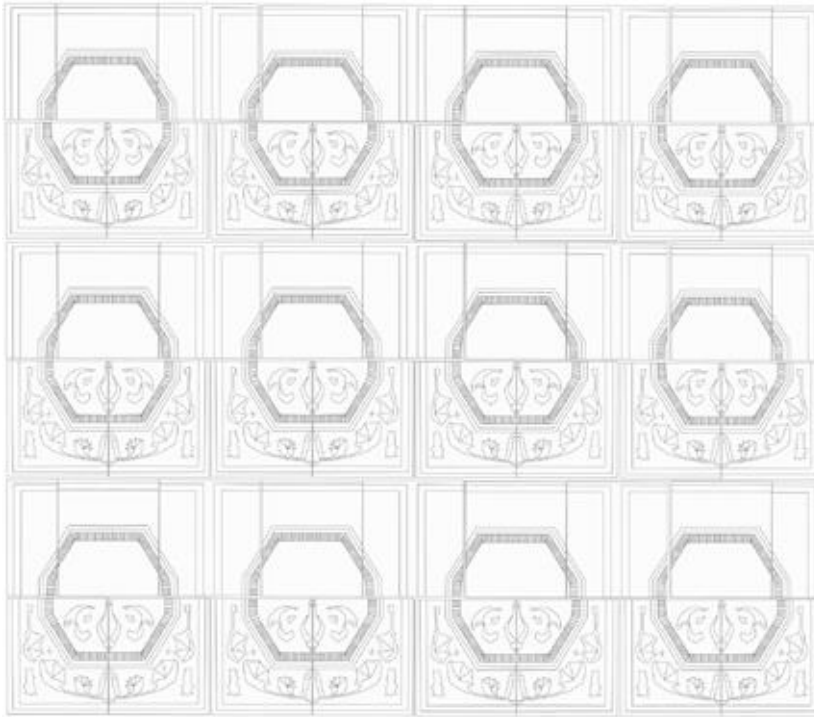


Рис. 6. Схема расположения раппортной композиции на зеркале печи

Fig. 6. Arrangement of the rapport composition on the mirror of the furnace

Помимо раппортов с мотивом вазы с цветами, в материалах из тульской гончарной слободы было выявлено клеймо с розеткой (рис. 7–8). Оно восстановлено полностью. В центре находится восьмилучевая розетка с клиновидными лепестками, которая образуется при смыкании изразцов. Розетка вписана в восьмиугольную рамку, орнаментированную гирьковидным декором. Внешняя рамка сложная, включает несколько мотивов. По периметру проходит гирлянда из акантовых листьев, ограниченная рамкой тоже с гирьковидным декором. Таким образом, горизонтальные стороны имеют по три листа, а вертикальные по четыре. Сердцевидные угловые элементы между рамками имеют длинные закрученные в разные стороны побеги, что позволяет им полностью охватывать внутреннюю рамку. Побеги в подобном исполнении хорошо знакомы по московским изделиям и кроме раппортных встречаются на ковровых [ГК: 9028428] и лицевых изразцах с букетом в вазе под аркой [ГК: 43598564].

В тульской гончарной слободе было найдено несколько фрагментов керамических оттисков от раппортных изразцов с клеймом-розеткой. На них сохранились части с листьями аканта и фрагменты от орнаментальной рамки с гирьковидным заполнением [Маркина, 2023, с. 346, рис. 2; с. 347, рис. 3: 1–3]. Благодаря этим находкам можно говорить о прямом переносе орнамента: оттиски были сняты с готовых изделий в качестве образца для копирования.

Изразцы с подобными раппортами мы встречаем при раскопках охотничьей усадьбы царя Алексея Михайловича [Маралов, 2016, с. 215, рис. 7]. Они крайне схожи с тульскими, но при более внимательном рассмотрении заметно, что схема расположения гирлянды из акантовых листьев и угловые заполнения между рамками выполнены по-иному. Тульские мастера несколько упростили орнаментальную рамку, убрав угловые переходные листья. В собраниях музеев Москвы [ГК: 24801889; ГК: 13994270] хранятся изразцы с аналогичными клеймами с другим заполнением орнаментальных рамок и более мелким рисунком акантовых листьев.

Крупные раппортные композиции были одним из фирменных знаков бывших патриарших мастеров и их учеников, затем их переняли московскими мастера [Баранова,

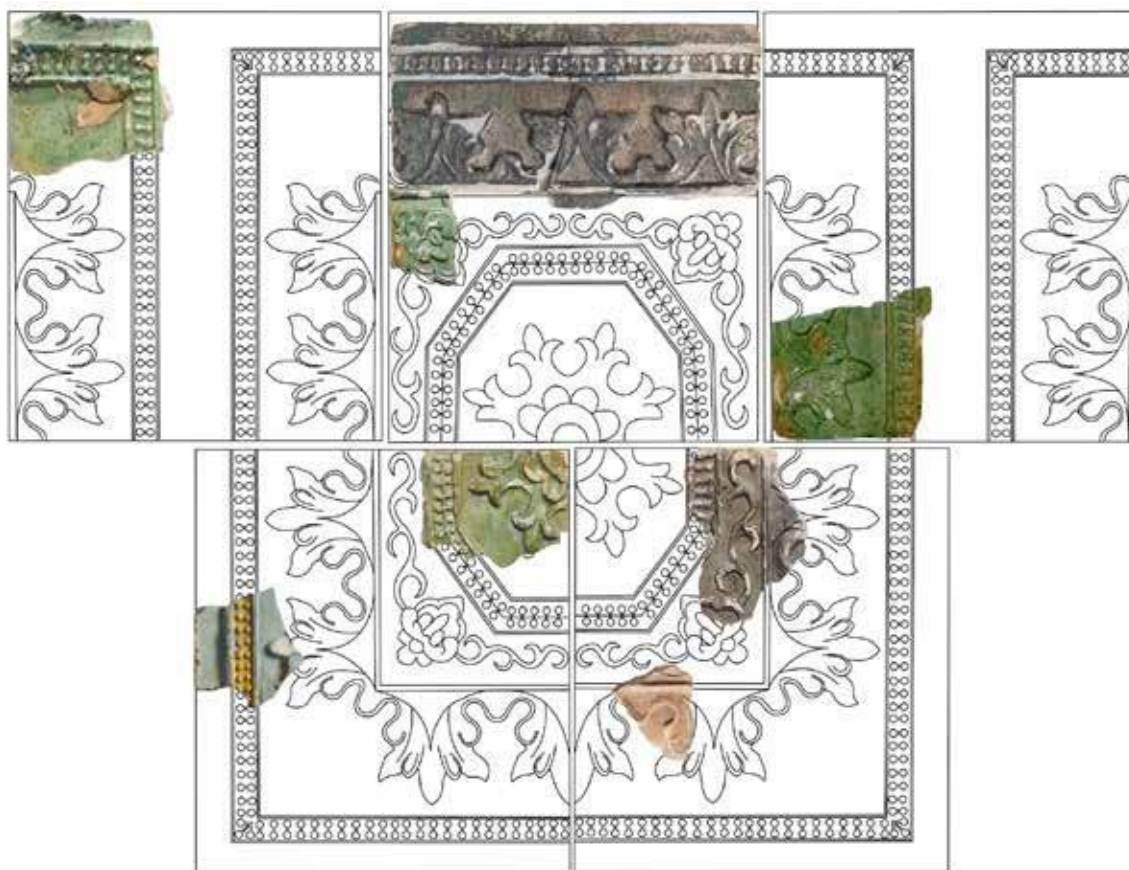


Рис. 7. Реконструкция раппорта с розеткой

Fig. 7. Reconstruction of the rapport with a socket



Рис. 8. Схема расположения раппортной композиции на зеркале печи

Fig. 8. Layout of the rapport composition on the furnace mirror

2011а, с. 205–206]. Сделанные наблюдения позволяют утверждать, что и многие провинциальные мастерские стали изготавливать подобную печную облицовку. Определенная унификация орнаментики, относительная простота ее переноса и исполнения давали возможность наладить производство на местах. Можно отметить на примере тульских изразечников, что выбор мотивов тяготел к более простым декоративным решениям. Вместе с тем тульские копии умело передают конструктивные тонкости рисунка.

В силу плохой сохранности археологических изразцов реставрация часто сопутствует их изучению. Найденные при раскопках изразцы несут на себе следы многолетнего пребывания в земле. Воздействие грунтовых вод, агрессивных почвенных растворов, микроорганизмов приводит к постепенному разрушению черепка и глазури. Самыми частыми видами разрушения, встречающимися на археологических изразцах, являются почвенные загрязнения, отслоение и коррозия глазури, поверхностные и сквозные трещины, размягчение и расслоение черепка, утраты частей предмета. Коррозия глазури проявляется в потере прозрачности, появлении белесоватого налета, что в конечном итоге приводит к расслоению и разрушению глазурного слоя. Коррозия является одной из главных проблем при сохранении подобных предметов.

При реставрации изразцов, как и при любых реставрационных мероприятиях, необходимо соблюдать принципы неприкосновенности подлинника, отличимости привнесенных дополнений, обратимости реставрационных материалов, а также ограниченности реставрационного вмешательства [Реставрация музейной керамики, 1999, с. 21]. Как отмечал Ю. Г. Бобров, «...важно, чтобы вмешательство в структуру произведения... не превращалось бы в радикальную интервенцию, но было бы согласованным минимализированным действием по сохранению памятника» [Бобров, 2017, с. 140].

Существует несколько методик реставрации изразцов. Они отличаются степенью привнесенных дополнений. Первая методика характеризуется минимализмом реставрационного вмешательства, которое ограничивается консервационными мероприятиями (прекращение или замедление разрушительных процессов, придание предмету долговременной сохранности). Обычно применяется к фрагментам изразцов.

Вторая методика, получившая широкое применение при реставрации археологической керамики, предполагает восстановление объема предмета в местах утрат без воссоздания цветового решения. На изразцах с глазурью восполнение подбирается в тон черепка, на терракоте выполняется нейтральный тон, согласующийся с основным цветом оригинала. Данный метод позволяет обозначить восполненные участки и в то же время способствует интеграции дополнений в подлинник. Ярким образцом применения этой методики стала реставрация керамической надписи из декора колокольни церкви Святых Адриана и Натальи на 1-й Мещанской улице в Москве специалистами ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря и Московского государственного объединенного музея-заповедника [Баранова, Погорелова, 2017, цв. вкладка, рис. 23].

Третья методика помимо восполнения объема в местах утрат включает воссоздание цветового решения и имитацию глазурного слоя. Техники, в которых производятся тонировки, могут быть различными, вплоть до полной имитации авторской формы. Эта методика применяется при реставрации архитектурных изразцов и интерьерной керамики [Бельковская, Власенко, Дрезельс, 2005], где требуется приведение к единому визуальному образу.

В Государственном музее-заповеднике «Куликово поле» практикуются все вышеупомянутые методики [Маркина, 2021б]. Для реставрации изразцов с раппортными композициями был применен метод восстановления объема предмета без воссоздания цветового решения. Выбор был обусловлен степенью сохранности и возможностями дальнейшего приспособления к экспонированию изразцов. На данный момент реставрацию прошли три предмета – ВХ-1918/176, ГК: 16171518, ГК: 16171391 (рис. 9). Склейка фрагментов производилась 15-процент-

ным раствором «БМК-5» в ацетоне на этапе камеральной обработки. На изразцах ВХ-1918/176 (предмет находится на временном хранении) и ГК: 16171518 наблюдался брак глазури в виде осыпей. Поэтому перед очисткой участки с отходящей глазурью были укреплены консолидантом – 7-процентным раствором «БМК-5» в изопропиловом спирте, а клеевые швы дополнительно пропитаны 7-процентным раствором «БМК-5» в ацетоне. Разность растворителей для пропитки осыпей и швов предотвращает разрушение укрепленных участков глазури в слу-



Рис. 9. Реставрация изразцов с раппортными композициями: 1 — ВХ-1918/176, до реставрации; 2 — ВХ-1918/176, после реставрации; 3 — ГК: 16171518, до реставрации; 4 — ГК: 16171518, после реставрации; 5 — ГК: 16171391, до реставрации; 6 — ГК: 16171391, после реставрации

Fig. 9. Restoration of tiles with rapport compositions: 1 — ВХ-1918/176, before restoration; 2 — ВХ-1918/176, after restoration; 3 — ГК: 16171518, before restoration; 4 — ГК: 16171518, after restoration; 5 — ГК: 16171391, before restoration; 6 — ГК: 16171391, after the restoration

чае демонтажа склеек. Поверхностные загрязнения удалены безводной эмульсией «ВЭПОС» [Реставрация музейной керамики, 1999, с. 32]. После очистки предварительно изготовленные восполнения были подклеены по месту утрат 15-процентным раствором «БМК-5» (сополимер метакриловой кислоты и бутилового эфира метакриловой кислоты) в ацетоне. Недостающие части изразцов выполнены формовочным способом по прямым аналогиям. Формовочная масса состояла из стоматологического гипса с добавлением сухого пигмента для придания отливке необходимого тона. Дополнительное укрепление восполнений осуществлено 5-процентным раствором «БМК-5» в изопропиловом спирте. Глазурный слой был пропитан 5-процентным раствором «МСН-7-80» (полиметилсилазан в толуоле) для укрепления, восстановления утраченного блеска и прозрачности [Федосеева, Малачевская, 2000].

При осуществлении данной методики мы столкнулись с невозможностью полного восстановления формы предметов. У всех изразцов были утраты румпы. Зачастую эту конструктивную часть изразца не восстанавливают, ограничивая вмешательство лицевой пластиной. Также на изразце ГК: 16171391 левый верхний угол был оставлен без рельефного орнамента ввиду отсутствия прямой аналогии.

Не следует забывать, что в конечном итоге любое реставрационное вмешательство создает свой образ реставрированного объекта. И реставрация должна учитывать аспекты, связанные с дальнейшей презентацией предмета [Бобров, 2002, с. 19].

#### Источники и литература

- Баранова С. И. Источники инноваций в московское изразцовое искусство XVII века // Вестник РГГУ. Серия: «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011а. № 7 (108). С. 200–207.
- Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. М.: МГОМЗ, 2011б. 429 с.
- Баранова С. И., Погорелова Т. М. Исследование и реставрация керамической надписи из декора колокольни церкви Святых Адриана и Натальи на 1-й Мещанской улице в Москве // Археология и художественное видение: исторические контексты: [сб. ст.] / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2017. С. 313–324.
- Бельковская О. Н., Власенко О. И., Дрезельс С. С. Исследование и реставрация архитектурной керамики // Художественное наследие. 2005. № 22. С. 91–98.
- Бобров Ю. Г. Понятие «стиль» в консервации и реставрации памятников искусства // Исследования в реставрации. Материалы международной научно-методической конференции, Москва 4–6 декабря 2001 года. М.: Государственный научно-исследовательский институт реставрации, 2002. С. 12–19.
- Бобров Ю. Г. Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность. М.: Художественная школа, 2017. 288 с.
- Векслер А. Г. О некоторых находках рельефных изразцов в Москве // Коломенское: материалы и исследования. Вып. 5. Ч. 2. М.: Государственный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское», 1993. С. 138–149.
- Векслер А. Г., Гусаков М. Г., Патрик Г. Г. XVIII век – гладкие расписные изразцы. Печь как книга // Материалы научно-практической конференции по сохранению объектов археологического наследия памяти А. Г. Векслера. М.: Департамент культурного наследия города Москвы, 2016. С. 59–78.
- Воронцова М. А., Маркина И. Б. «Для жизни, удобства и роскоши». Тульские изразцы // Археология Окско-Донского водораздела. В 2 кн. Кн. 2. Средневековье и раннее Новое время / ред. Воронцов А. М. Тула: Государственный музей-заповедник «Куликово поле», 2022. С. 175–221.
- Данилов П. Г. Тобольские изразцы XVIII века из дворца наместника // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2020. № 3 (50). С. 101–109.
- Зеленская Г. М. Символика изразцов Нового Иерусалима. М.: Индрик, 2012. 400 с.
- Маралов Е. А. Археологические исследования бывшего дворца Алексеевского на реке Пехорке в урочище Алексеевская роща НП «Лосиный остров» // Материалы научно-практической конференции по сохранению объектов археологического наследия памяти А. Г. Векслера. М.: Департамент культурного наследия города Москвы, 2016. С. 205–224.

- Маркина И. Б.* Рельефные поливные изразцы Тульской гончарной слободы середины XVII – начала XVIII вв. // Русский сборник. Вып. 10. Брянск: ИП Худовец Р. Г., 2021а. С. 50–65.
- Маркина И. Б.* Атрибуция и реставрация археологических изразцовых коллекций на примере коллекции изразцов «Тула, ул. Советская и Менделеевская» из собрания Государственного военно-исторического и природного музея-заповедника «Куликово поле» // Вопросы археологии, истории, культуры и природы Верхнего Поочья: материалы XIX Всероссийской научной конференции, посвященной 650-летию Калуги, 125-летию Г. К. Жуковского и 60-летию Первого полета человека в космос. Калуга, 7–8 апреля 2021 г. Калуга: Издатель Захаров С. И. («СерНа»), 2021б. С. 15–21.
- Маркина И. Б., Простяков И. С.* Керамическое производство в тульской Гончарной слободе XVI–XVIII веков // Археология Окско-Донского водораздела. Кн. 2. Средневековье и раннее Новое время / ред. Воронцов А. М. Тула: Государственный музей-заповедник «Куликово поле», 2022. С. 141–174.
- Маркина И. Б.* Керамические штампы-матрицы из тульской Гончарной слободы (по материалам раскопок 2013–2014 годов) // Археология Подмосковья: материалы научного семинара. Вып. 19. М.: Институт археологии РАН, 2023. С. 344–352.
- Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1983. 271 с.
- Немцова Н. И.* Исследование и реставрация русских изразцовых печей XVII–XVIII вв. Методические рекомендации. М.: Росреставрация, 1989. 35 с.
- Нестерова М. Е.* К реконструкции изразцового декора одной печи Загородского посада Твери // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья / отв. ред. Хохлов А. Н. Вып. 7. Тверь: Тверской научно-исследовательский историко-археологический и реставрационный центр, 2014. С. 171–179.
- Реставрация музейной керамики. Методические рекомендации / сост. Андреева Л. Н. и др. М.: Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря, 1999. 143 с.
- Султанов Н. В.* Изразцы в древнерусском искусстве // Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по Высочайшему соизволению А. В. Прохоровым. Вып. 4. СПб: Типография Императорской Академии наук, 1885. С. 64, 28 л. цв. ил.
- Трусов О. А.* Мстиславские изразцы // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989 года. М: Наука, 1990. С. 334–340.
- Федосеева Т. С., Малачевская Е. Л.* Исследование консервантов, рекомендуемых для защиты экспонатов из корродированного стекла // Художественное наследие. №18. М.: Государственный научно-исследовательский институт реставрации, 2000. С. 70–72.

---

INNA B. MARKINA

## TILES WITH RAPPORT COMPOSITIONS FROM TULA POTTERS SETTLEMENT. STUDY AND CONSERVATION

*Abstract.* The article is devoted to study and restoration of tiles with repetitive compositions from the collection of the State Museum-Reserve “Kulikovo field”, discovered during archaeological excavations on the territory of the Tula potters settlement in 2013–2014.

Objects from other archaeological collections of the museum were used to reconstruct the patterns. The article provides a stylistic description of the reconstructed stamps, and an art-historical analysis is carried out with the involvement of analogies from museums of the Central Russia. The author comes to the conclusion that the main ornamental motifs on Tula tiles with repetitive compositions were borrowed from Moscow masters. The part of the article devoted to restoration examines the main types of damage to archaeological tiles and describes the methodology for their restoration.

*Keywords:* Tula potters settlement, archaeological tiles, rapport compositions, reconstruction of tile brands, conservation of tiles.

### References

- Baranova S. I.* Istochniki innovatsii v moskovskoe izraztsovoe iskusstvo XVII veka (Sources of innovation in the Moscow tile art of the XVII century) // Vestnik RGGU. Serii: "Kul'turologiia. Iskusstvovedenie. Muzeologiiia" [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: „Cultural Studies. Art history. Museology“]. 2011a. № 7 (108). P. 200–207.
- Baranova S. I.* Russkii izrazets. Zapiski muzeinogo khranitel'ia (Russian tile. Notes of the museum curator). M.: Moskovskii gosudarstvennyi ob"edinennyi muzei-zapovednik, 2011b. 429 p.
- Baranova S. I., Pogorelova T. M.* Issledovanie i restavratsiia keramicheskoi nadpisi iz dekora kolokol'ni tserkvi Sviatykh Adriana i Natal'i na 1-oi Meshchanskoi ulitse v Moskve [Research and restoration of ceramic inscription from the bell tower of the church of Saint Adrian and Natalia on 1 Meschanskaya Street in Moscow] // Arkheologiiia i khudozhestvennoe videnie: istoricheskie konteksty: [sb. st.] [Archaeology and artistic vision: historical contexts. Collected articles] / ex. editor: L. Iu. Limanskaia. M.: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2017. P. 313–324.
- Bel'kovskaia O. N., Vlasenko O. I., Drezel's S. S.* Issledovanie i restavratsiia arkhitekturnoi keramiki (Research and restoration of architectural ceramics) // Khudozhestvennoe nasledie [Art heritage]. 2005. № 22. P. 91–98.
- Bobrov Iu. G.* Poniatie "stil" v konservatsii i restavratsii pamiatnikov iskusstva [The concept of „style“ in the conservation and restoration of art monuments] // Issledovaniia v restavratsii. Materialy mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii. Moskva 4-6 dekabria 2001 goda. M.: Gosudarstvennyi nauchno-issledovatel'skii institut restavratsii, 2002. P. 12–19.
- Bobrov Ju. G.* Filosofiiia sovremennoi konservatsii-restavratsii. Illiuzii i real'nost'. M.: Khudozhestvennaia shkola, 2017. 288 p.
- Danilov P. G.* Tobol'skie izraztsy XVIII veka iz dvortsa namestnika [Tobolsk tiles of the XVIII century from the governor's palace] // Vestnik arkheologii, antropologii i etnografii. 2020. No 3 (50). P. 101–109.
- Fedoseeva T. S., Malachevskaia E. L.* Issledovanie konservantov, rekomenduemykh dlia zashchity eksponatov iz korrodirovannogo stekla [Research of preservatives recommended for the protection of exhibits made of corroded glass] // Khudozhestvennoe nasledie. 2000. No 18. P. 70–72.
- Maralov E. A.* Arkheologicheskie issledovaniia byvshego dvortsa Alekseevskogo na reke Pekhorka v urochishche Alekseevskaia roshcha NP "Losinyi ostrov" [Archaeological research of the former Alekseevsky Palace on the Pekhorka River in the Alekseevskaya Grove tract NP „Losinyi Ostrov“] // Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii po sokhraneniui ob"ektov arkheologicheskogo naslediiia pamiatii A. G. Vekslera. M.: Departament kul'turnogo naslediiia goroda Moskvy 2016. P. 205–224.
- Markina I. B.* Atributsiia i restavratsiia arkheologicheskikh izraztsovykh kollektzii na primere kollektzii izraztsov "Tula, ul. Sovetskaia i Mendeleevskaia" iz sobraniia Gosudarstvennogo voenno-istoricheskogo i prirodnogo muzeia zapovednika "Kulikovo pole" [Attribution and restoration of archaeological tile collections on the example of the collection of tiles „Tula, Sovetskaya and Mendeleevskaya str.“ from the collection of the State Military Historical and Natural Museum Reserve „Kulikovo pole“] // Voprosy arkheologii, istorii, kul'tury i prirody Verkhnego Pooch'ia: materialy XIX Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 650-letiiu Kalugi, 125-letiiu G. K. Zhukovskogo i 60-letiiu Pervogo poleta cheloveka v kosmos. Kaluga, 7–8 apreliia 2021 g. Kaluga: Izdatel' Zaharov S.I. („SerNa“), 2021b. P. 15–21.

- Markina I. B., Prostiakov I. S.* Keramicheskoe proizvodstvo v tul'skoi Goncharnoi slobode XVI-XVIII vekov [Ceramic production in the Tul'skaja goncharnaja sloboda of the XVI-XVIII centuries] // *Arkheologija Oksko-Donskogo vodorazdela*. Kn. 2. Srednevekov'e i rannee Novoe vremia / ed. Vorontsov A. M. Tula: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik "Kulikovo pole", 2022. P. 141-174.
- Markina I. B.* Keramicheskie shtampy-matritsy iz tul'skoi Goncharnoi slobody (po materialam raskopok 2013-2014 godov) [Ceramic matrix stamps from Tul'skaia goncharnaja sloboda (based on the materials of 2013-2014 excavations)] // *Arkheologija Podmoskov'ia: materialy nauchnogo seminara*. Vyp. 19. M.: Institut arkheologii Rossijskoi akademii nauk, 2023. P. 344-352.
- Markina I. B.* Rel'efnye polivnye izraztsy Tul'skoi goncharnoi slobody serediny XVII – nachala XVIII vv. (Relief glazed tiles of the Tul'skaia goncharnaja sloboda of the middle of the XVII – beginning of the XVIII centuries) // *Russkii sbornik*. Vyp. 10. Briansk: IP Khudovets R. G., 2021a. P. 50-65.
- Maslikh S. A. *Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV-XIX vekov*. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 271 p.
- Nemtsova N. I.* Issledovanie i restavratsiia russkikh izraztsovykh pechei XVII-XVIII vv. Metodicheskie rekomendatsii. M.: Rosrestavratsiia, 1989. 35 p.
- Nesterova M. E.* *K rekonstruktsii izraztsovogo dekora odnoi pechi Zagorodskogo posada Tveri* [To the reconstruction of the tiled decor of one tiled stove of the Zagorodsky Posad of Tver] // *Tver', tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu Srednevekov'ia* / otv. red. Khokhlov A. N. Vyp. 7. Tver': Tverskoi nauchno-issledovatel'skii istoriko-arkheologicheskii i restavratsionnyi tsentr, 2014. P. 171-179.
- Restavratsiia muzeinoi keramiki. Metodicheskie rekomendatsii / comp. Andreeva L. N. and others. M.: Vserossiiskii khudozhestvennyi nauchno-restavratsionnyi tsentr im. I. E. Grabaria, 1999. 143 p.
- Sultanov N. V.* Izraztsy v drevnerusskom iskusstve [Tiles in ancient Russian art] // *Materialy po istorii russkikh odezhd i obstanovki zhizni narodnoi*, izdavaemye po Vysochaishemu soizvoleniiu A. V. Prokhorovym. Vypusk 4. Sankt-Peterburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk, 1885. P. 64, 28 sh. col. il.
- Trusov O. A.* Mstislavskie izraztsy [Mstislav tiles] // *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Pis'mennost'*. Iskusstvo. Arkheologija. Ezhegodnik 1989 goda. M.: Nauka, 1990. P. 334-340.
- Veksler A. G.* O nekotorykh nakhodkakh rel'efnykh izraztsov v Moskve [About some finds of relief tiles in Moscow] // *Kolomenskoe: materialy i issledovaniia*. Vyp. 5. Ch. 2. M.: Gosudarstvennyi khudozhestvennyi istoriko-arkhitekturnyi i prirodno-landshaftnyi muzei-zapovednik "Kolomenskoe", 1993. P. 138-149.
- Veksler A. G., Gusakov M. G., Patrik G. G.* XVIII vek – gladkie raspisnye izraztsy. Pech' kak kniga [18th century smooth painted tiles. The stove is like a book] // *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii po sokhranению ob'ektov arkheologicheskogo naslediiia pamiati A. G. Vekslera*. M.: Departament kul'turnogo naslediiia goroda Moskvy, 2016. P. 59-78.
- Voroncova M. A., Markina I. B.* "Dlia zhizni, udobstva i roskoshi". Tul'skie izraztsy [„For life, convenience and luxury”. Tula tiles] // *Arkheologija Oksko-Donskogo vodorazdela*. V 2 kn. Kn. 2. Srednevekov'e i rannee Novoe vremia / ed. Vorontsov A. M. Tula: Gosudarstvennyi muzei-zapovednik "Kulikovo pole", 2022. P. 175-221.
- Zelenskaia G. M.* Simvolika izraztsov Novogo Ierusalima. M.: Indrik, 2012. 400 p.

Поступила в редакцию 31.10.2023

После доработки 18.01.2024

Принята к публикации 16.05.2024



Л. А. Скупченко

## К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

*Аннотация.* На примере коллекции изразцов Великоустюгского музея-заповедника путем анализа материалов архива А. В. Филиппова раскрыт процесс атрибуции музейных предметов, уточняются их художественные и конструктивные особенности, дополняются сведения, представленные в публикациях, посвященных изразцам Великого Устюга. Вводится в научный оборот комплекс печных изразцов середины XVIII в. из собрания Великоустюгского государственного музея-заповедника, насчитывающий более 300 предметов. Впервые публикуется фотография печи Петропавловской церкви из архива А. В. Филиппова, сделанная Л. И. Свионтковской летом 1914 г. в Великом Устюге, позволяющая представить внешний вид и установить один из вариантов конструкции изразцовых печей в храмах трапезного типа. Определение места бытования и художественных особенностей комплекта имеет важное значение в процессе воссоздания элементов интерьера ныне утраченного архитектурного памятника – Петропавловской церкви в Великом Устюге. Полученные сведения дополняют наши представления об этапах развития устюжской изразцовой школы.

*Ключевые слова:* стиль барокко, искусство русской провинции, изразцовая печь, А. В. Филиппов, утраченные памятники архитектуры.

Коллекция изразцов Великоустюгского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника насчитывает на сегодняшний день более пяти тысяч единиц хранения. В собрании музея представлены терракотовые и глазурованные, рельефные и гладкие, полихромные и монохромные печные изразцы конца XVII – начала XX в. Особую ценность имеют практически полностью сохранившиеся комплекты печных рельефных полихромных изразцов второй половины XVIII в., периода расцвета изразцового дела в Великом Устюге. Собранные за более чем столетнюю историю музея предметы коллекции позволяют представить местное изразцовое производство как уникальное явление в художественной жизни провинции.

Развитию устюжского изразцового дела способствовали обширные торговые связи, богатый ремесленный опыт, наличие сырьевой базы, стремление купечества и высшего

© Скупченко Л. А., 2024

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

духовенства перенести в провинцию опыт украшения храмов и монастырей Москвы и других центров Московского государства [Лисенкова, 2012, с. 156]. Основанный в середине XII в. выходцами из Ростово-Суздальских земель, город уже в XIII в. выступал в качестве культурного и духовного центра на северо-восточных границах Ростовской епархии [Сыроватская, 2020, с. 5]. Благодаря выгодному положению на пути в Сибирь и за границу, в XVI–XVII вв. Великий Устюг играл значительную роль в развитии торговли, ремесел и культурных связей Московского государства. В течение 106 лет, с 1682 г., он был центром Великоустюжской и Тотемской епархии. В городе действовали пять монастырей и множество православных храмов, богато украшенных тщанием прихожан. В 1791 г. в нем насчитывалось 37 каменных приходских церквей и одна деревянная [Чебыкина, 2004, с. 28].

Формирование коллекции изразцов началось в первые годы советской власти. Работники Музея Северо-Двинской культуры<sup>1</sup> во главе с Е. А. Бурцевым смогли уберечь от разрушения изразцовые печи купеческих домов, разбирая их и перенося для хранения в музей [Входящая книга поступлений, запись № 294, с. 71]. С 1924 г. комплектование фондов во многом происходило за счет передачи музею культового имущества монастырей и церквей Великого Устюга. Лишь благодаря настойчивости заведующего Музеем Северо-Двинской культуры Н. Г. Бекряшева и его сподвижников к концу 1933 г. в Великом Устюге были приняты под государственную охрану 12 выдающихся архитектурных памятников, сохранившихся до наших дней и определяющих неповторимый и узнаваемый архитектурный облик города. Те храмы, историко-художественную ценность которых отстоять не удалось, были взорваны и разобраны с целью получения кирпича и металла для нужд народного хозяйства [Бестужева, 2007, с. 184]. С 1927 по 1931 г. были разобраны колокольни церквей Иоанна Богослова и Георгиевской, снесены церкви Александра Невского, Варваринская и Рождественская [Кляповская, 2007, с. 162]. Не избежала печальной участи и расположенная во второй части города, на левом берегу Сухоны, Петропавловская церковь, строительство которой взамен обветшалой деревянной началось в 1739 г. Сохранились фотография [Дунаев, 1915, рис. 129, с. 375] и описание церкви: «...с большим осуществлением идеи построения храма «кораблем»; строен он с 1739 по 1749 год («Вологодский календарь» – 1738 г.); при нем высокая, состоящая из четырех частей, но с одним ярусом звонов, колокольня, увенчанная шпилем с летящим ангелом, что также является характерным признаком устюжских церквей этого столетия» [там же, с. 384]. Построенная по грамоте архиепископа Великоустюжского и Тотемского Гавриила теплая церковь Благовещения Петропавловского храма «освящена была 1745 года декабря 4 дня» [Попов, 1893, с. 75]. В марте 1929 г. был расторгнут договор с общиной верующих [Бестужева, 2007, с. 186], и церковь Петра и Павла по требованию Центрального рабочего кооператива [Служебная записка председателя ЦРК Михаила Ревякина в Северо-Двинский Губплан от 23 октября 1928 г.] была передана горсоветом «на разлом» с целью получения строительного материала для постройки хлебозавода [Распоряжение Великоустюжского городского Совета от 4 апреля 1929 г.].

Н. Г. Бекряшев, добившись включения в состав ликвидационной комиссии, в апреле 1929 г. свидетельствовал о наличии в интерьере храма значительного количества предметов, имеющих большое научно-музейное значение, и просил принять меры по их сохранению [Заключение комиссии ГУБОНО от 13 апреля 1929 г.]. В журнале заседаний музейной коллегии от 10 мая 1929 г. упоминается о поступлении в музей наряду с другими ценностями «четыре ящика с изразцами от двух печей Петропавловской церкви» [Журнал №2 заседания коллегии Северо-Двинского музея от 10 мая 1929 г.].

<sup>1</sup> Название Великоустюжского музея в 1918–1926 гг.

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

Рис. 1. Фрагмент изразцовой печи в Петропавловской церкви. Фото А. В. Филиппова. Великий Устюг, 1927 г. Архив А. В. Филиппова // Керамическая установка, 2017, ил. 65, с. 272  
 Fig. 1. The tiled stove in the Peter and Paul Church [fragment]. Photo by A. V. Filippov. Veliky Ustyug, 1927. Archive of A. V. Filippov // Ceramic installation, 2017, il. 65, p. 272



Объем художественных и исторических ценностей, поступавших в музейное собрание, был огромен. Сотрудники музея, которых в 1928 г. в штате было всего четыре человека, «едва успевали инвентаризировать новые поступления и далеко не всегда могли заниматься их паспортизацией» [Рыбаков, 1992, с. 174]. На изразцы, перенесенные в коллекцию музея из Петропавловской церкви и других утраченных храмов, не были нанесены музейные шифры, а в сохранившихся документах нет их подробного описания.

Тем более ценным для сотрудников Великоустюгского музея стал выход в свет книги «Керамическая установка» – издания, выпущенного в 2017 г. при поддержке Благотворительного фонда В. Потанина и под руководством С. И. Барановой [Керамическая установка, 2017]. В этой книге опубликованы материалы архива А. В. Филиппова, благодаря чему многие экспонаты музея обрели вторую жизнь. А. В. Филиппов, крупнейший отечественный исследователь керамики, посетил Великий Устюг летом 1927 г. За 20 дней пребывания ученым были зарегистрированы более ста изразцовых печей (в их числе разобранные). Кроме того, он описал изразцы в облицовках 11 церквей [Чебыкина, 2013, с. 161]. При содействии ГУБОНО и Северо-Двинского музея им были отобраны изразцы, переданные затем в Музей фарфора [Керамическая установка, 2017, с. 37].

Фотографии, зарисовки и обмеры общего вида и отдельных клейм изразцовых печей, выполненные А. В. Филипповым, не только позволяют представить особенности местной художественно-производственной традиции, подтверждая существование на севере одного из крупных самостоятельных центров изразцового производства и одной из региональных версий изразцового декора, получившей определение «северодвинской школы» [Баранова, 2020], но и являются ценнейшим источником музейной атрибуции. Благодаря публикации материалов архива удалось установить принадлежность к интерьеру Петропавловской церкви комплекта изразцов из собрания Великоустюгского музея-заповедника.

На фотографии, сделанной в 1927 г. А. В. Филипповым, запечатлен фрагмент печи Петропавловской церкви с клеймом из десяти изразцов [Керамическая установка, 2017, ил. 65, с. 272] (рис. 1)<sup>2</sup>. Аналогичное клеймо с зеленым медальоном в центре было воссоздано из предметов коллекции в 2007 г. по рисунку С. А. Маслиха [Маслих, 1983, ил. 192] и размещается

<sup>2</sup> При верстке издания снимок ошибочно отнесен к печи из дома Сметанина.



Рис. 2. Клеймо печи из Петропавловской церкви Великого Устюга. ВУМЗ-27222/1-10, ИЗ-3615–3624. Панно в зале открытого хранения фондов. 01.10.2022. Россия, г. Великий Устюг, Советский проспект, д. 58. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация

Fig. 2. The stigma of the tiled stove from the Peter and Paul Church of Veliky Ustyug. VUMZ-27222/1-10, IZ-3615–3624. Panel in the hall of open storage of funds. 10/01/2022. Russia, Veliky Ustyug, Sovetsky Prospekt, 58. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 3. Идентификация предметов изразцовой облицовки по фотографии фрагмента печи из архива А. В. Филиппова. Реконструкция Л. А. Скупченко. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация

Fig. 3. Identification of stove tiles based on a photo of a fragment of the tiled stove from the archive of A. V. Filippov. Reconstruction by L. A. Skupchenko. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

в зале открытого хранения фондов ВУГИАХМЗ (рис. 2). Орнамент клейма был в дальнейшем использован А. В. Филипповым при построении моделей бесшовной керамической облицовки [Керамическая установка, 2017, ил. 79, с. 277]. Источник поступления в музейное собрание комплекта печных рельефных полихромных изразцов с крупными клеймами на бело-голубом фоне с использованием синей, желтой и зеленой эмали в орнаменте долгое время был не установлен, что лишь подтверждает общую тенденцию комплектования фондов: «...изразцы музеев часто анонимны по месту и времени происхождения и появления» [Керамическая установка, 2017, с. 280].

Несмотря на отсутствие полного изображения печи и черно-белую цветность снимка, нами было обнаружено полное соответствие 17 стенных изразцов печи на фото А. В. Филиппова предметам из собрания музея (рис. 3). Конфигурация сколов по краям лицевой пластины, утраты и своеобразные дефекты эмали позволяют установить их идентичность (рис. 4). Это десять изразцов большого клейма, три изразца четырехчастного клейма с мотивом бутонов в вазоне и четыре изразца с мотивом S-образных симметричных завитков. Центральные изразцы клейма на стыке образуют круглое отверстие для вьюшки и демонстрируют способ применения в



Рис. 4. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-28730/44, ИЗ-3922. Идентифицирован по фотографии фрагмента печи из архива А. В. Филиппова (третий слева в нижнем ярусе четырехчастных клейм). 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 4. Relief polychrome stove wall tile. The middle of the 18th century. VUMZ-28730/44, IZ-3922. Identified by a photo of a fragment of the tiled stove from the archive of A. V. Filippov [the third from the left in the lower tier of four-part stamps]. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 5. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-27222/2, ИЗ-3616. Идентифицирован по фотографии фрагмента печи из архива А. В. Филиппова (центральный в нижнем ряду большого клейма). 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 5. Relief polychrome stove wall tile. The middle of the 18th century. VUMZ-27222/2, IZ-3616. Identified by a photo of a fragment of the tiled stove from the archive of A. V. Filippov [central in the lower row of a large stamp]. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 6. Изразец печной карнизный рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-28730/86, ИЗ-3964. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация

Fig. 6. Relief polychrome cornice stove tile. The middle of the 18th century. VUMZ-28730/86, IZ-3964. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

конструкции печей устройств, обеспечивающих циркуляцию воздуха и устранение воздушных пробок в колодцах. Четырехчастное клеймо-розетку составляют изразцы с мотивом бутонов в миниатюрном вазоне (рис. 5). На снимке А. В. Филиппова клейма-розетки видны в среднем ярусе печи. Мотив бутонов в вазоне был широко распространен в производстве печных четырехцветных изразцов и во второй половине XVIII в., когда преобладающим цветом фона был зеленый разных оттенков. Подобное клеймо послужило образцом для зарисовки С. А. Маслиха, датирующего его третьей четвертью XVIII в. [Маслих, 1976, ил. 207]. Благодаря публикации материалов архива А. В. Филиппова мы получили подтверждение происхождения этого вида клейма из печного комплекта Петропавловской церкви, изучив историю его использования в изразцовом убранстве Великого Устюга на протяжении почти целого столетия [Баранова, Скупченко, 2023, ил. 3–11].

С большой вероятностью в печную облицовку входят также изразцы с четырехлепестковой розеткой из сердцевидных завитков в ромбовидной профилированной рамке, расположенные в качестве вставок между клеймами; часть одного из них видна на фото справа от клейма (ГК: 33240095). Всего в комплекте 92 стеновых изразца с бело-голубым фоном; часть из них в публикациях представлена как вариант печной керамики конца XVIII в. [Митурич, 2013, ил. 33]. Однако в облицовке печи из Петропавловской церкви одновременно использованы четырехцветные, трехцветные и двухцветные изразцы с одинаковым фоном. Их конструктивные особенности (толщина лицевой пластины, высота и форма румпы, цвет и фактура черепка) также совпадают. Половинные стеновые изразцы были применены в качестве угловых вставок при выкладывании элементов большого клейма с перевязкой швов. В состав печного набора входит значительное количество профильных изразцов: 44 карнизных изразца с листом аканта и росписью по рельефу эмалями четырех цветов (рис. 6), 22 двухцветные витые полуколонки с мотивом виноградной лозы, использованные в качестве валика между ярусами печи (рис. 7), 18 поясков с крестообразно расположенными сердцевидными завитками и бусинами [Митурич, 2013, ил. 37], 19 карнизных изразцов с симметричными завитками (рис. 8), причем 10 из них дополнены зубчатым орнаментом по краю. В сочетании деталей комплекта проявляется свойственный



Рис. 7. Изразец-полуколонка печной рельефный полихромный угловой. Середина XVIII в. ВУМЗ-28884/59, ИЗ-4233. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 7. Relief polychrome stove tile-half-column [corner]. The middle of the 18th century. VUMZ-28884/59, IZ-4233. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 8. Изразец печной карнизный рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-28884/20, ИЗ-4194. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 8. Relief polychrome cornice stove tile. The middle of the 18th century. VUMZ-28884/20, IZ-4194. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

изразцовому производству Великого Устюга «демонстративный консерватизм», особенно заметный на фоне столичной печной керамики елизаветинского барокко, в которой в то время господствовали гладкие живописные изразцы [Баранова, 2020, с. 20]. В орнаментах изразцов основной и вспомогательной групп печного набора повторяются одни и те же элементы: симметричные завитки с прилегающими к стеблю листьями, трехлепестковые цветы с широкой чашечкой, обрамление в виде «жемчужной ленты». В этих особенностях, характерных для печей ренессансного типа [Немцова, 1989, с. 20], заключается своеобразие устюжских печных комплектов середины XVIII в. Количество карнизных изразцов, многократно превышающее число полуколонок, позволяет предположить, что они использовались тремя способами – как элементы венчающего карниза, пояса, горизонтально разделяющего ярусы, и в основании печи.

По фотографии фрагмента печи удалось также установить, что к комплекту следует отнести 18 четырехцветных сложнопрофильных карнизных изразцов с зубчатым орнаментом на вогнутой части (рис. 9). Сохранились деталь оформления углов печи – угловая полуколонка (рис. 10) – и 19 карнизных изразцов вогнутого профиля с крестовидными розетками в полосе (рис. 11). В завершении печи могли быть использованы карнизные четырехцветные изразцы с овальным медальоном (рис. 12). Следы копоти, сохранившиеся на лицевой пластине изразцов, могут свидетельствовать о задымлении или пожаре. Известно, что «в 1757 году верхний Петропавловский храм с приделом во имя Алексея Человека Божия претерпел жестокий пожар и был заново освящен в 1776 г. Нижний же теплый храм



Рис. 9. Изразец печной карнизный рельефный полихромный сложнопрофильный. Середина XVIII в. ВУМЗ-29011/15, ИЗ-4494. 17.09.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация Fig. 9. Relief polychrome cornice stove tile [composite]. The middle of the 18th century. VUMZ-29011/15, IZ-4494. 09/17/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 10. Изразец-полуколонка печной рельефный полихромный угловой. Середина XVIII в. ВУМЗ-29096, ИЗ-4631. 17.09.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация Fig. 10. Relief polychrome stove tile-half-column [corner]. The middle of the 18th century. VUMZ-29096, IZ-4631. 09/17/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

остался в том пожаре цел и с 1745 года освящаем не был» [Попов, 1893, с. 76]. Возможно также, что часть облицовки была заменена при перекладке или ремонте печи в более позднее время: в 1752 г. священник Максим с приходскими людьми просил архиепископа Варлаама разрешить разборку обветшалой деревянной Петропавловской церкви, а материал ее использовать для топления церковных печей и обжига кирпича новостроящейся каменной церкви Благовещения [Дело по прошению священника Максима с прихожанами Петропавловской церкви г. Великий Устюг]. Таким образом, в период с 1739 по 1752 г. в Благовещенском приделе Петропавловского храма и была устроена печь, облицовка которой была почти полностью перенесена в фонды музея в 1929 г. Сравнительный анализ состава печных комплектов устюжского производства, находящихся в фондах музея, показал несомненное сходство облицовки печи Петропавловской церкви с изразцами одной из печей, возведенных в теплом храме Сергия Радонежского в Дымковской слободе. Это не случайно: композиционные особенности этих церквей иллюстрируют этапы формирования типичного устюжского храма первой половины XVIII в. [Тельтевский, 1977, с. 79; Шильниковская, 1987, с. 164]. Так же, как и в Сергиевской теплой церкви, трапезная Петропавловского храма примыкала к основному объему, решенному в ярусном исполнении, с запада; для отопления ее обширного помещения требовалась печь больших размеров.

В таблице А. В. Филиппова «Формы изразцовых печей XVII–нач. XVIII в.» показаны варианты печей в храмах трапезного типа: массивные, трехъярусные, со скамьей и фигурными ножками и меньшие по размеру, горизонтально расчлененные на два объема с плоским основанием и завершением [Керамическая установка, 2017, ил. 367]. В описях имущества храмов они упоминаются как печи «о трех тушах» и «о двух ставах» [Чебыкина, 2013, с. 166]. Декоративное решение облицовки таких печей в устюжских храмах отвечало стилю эпохи барокко. Витые полуколонки, пояски и карнизные изразцы из печи храма Сергия Радонежского имеют те же цвета эмалей, орнаменты и размеры, что и четырехцветные изразцы в наличниках алтарного окна церкви Вознесения, оформление которых относится к 1742 г. [Лисенкова, 2012, с. 45, 95, ил. 210]. В их цветовом решении использованы белая, желтая и зеленая эмаль и коричневая глазурь (ГК: 9898182, 9898142). В комплекте изразцов, пере-



Рис. 11. Изразец печной карнизный рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-29095/12, ИЗ-4194. 17.09.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 11. Relief polychrome cornice stove tile. The middle of the 18th century. VUMZ-29095/12, IZ-4194. 09/17/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 12. Изразец печной карнизный рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-29071/10, ИЗ-4511. 17.09.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 12. Relief polychrome cornice stove tile. The middle of the 18th century. VUMZ-29071/10, IZ-4511. 09/17/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication





Рис. 13. Свионтковская Л. И. Фотография. Устюг. Церковь Петра и Павла. Великий Устюг, 1914 г. Архив А. В. Филиппова. Первая публикация  
Fig. 13. Ustyug. Peter and Paul Church. Photo by L. I. Sviontkovskaya. Veliky Ustyug, 1914. A. V. Filippov Archive. First publication

Устюг.  
Ц. Петра и Павла  
(нижний) церковь

Март 1914.  
Фот. Л. И. Свионтковской

Рис. 14. Свионтковская Л. И. Фотография (оборот). Устюг. Церковь Петра и Павла. Великий Устюг, 1914 г. Архив А. В. Филиппова. Первая публикация  
Fig. 14. Ustyug. Peter and Paul Church. Photo by L. I. Sviontkovskaya [turnover]. Veliky Ustyug, 1914. A. V. Filippov Archive. First publication

данных в коллекцию музея при реставрации церкви Сергия Радонежского, имеются четыре изразца большого клейма, в которых использованы эмали белого, бирюзового, синего и желтого цветов (ВУМЗ-28541/1-4). Изразцы сохранились в алтарной печи нижнего храма и были расположены в виде отдельных вставок в облицовке, обращенной к стене. Очевидно, они принадлежат к первоначальному убранству печей теплой церкви, строительство которой продолжалось с 1739 по 1747 г. Нижний храм, в котором были установлены печи, был освящен во имя святителя Николая Мирликийского Чудотворца 25 сентября 1750 г. [Попов, 1875, с. 122] или, по другим сведениям, в 1749 г. Появление разрозненных деталей клейма в печной облицовке вполне объяснимо. Ветхие печи в храмах с течением времени перекладывались с заменой поврежденных участков, новые изразцы приобретались «в прибавок», обычной практикой было сохранение в облицовке печей отдельных изразцов предшествующего набора. Не исключено, что печь в алтаре перекладывалась к моменту переосвящения храма в связи с перестройкой или другими обстоятельствами: «Олтарь полукруглый, антиминс в нем священнодействованный в 1792 году июля 11 дня Преосвященным Иринеем, Епископом Вологодским и Устюжским» [Попов, 1875, с. 127]. Известно также, что в 1806 г. починку и перекладку печей в Никольской церкви (нижней) храма Сергия Радонежского проводил Александр Ширяев [Чебыкина, 2013, с. 168]. Вероятно, тогда были использованы в качестве вставок, в том числе в среднике клейма, ковровые двухцветные изразцы.

Анализ состава стеновых изразцов в комплекте из Петропавловской церкви позволил предположить, что печь была квадратной в плане, а в ее облицовку в верхнем ярусе с двух сторон входило по два больших клейма. Стороны печи, обращенные к стенам, не были де-



Рис. 15. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-29085/45, ИЗ-4591. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
 Fig. 15. Relief polychrome stove wall tile. The middle of the 18th century. VUMZ-29085/45, IZ-4591. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 16. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Первая половина XVIII в. ВУМЗ-28730/59, ИЗ-3937. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
 Fig. 16. Relief polychrome stove wall tile. The first half of the 18th century. VUMZ-28730/59, IZ-3937. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 17. Изразец печной гладкий полихромный плоского завершения. Середина XVIII в. ВУМЗ-29309/1, ИЗ-4891. 03.11.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
 Fig. 17. Flat polychrome smooth completion tile. The middle of the 18th century. VUMZ-29309/1, IZ-4891. 11/03/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 18. Изразец печной стеной рельефный полихромный угловой. Конец XVII — начало XVIII в. ВУМЗ-29167/14, ИЗ-4815. 03.11.2023. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
 Fig. 18. Relief polychrome stove wall tile [corner]. Late 17th — early 18th century. VUMZ-29167/14, IZ-4815. 11/03/2023. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

корированы. Комплект включает в себя четыре полных клейма из десяти изразцов, следовательно, периметр облицовки составлял около трех метров. Такая печь могла находиться, как и в церкви Сергия Радонежского, в помещении трапезной. Отсутствие в комплекте типичных для данного периода фигурных ножек или изразцов-полуарок и значительное количество карнизных изразцов свидетельствуют о наличии плоского основания.

Наши предположения подтвердила фотография Л. И. Свионтковской, счастливым образом обнаруженная при систематизации материалов архива А. В. Филиппова<sup>3</sup> (рис. 13). На снимке, сделанном летом 1914 г. (рис. 14), запечатлена трехъярусная печь со скамьей. Фрагмент печи, расположенный слева, был отснят А. В. Филипповым в 1927 г. На снимке не был показан нижний ярус печи, который составляют изразцы с ковровым растительным орнаментом, выполненным темно-зеленой эмалью; в коллекции ВУМЗ-29085 таких изразцов насчитывается 37 (рис. 15). В основании печи использованы изразцы из предшествующих печных наборов. Возможно, они были перенесены из обветшалой деревянной церкви Благовещения, отстроенной «на погорелом месте» в 1717 г. [Попов, 1893, с. 75]. Клеймо-розетка составлено из изразцов с заполнением углов цветком в завитках, а не ягодой, как во втором ярусе, причем один из них является, возможно, первоначальным образцом остальных: в его цветовом решении присутствует прозрачная синяя глазурь, не характерная для более поздних изразцов устюжского производства (рис. 16). Вынос скамьи был выполнен с применением гладких изразцов плоского завершения с зубчатым орнаментом, один из которых находится в собрании ВУГИАХМЗ (рис. 17). От аналогичного изразца из набора печи церкви Сергия Радонежского его отличают чуть больший размер лицевой пластины (7,3×18×18 см), высота румпы и качество эмали. На лицевой пластине этого изразца заметны пятна темно-зеленой краски, оставленные округлым дном емкости (вероятно, горизонтальную поверхность скамьи подкрашивали). Потёки и пятна той же краски наблюдаются и на стеновых изразцах, использованных в цокольной части печи (рис. 18). Части клейма с мотивом букета в вазоне и митрой-коронай, как и отдельные изразцы с мотивом цветка на прямом стебле, отличаются белым фоном в центральной части и темным в заполнении углов; в их цветовом решении использованы эмали четырех и пяти цветов (ГК: 41470783). Вероятно, этот фрагмент печной облицовки составлен из привозных изразцов конца XVII – начала XVIII в. [Баранова, Скупченко, 2023, ил. 1]. Применение в основании печи ранних изразцов является еще одной особенностью печных комплектов середины XVIII в.; по-видимому, «старые» привозные клейма в этот период уже не занимали центрального места в убранстве печи.

Массивная лицевая пластина, округлая высокая румпа, следы ручной формовки на оборотной стороне сближают исследуемые печные наборы. Отличают их цветовое решение лицевой пластины и техника исполнения: стеновой изразец из печи Петропавловской церкви имеет однородный бело-голубой фон, выраженный рельеф и четкие очертания элементов орнамента (рис. 19). Центральная фигура печного клейма из церкви Сергия Радонежского размещается на белом фоне, угловое заполнение композиции выполнено зеленой эмалью. Рельеф лицевой пластины сглаженный, на мелких деталях орнамента видны потёки эмали, на лицевой пластине – следы копоти (рис. 20). При различном цветовом решении совпадают размеры и орнамент профильных изразцов: идентичны оба вида полуколонок, пояски и пять видов карнизных изразцов. Не исключено, что печи для двух названных храмов изготовлены одними и теми же мастерами в разные годы. К сожалению, в документах Великоустюгской духовной консистории нет сведений об исполнителях печных работ. Возможно, дальнейший анализ архивных источников позволит ответить на этот вопрос.

<sup>3</sup> Снимок предоставлен С. И. Барановой.

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге



Рис. 19. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-28730/10, ИЗ-3888. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 19. Relief polychrome stove wall tile. The middle of the 18th century. VUMZ-28730/10, IZ-3888. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication



Рис. 20. Изразец печной стеной рельефный полихромный. Середина XVIII в. ВУМЗ-28541/1, ИЗ-3668. 01.10.2022. Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Первая публикация  
Fig. 20. Relief polychrome stove wall tile. The middle of the 18th century. VUMZ-28541/1, IZ-3668. 10/01/2022. Veliky Ustyug State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. First publication

С большой степенью вероятности оба комплекта изразцов следует датировать серединой XVIII в. Печные наборы этого периода выполнялись по решению приходских общин, были украшением вновь строящихся храмов трапезного типа и отличались разнообразием орнаментов: в облицовке печи присутствовало более 24 видов стеновых и профильных изразцов. На зеркале печи выкладывались крупные клейма, наряду с четырехцветными использовались трехцветные и двухцветные изразцы, применялись вставки из предшествующих печных наборов, в том числе привозных.

Таким образом, публикация материалов архива А. В. Филиппова не только открывает новые возможности для атрибуции коллекции изразцов ВУГИАХМЗ, но и позволяет восстановить некоторые детали интерьера памятников архитектуры Великого Устюга, в том числе утраченных в 1920–1930-х гг.

#### Источники и литература

Баранова С. И. Региональные версии изразцового декора. О понятии «северодвинская школа» // Вестник Томского университета. История. 2020. № 68. С. 15–22.

Баранова С. И., Скупченко Л. А. «Северо-двинская» школа изразцового дела: истоки возникновения и художественные особенности (на материале коллекции изразцов Великоустюгского музея-заповедника) // Архитектурная археология. 2023. № 5. С. 185–201.

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

*Бестужева Ю. А.* Деятельность музея Северо-Двинской культуры по сохранению памятников культового зодчества в 1920-х – 30-х годах // Краеведческий альманах «Великий Устюг». Вып. 4. Вологда: Русь, 2007. С. 175–194.

Входящая книга поступлений музея Северо-Двинской культуры в Великом Устюге (инвентарная общая) от 24.08.1922. 234 л. Запись № 294. Л. 10, об. Великоустюгский государственный музей-заповедник.

Дело по прошению священника Максима с прихожанами Петропавловской церкви г. Великий Устюг о разрешении разборки старой деревянной церкви на топку церковных печей и обжиг кирпича новостроящейся каменной церкви. Великоустюгский центральный архив. Ф. 363. Оп. 1. Д. 820. Л. 1.

*Дунаев Б. И.* Северно-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. М.: [б. и.], 1915. 389 с.

Журнал № 2 заседания коллегии Северо-Двинского музея от 10 мая 1929 г. Великоустюгский центральный архив. Ф. Р-338. Оп. 1. Д. 33. Л. 38.

Заключение комиссии ГУБОНО по результатам осмотра церкви Петра и Павла от 13 апреля 1929 г. Великоустюгский центральный архив. Ф. Р-212. Оп. 1. Д. 1. Л. 24.

Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А. В. Филиппова / [авт. коллектив: Светлана Баранова и др.; рук. проекта и науч. ред.: Светлана Баранова; фот.: Владимир Бойко, Маргарита Федина]. М.: Эксмо, 2017. 471 с.

*Кляповская Е. Г.* Архитектурный облик Великого Устюга в первой трети XX века // Краеведческий альманах «Великий Устюг». Вып. 4. Вологда: Русь, 2007. С. 158–174.

*Лисенкова Ю. Ю.* Изразцовое убранство храмов Великого Устюга XVII – первой половины XVIII веков: этапы развития и художественные особенности. Дис. на соискание степени кандидата искусствоведения. М., 2012. 411 с.

*Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. 1-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1976. 29 с., 80 л. ил.

*Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1983, 20 с., 110 л. ил.

*Митурич С. В.* Типы изразцов Великого Устюга (краткий обзор) // Великоустюгский истори-ко-архитектурный и художественный музей-заповедник: альбом-путеводитель по коллекциям народного искусства / изд., сост.: С. В. Митурич. М.: Три квадрата, 2013. С. 149–160.

*Немцова Н. И.* Исследование и реставрация русских изразцовых печей XVII–XVIII веков. Методические рекомендации. М.: Объединение «Росреставрация», 1989. 24 с.

*Попов А.* Дымковская Димитриевская церковь в г. Устюге. // Прибавления к Вологодским епархиальным ведомостям. Апреля 1. 1875. № 7. С. 119–132.

*Попов А.* Петро-Павловская церковь в г. Устюге // Прибавления к Вологодским епархиальным ведомостям. Марта 15. 1893. №6. С. 73–82.

Распоряжение Великоустюгского городского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов о передаче церкви Петра и Павла правлению Центрального рабочего кооператива от 4 апреля 1929 г. Великоустюгский центральный архив. Ф. Р-212. Оп. 1. Д. 1. Л. 160.

*Рыбаков А. А.* Художник Бекряшев (1874–1939) в Великом Устюге (К истории сохранения памятников художественной культуры Великого Устюга) // Чтения по исследованию и реставрации памятников художественной культуры Северной Руси, посвященные памяти художника-реставратора Николая Васильевича Перцева (1902–1981). Архангельск: [б. и.], 1992. С. 169–182. Служебная записка председателя Центрального Рабочего кооператива Михаила Ревякина в Северо-Двинский Губплан от 23 октября 1928 г. Великоустюгский центральный архив. Ф. Р-212. Оп. 1. Д. 1. Л. 70.

*Сыроватская Л. Н.* Художественное наследие Великого Устюга // Сокровища Великого Устюга: из собрания Великоустюгского музея-заповедника. М.: [ИП Верхов С. И.], 2020. С. 5–98.

*Тельтевский П. А.* Великий Устюг. Архитектура и искусство XVII–XIX веков: [альбом]. М.: Искусство, 1977. 179 с.

*Чебыкина Г. Н.* Великий Устюг // Наука и жизнь. 2004. № 7. С. 24–31.

*Чебыкина Г. Н.* Производство печных изразцов в Великом Устюге // Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник: альбом-путеводитель по коллекциям народного искусства / изд., сост.: С. В. Митурич. М.: Три квадрата, 2013. С. 161–168.

*Шильниковская В. П.* Великий Устюг. 2-е изд. доп. М.: Стройиздат, 1987. 255 с.

LYUDMILA A. SKUPCHENKO

TO THE QUESTION OF ATTRIBUTION OF  
FURNACE TILES OF THE 18TH CENTURY  
FROM THE PETER AND PAUL CHURCH IN  
VELIKY USTYUG

*Abstract.* Using the example of the collection of tiles of the Veliky Ustyug Museum-Reserve and by analyzing the materials of the archive of A. V. Filippov, the process of attribution of museum objects is revealed, their artistic and design features are clarified and the information presented in publications on the tiles of Veliky Ustyug is supplemented. A complex of stove tiles from the middle of the 18th century from the collection of the Veliky Ustyug State Museum-Reserve, numbering more than 300 items, is getting introduced into scientific circulation. For the first time, a photograph of the furnace of the Peter and Paul Church from the archive of A. V. Filippov, taken by L. I. Sviontkovskaya in the summer of 1914 during her stay in Veliky Ustyug, is published, allowing to present the appearance and install one of the design options for tiled stoves in refectory-type temples. Determining the place of existence and artistic features of the set is important in the process of recreating the interior elements of the now lost architectural monument – the Peter and Paul Church in Veliky Ustyug. The information obtained complements the idea of the stages of development of the Ustyug tile school.

*Keywords:* baroque style, art of the Russian province, tiled furnace, A. V. Filippov, lost architectural monuments.

**References**

- Baranova S. I.* Regional'nye versii izraztsovogo dekora. O poniatii „severodvinskaja shkola“ (Regional versions of tiled decor. About the concept of “Severodvinsk school”) // *Vestnik Tomskogo universiteta. Istoriia*. 2020. No. 68. P. 15–22.
- Baranova S. I., Skupchenko L. A.* „Severo-dvinskaja“ shkola izraztsovogo dela: istoki vzniknoveniia i khudozhestvennye osobennosti (na materiale kollektsii izraztsov Velikoustiugskogo muzeia-zapovednika) [“North-Dvinskaya” school of tiled business: origins and artistic features (based on the material of the collection of tiles of the Veliky Ustyug Museum-Reserve)] // *Arkhitekturnaia arkheologija*. 2023. No. 5. P. 185–201.
- Bestuzheva Iu. A.* Deiatel'nost' muzeia Severo-Dvinskoi kul'tury po sokhraneniuiu pamiatnikov kul'tovogo zodchestva v 1920-kh – 30-kh godakh (Activities of the Museum of the North Dvinsk Culture on the Preservation of Monuments of Cult Architecture in the 1920s and 30s) // *Kraevedcheskii al'manakh „Velikii Ustiug“*. Vyp. 4. Vologda: Rus', 2007. P. 175–194.
- Chebykina G. N.* Proizvodstvo pechnykh izraztsov v Velikom Ustiuge (Production of stove tiles in Veliky Ustyug) // *Velikoustiugskii istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik: al'bom-putevoditel' po kollektsiiam narodnogo iskusstva / izd., sost.: S. V. Miturich. M.: Tri kvadrata*, 2013. P. 161–168.
- Chebykina G. N.* Velikii Ustiug [Great Ustiug] // *Nauka i zhizn'*. 2004. No. 7. P. 24–31.
- Delo po prosheniuiu sviashchennika Maksima s prikhozhanami Petropavlovskoi tserkvi g. Velikii Ustiug o razreshenii razborki staroi dereviannoi tserkvi na topku tserkovnykh pechei i obzhig kirpicha novostroiashcheisia kamennoi tserkvi. Velikoustiugskii tsentral'nyi arkhiv. F. 363. Op. 1. D. 820. L. 1.
- Dunaev B. I.* Severno-russkoe grazhdanskoe i tserkovnoe zodchestvo. Gorod Velikii Ustiug. M.: [b. i.], 1915. 389 p.

Л. А. Скупченко. К вопросу об атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге

- Keramicheskaja ustanovka. Po materialam arkhiva i kolleksii A. V. Filippova / [avt. kollektiv: Svetlana Baranova i dr.; ruk. proekta i nauch. red.: Svetlana Baranova; fot.: Vladimir Boiko, Margarita Fedina]. M.: Eksmo, 2017. 471 p.
- Kliapovskaia E. G.* Arkhitekturnyi oblik Velikogo Ustiuga v pervoi treti XX veka [Architectural appearance of Veliky Ustyug in the first third of the 20th century] // Kraevedcheskii al'manakh „Velikii Ustiug“. Vyp. 4. Vologda: Rus', 2007. P. 158–174.
- Lisenkova Iu. Iu.* Izraztsovoe ubranstvo khramov Velikogo Ustiuga XVII – pervoi poloviny XVIII vekov: etapy razvitiia i khudozhestvennye osobennosti. Dis. na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniia. M., 2012. 411 p.
- Maslikh S. A.* Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV–XIX vekov. 1-e izd. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976. 29 p., 80 l. il.
- Maslikh S. A.* Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV–XIX vekov. 2-e izd. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983, 20 p., 110 l. il.
- Miturich S. V.* Tipy izraztsov Velikogo Ustiuga (kratkii obzor) [Types of tiles of Veliky Ustyug (brief review)] // Velikoustiugskii istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik: al'bom-putevoditel' po kolleksiiam narodnogo iskusstva / izd., sost.: S. V. Miturich. M.: Tri kvadrata, 2013. P. 149–160.
- Nemtsova N. I.* Issledovanie i restavratsiia russkikh izraztsovykh pechei XVII–XVIII vekov. Metodicheskie rekomendatsii. M.: Ob"edinenie „Rosrestavratsiia“, 1989. 24 p.
- Popov A.* Dymkovskaia Dimitrievskaia tserkov' v g. Ustiuge (Dymkovskaya Dimitrievskaya Church in Ustyug) // Pribavleniia k Vologodskim eparkhial'nym vedomostiam. Aprelia 1. 1875. № 7. C. 119–132.
- Popov A.* Petro-Pavlovskaia tserkov' v g. Ustiuge (Petro-Pavlovskaya Church in Ustyug) // Pribavleniia k Vologodskim eparkhial'nym vedomostiam. Marta 15. 1893. No. 6. P. 73–82.
- Rasporiazhenie Velikoustiugskogo gorodskogo Soveta rabochikh, krest'ianskikh i krasnoarmeiskikh deputatov o peredache tserkvi Petra i Pavla pravleniiu Tsentral'nogo rabocheho kooperativa ot 4 apreliia 1929 g. Velikoustiugskii tsentral'nyi arkhiv. F. R-212. Op. 1. D. 1. L. 160.
- Rybakov A. A.* Khudozhnik Bekriashov (1874–1939) v Velikom Ustiuge (K istorii sokhraneniia pamiatnikov khudozhestvennoi kul'tury Velikogo Ustiuga) [Artist Bekryashov (1874–1939) in Veliky Ustyug (To the history of preservation of monuments of artistic culture of Veliky Ustyug)] // Chteniia po issledovaniiu i restavratsii pamiatnikov khudozhestvennoi kul'tury Severnoi Rusi, posviashchennye pamiati khudozhnika-restavratora Nikolaia Vasil'evicha Pertseva (1902–1981). Arkhangel'sk: [b. i.], 1992. P. 169–182.
- Shil'nikovskaia V. P.* Velikii Ustiug. 2-e izd. dop. M.: Stroizdat, 1987. 255 p.
- Sluzhebnaia zapiska predsedatelia Tsentral'nogo Rabocheho kooperativa Mikhaila Reviakina v Severo-Dvinskii Gubplan ot 23 oktiabria 1928 g. Velikoustiugskii tsentral'nyi arkhiv. F. R-212. Op. 1. D. 1. L. 70.
- Syrovatskaia L. N.* Khudozhestvennoe nasledie Velikogo Ustiuga (Artistic heritage of Veliky Ustyug) // Sokrovishcha Velikogo Ustiuga: iz sobraniia Velikoustiugskogo muzeia-zapovednika. M.: [IP Verkhov S. I.], 2020. P. 5–98.
- Tel'tevskii P. A.* Velikii Ustiug. Arkhitektura i iskusstvo XVII–XIX vekov: [al'bom]. M.: Iskusstvo, 1977. 179 p.
- Vkhodiashchaia kniga postuplenii muzeia Severo-Dvinskoi kul'tury v Velikom Ustiuge (inventarnaia obshchaia) ot 24.08.1922. 234 l. Zapis' No. 294. L. 10, ob. Velikoustiugskii gosudarstvennyi muzei-zapovednik.
- Zakliuchenie komissii GUBONO po rezul'tatam osmotra tserkvi Petra i Pavla ot 13 apreliia 1929 g. Velikoustiugskii tsentral'nyi arkhiv. F. R-212. Op. 1. D. 1. L. 24.
- Zhurnal No. 2 zasedaniia kollegii Severo-Dvinskogo muzeia ot 10 maia 1929 g. Velikoustiugskii tsentral'nyi arkhiv. F. R-338. Op. 1. D. 33. L. 38.

Поступила в редакцию 21.09.2023

После доработки 13.12.2023

Принята к публикации 16.05.2024

Логинова А. Н.

## Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

*Аннотация.* В статье на основании анализа приходо-расходных документов вологодского Архиерейского дома за 1761–1780-е гг. и творческого наследия вологодского иконописца Дмитрия Суморокова выдвигается предположение о его причастности к изготовлению изразцов печей Иосифовского корпуса Вологодского кремля. Приведены биографические данные иконописца, почерпнутые из широкого круга источников, сделан ретроспективный обзор каменной застройки Архиерейского дома. В рамках исследования рассматривается художественный почерк Дмитрия Суморокова и проводится сравнение его иконописного наследия с живописью на изразцах. Цитируемые архивные документы позволяют установить состав и объем материалов, закупаемых для изготовления изразцов, выявить круг лиц, причастных к их производству, и определить время создания печной облицовки.

*Ключевые слова:* иконописец Дмитрий Сумороков, Иосифовский корпус Вологодского кремля, приходо-расходные книги вологодского Архиерейского дома, муравленный изразец, живописный изразец, изразцовая печь, авторство.

Имя вологодского иконописца Дмитрия Суморокова<sup>1</sup> хорошо известно исследователям местной древнерусской иконописной традиции. В Вологодском музее-заповеднике хранятся его подписные датированные иконы: «Господь Вседержитель с вологодскими

<sup>1</sup> В ряде научных работ фамилия иконописца упоминается в написании «Сумароков», что объясняется введением ее в таком написании в научный оборот Рыбаковым А. А. в 1980 г. [Рыбаков, 1980, с. 28]. Исследователь и реставратор Федышин И. Н. считает правильным иное написание фамилии иконописца – «Сумороков», соответствующее авторской подписи на иконе «Рождество Христово» 1785 г. из Ильинской церкви г. Вологды (Вологодский государственный музей-заповедник, 144,2×75,8×2,8 см. Инв. № ВОКМ 10022) [Федышин, Виноградова, 2013, с. 157].



Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

чудотворцами»<sup>2</sup> (рис. 1) и «Рождество Христово»<sup>3</sup> (рис. 2), а также икона «Спас Всемилостивый (Обыденный)»<sup>4</sup> (рис. 3) без авторской подписи, выполненная в идентичной стилистической манере, что позволяет причислить ее к наследию этого же иконописца [Федышин, Виноградова, 2014, с. 176]. Известно, что Дмитрий Сумороков имел отношение к изготовлению двух икон вологодского Софийского собора<sup>5</sup>. Вместе с иконописцем Золотаревым он писал иконы для иконостаса вологодской церкви Воскресения Христова на Ленивом Торгу (до 1771 г.), а в 1773 г. этими же иконописцами по заказу купца А. А. Рынина были выполнены иконы для вновь построенной грязовецкой церкви Рождества Христова [Федышин, Виноградова, 2014, с. 174]. Исследователи характеризуют живописную манеру письма Дмитрия Суморокова как более декоративную по сравнению с манерой его предшественников, соответствующую новому направлению иконописной стилистики, испытавшей влияние западноевропейского искусства и продолжавшей «активно адаптировать и использовать отдельные формальные приемы барокко» [Комашко, 2006, с. 23].

Биография Дмитрия Суморокова достаточно хорошо изучена. Исследователи Е. А. Виноградова и И. Н. Федышин на основании архивных источников (метрических книг Георгиевской церкви на посаде, документов Вологодской духовной консистории и Вологодской городской думы («Дело о причислении лиц к мещанскому обществу»), сведений о населении города Вологды, списков иконописцев и живописцев по г. Вологде и другим городам) приводят следующие его биографические данные. Дмитрий Васильев Сумороков родился в 1738 г. в семье церковнослужителя одного из храмов бывшей архиерейской вотчины Лежский волок Вологодского уезда. В 1766 г. он числился служителем ведомства Коллегии экономии, в 1767 г. записался в вологодское купечество 3-й гильдии, в котором состоял с перерывами до начала 1790-х гг. В 1767 г. его имя впервые было включено в список служителей вологодского Архиерейского дома. К началу 1770-х гг. Дмитрий Сумороков был одним из лучших вологодских иконников: в 1786 г. он был упомянут как мастер иконописного цеха, а в 1792 г. – как старший мастер [Федышин, Виноградова, 2014, с. 173].

Впервые на изразцовое направление творчества Дмитрия Суморокова обратил внимание А. А. Рыбаков. В своей книге «Художественные памятники Вологды XVII – начала XX века» Александр Александрович цитирует запись в приходо-расходной книге Архиерейского дома от 26 апреля 1761 г., которая указывает, что «куплено иконописцем Дмитрием Сумороковым для крашения обрасцовых печей в доме его преосвященства окалины медной на одиннадцать копеек с половиной» [Книга расходная за 1761 г. Л. 24]. На основании этого документа автор высказывает предположение о том, что сохранившиеся до настоящего времени изразцовые печи, находящиеся в Иосифовском корпусе,

<sup>2</sup> Икона «Господь Вседержитель с вологодскими чудотворцами». Дмитрий и Иван Сумороковы. 1779 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 140,5×117×3 см. ВОКМ-10014. Публикации: [Преподобный Димитрий Прилуцкий, 2004, кат. 39, с. 94]; [Федышин, Виноградова, 2014, с. 176–177]; [Рыбаков, 2014, с. 22]; [История православных храмов, 2014, с. 83]; [Подписные и датированные произведения, 2017, кат. 53, с. 182–183]; [Семячко, 2021, с. 334–335].

<sup>3</sup> Икона «Рождество Христово». Дмитрий Сумороков. 1785 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 144,2×75,8×2,8 см. ВОКМ-10022. Публикации: [Рыбаков, 1995, ил. 118/119; кат. 130]; [Возрожденные шедевры, 1998, с. 56]; [Глебова, Маймасов, Петрова, 2004, с. 147, ил. 123]; [Федышин, Виноградова, 2014, с. 175–176].

<sup>4</sup> Икона «Спас Всемилостивый (Обыденный)». 1775 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 30,9×26,3×2,5 см. ВОКМ-5269. Публикации: [Федышин, Виноградова, 2014, с. 176].

<sup>5</sup> В приходо-расходных документах вологодского Архиерейского дома за 1761 г. фигурирует запись о выдаче иконописцу Дмитрию Суморокову «к письму Софийских двух образов, разных красок и золота листового» – [Книга расходная за 1761 г. Л. 43].

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)



Рис. 1. Дмитрий и Иван Сумороковы. Икона «Господь Вседержитель с вологодскими чудотворцами». 1779 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 140,5×117×3 см. ВОКМ-10014. Вологодский государственный музей-заповедник  
 Fig. 1. Dmitry and Ivan Sumorokov. The icon "The Lord Almighty with the Vologda miracle workers". 1779. Coniferous wood, pavoloka, levkas, tempera, gold, tempera painting. 140.5×117×3 cm. VOСM-10014. Vologda State Museum-Reserve



Рис. 2. Дмитрий Сумороков. Икона «Рождество Христово». 1785 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 144,2×75,8×2,8 см. ВОКМ-10022. Вологодский государственный музей-заповедник  
 Fig. 2. Dmitry Sumorokov. The icon of the Nativity of Christ. 1785. Coniferous wood, pavoloka, levkas, tempera, gold, tempera painting. 144.2×75.8×2.8 cm. VOСM-10022. Vologda State Museum-Reserve



Рис. 3. Икона «Спас Всемиловитый (Обыденный)». 1775 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 30,9×26,3×2,5 см. ВОКМ-5269. Вологодский государственный музей-заповедник  
 Fig. 3. The icon "The All-Merciful (Ordinary) Savior". 1775 Coniferous wood, pavoloka, levkas, tempera, gold, tempera painting. 30.9×26.3×2.5 cm. VOСM-5269. Vologda State Museum-Reserve

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

были изготовлены иконописцами Дмитрием Сумороковым и Степаном Богдановым [Рыбаков, 1980, с. 28]. Действительно, запись, на которую ссылается А. А. Рыбаков, содержит информацию о закупке материалов для производства изразцов. В то же время перечень сырья, приобретаемого для изготовления печной облицовки, указывает на изготовление изразцов весьма определенной цветовой гаммы, а именно муравленых. Это подтверждают следующие записи: 1 мая 1761 г. «куплено иконописцем Степаном Богдановым... для росписания муравленых печей образцовых краски» [Книга расходная за 1761 г. Л. 24], 3 мая «куплено иконописцем Дмитрием Сумороковым у вологодского купца Андрея Дмитриева сына Колчина к крашению для положения в краски печных образцов которые принадлежат в доме его преосвященства в кладку печи в разных кельях свинцу...» [Книга расходная за 1761 г. Л. 24], 14 мая «куплено иконописцем Стефаном Богдановым к деланию изразцовых печных образцов в краски окалины медной сухой» [Книга расходная за 1761 г. Л. 25], 30 мая «куплено каменщиком Иваном Нижегородовым... к крашению печных образцов для перезжания в краски свинцу» [Книга расходная за 1761 г. Л. 26]. В приведенных документальных свидетельствах зафиксирован факт закупки свинца – основного компонента прозрачной свинцовой глазури – и окалины медной, придающей глазури зеленый оттенок. Кроме того, в документе ясно сказано, что материалы закупаются «для росписания муравленых печей». Печи же, находящиеся в настоящее время в Иосифовском корпусе Вологодского кремля, выложены живописными разноцветными изразцами, глазурь которых более сложна по составу: в ней присутствуют олово, сурьма и т. д. В документе также ясно сказано, что изразцы изготавливаются Дмитрием Сумороковым и Степаном Богдановым для печей «в верхние в доме его преосвященства каменные покои» [Книга расходная за 1761 г. Л. 16], а в обозначенное время – в мае 1761 г. – Иосифовский корпус еще не был построен. Его возведение началось в 1764-м и продолжалось до 1769 г. Даже если предположить, что изразцы начали изготавливать заранее, чтобы облицевать ими печи нового корпуса, то следует учитывать, что упоминание в документах Дмитрия Суморокова и Степана Богданова приходится на время управления епархией епископа Серапиона, а строительство Иосифовского корпуса осуществлялось по приказанию его преемника Иосифа, рукоположенного в сан епископа Вологодского и Белозерского 16 декабря 1761 г. и управлявшего епархией до 26 февраля 1774 г.

Таким образом, упоминаемые в документе 1761 г. материалы действительно предназначались для изготовления изразцовых печей в архиерейских палатах, но еще не для печей в покоях Иосифовского корпуса. Для установления местоположения муравленых изразцовых печей 1761 г. следует выяснить, были ли в то время на территории современного Вологодского кремля каменные архиерейские палаты. Представление о зданиях, располагавшихся в первой половине XVIII в. на территории Архиерейского двора, дает «Ведомость о состоянии вологодского Софийского кафедрального собора, строений Вологодского архиерейского дома, архиерейских подворий в Санкт-Петербурге, Москве, Белоозере с указанием сумм, необходимых для их ремонта», составленная около 1750-х гг. Появление этого документа связано с указами Святейшего Синода от 1747 г. (первый) и от 12 января 1754 г. (дополнительный), предписывающими составить описание «ветхостей» с указанием сумм, необходимых для осуществления ремонта. В документе содержится информация о состоянии Софийского собора и существовавших в то время зданий Архиерейского дома – архиерейских келий, «которые имеются подле крестовой рождественской церкви», домово-архиерейской церкви Рождества Христова с «крестовыми палатами архиерейских и казначейских экономских иеромонашеских иеродиаконских и других служб», каменных архиерейских четырех келий, деревянных архиерейских келий на каменном фундаменте

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

и казенной каменной палате. Исходя из современных названий зданий Архиерейского двора, можно сделать вывод, что Дмитрием Сумороковым и Степаном Богдановым в 1761 г. изготавливались изразцы для печей Симоновского, Иринеевского, Гаврииловского корпусов и первого этажа Консисторского корпуса (первый этаж строился в 1740–1758 гг., а второй – в 1774 г.). В «Ведомости» особенно подчеркивается необходимость ремонта и переделки печей в архиерейских палатах: «В домово́й архиерейской церкви Рождества Христова и в крестовой палате в архиерейских и казначейских экономских, иеромонашеской иеродиаконской и других служб в монашеских кельях да в палатах, где имеется консистория и отправляются епаршеские дела и домовотчинная канцелярия надлежит вместо ветхих кирпичных печей сделать вновь двадцать шесть печей изразцовых» [Ведомость о состоянии вологодского Софийского кафедрального собора. 1747–1748 гг. Л. 8, Л. 8 об].

Анализ приведенного документа не только позволяет оценить техническое состояние зданий вологодского Архиерейского двора, но и дает представление о каменных постройках, располагавшихся на его территории в первой половине XVIII в. При этом необходимо понимать, что некоторые данные о техническом состоянии зданий могли быть сознательно искажены с целью показать необходимость выделения средств на ремонт. В целом сохранившиеся памятники, предметные (изразцы) и документальные, указывают на широкое использование изразцов в печной облицовке печей каменных палат вологодского Архиерейского двора в середине XVIII в. Причем наиболее мощный пласт сохранившихся памятников – изразцы второй половины XVIII в. – относится ко времени наиболее активного работоспособного возраста Дмитрия Суморокова.

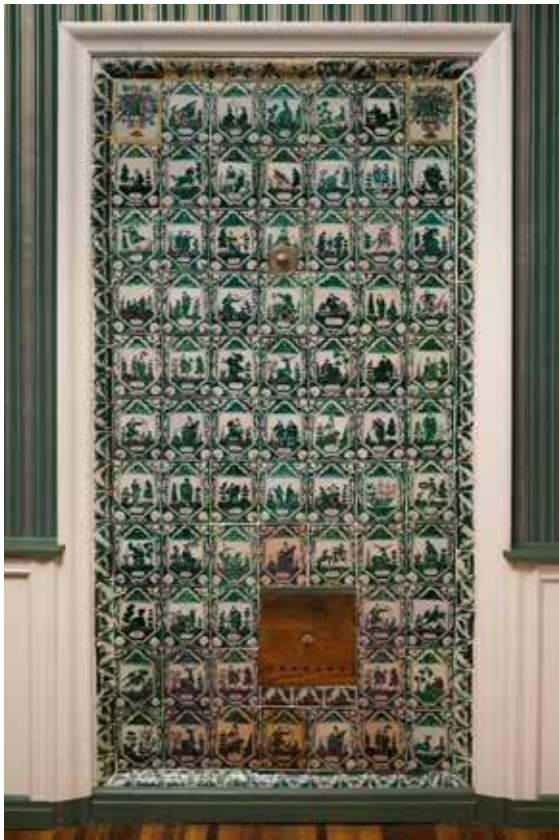


Рис. 4. Изразцовая печь в парадном (зеленом) зале второго этажа Иосифовского корпуса Вологодского кремля. Фотограф А. В. Тарасовский. 2016 г.  
Fig. 4. A tiled stove in the front (green) hall of the second floor of the Iosifovsky building of the Vologda Kremlin. Photographer A. V. Tarasovsky. 2016



Рис. 5. Изразцовая печь «с букетами» в зале второго этажа Иосифовского корпуса Вологодского кремля. Фотограф А. В. Тарасовский. 2018 г.  
Fig. 5. Tiled stove "with bouquets" in the hall of the second floor of the Iosifovsky building of the Vologda Kremlin. Photographer A. V. Tarasovsky. 2018

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

Наибольший интерес для исследователей представляет сохранившаяся печь Иосифовского корпуса, одной своей стороной стоящая в парадных залах второго этажа (рис. 4), а другой выходящая в более камерное помещение, являвшееся, по замечанию Г. К. Лукомского, «служебной, домашней передней» (рис. 5) [Лукомский, 1914, с. 91]. Одна сторона печи плоская, она облицована гладкими расписными изразцами с сюжетами, написанными зеленой глазурью по белому фону. Зеркало печи образовано стенными изразцами и обрамлено со всех сторон карнизами с изображением птиц, бегущих зайцев и цветов. В верхней части по углам расположены изразцы с изображением букета цветов в вазе, идентичные тем, из которых выложена другая сторона печи. Печь с сюжетными бело-зелеными изразцами ремонтировалась в 1995–1996 гг., на месте утраченных изразцов в нижней части была вставлена печная дверца, недостающие изразцы вокруг нее восполнены муляжами-фотокопиями. Другая сторона печи, стоящая в соседнем помещении, представляет собой более сложное сооружение с массивной нижней частью, с многочисленными переходами, оформленными поясками-перемычками и карнизами, с двойным членением в виде колоннады и уменьшением объема в верхней части. Зеркало печи выложено изразцами с изображением букета цветов в вазе. По сравнению с комплектом предыдущей печи этот разнообразнее по составу, роспись на изразцах имеет более широкую цветовую палитру: в ней использованы глазури белого, желтого, зеленого, синего и коричневого цветов<sup>6</sup>.

Обе печи сохранились, по-видимому, без существенных переделок и ремонтов, о чем свидетельствует фиксация их состояния разными исследователями в течение XX в.<sup>7</sup> Мастерство и качество выполнения изразцовой живописи указывает на работу профессионала высокого уровня, свободно владевшего художественными и технологическими приемами, имевшего значительный опыт в изготовлении облицовочной керамики. Детальное изучение печной облицовки Иосифовского корпуса позволяет выдвинуть предположение, что мастером, их изготовившим, является Дмитрий Сумороков. Привлечение для создания изразцов мастеров-иконописцев в XVIII в. было достаточно распространенной практикой, особенно на периферии, где из-за недостатка узкопрофильных специалистов мастер зачастую владел несколькими профессиями. К примеру, известно, что иконописец Оружейной палаты Мирон Алексеев с 1725 г. по контракту расписывал изразцы и плитки на ценинной фабрике Афанасия Гребенщикова [Из истории русской керамики, 1986, с. 63]. Анализ приходо-расходных книг, написанных после 1761 г., косвенно подтверждает наше предположение об авторстве Дмитрия Суморокова, хотя прямых упоминаний его имени мы не встречаем. Так, в приходо-расходной книге 1762 г. от 4 сентября имеется запись: «Куплено к деланию печных изразцов

<sup>6</sup> Близким аналогом печи, облицованной изразцами с изображением букета в вазе, являются печи Царской палаты Митрополичьих покоев и Петровской палаты Царских чертогов Троице-Сергиевой лавры. Однако сходство наблюдается только в композиционном построении рисунка, изображение цветов и вазы имеет значительное отличие, что указывает на самостоятельную разработку рисунка художником.

<sup>7</sup> Печь с изразцами с изображением букета в вазе и другая ее сторона с сюжетными изразцами впервые упоминается в книге Г. К. Лукомского «Вологда в ее старине» как «хорошая изразчатая печь половины XVIII в.; кафли ее чрезвычайно богатого рисунка и многочисленных сюжетов» [Лукомский, 1914, с. 91], там же помещены фотографии печи и ее фрагментов. Эта же печь привлекла внимание А. В. Филиппова, посетившего Вологду в июле 1927 г. с целью сбора материала для изучения особенностей регионального изразцового производства [Керамическая установка, 2017, с. 281, 415, ил. 378] (рис. 6). Необходимо отметить, что А. В. Филиппову удалось сфотографировать только одну сторону печи – с изразцами с изображением букета в вазе. Очевидно, другая ее сторона с сюжетными изразцами к этому времени уже была закрыта и не попала в поле зрения исследователя. Печь с букетом в вазе привлекла внимание и С. А. Маслиха, ее изображение он поместил в своем альбоме «Русское изразцовое искусство XV–XIX вв.» [Маслих, 1983, с. 25., ил. 240].

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

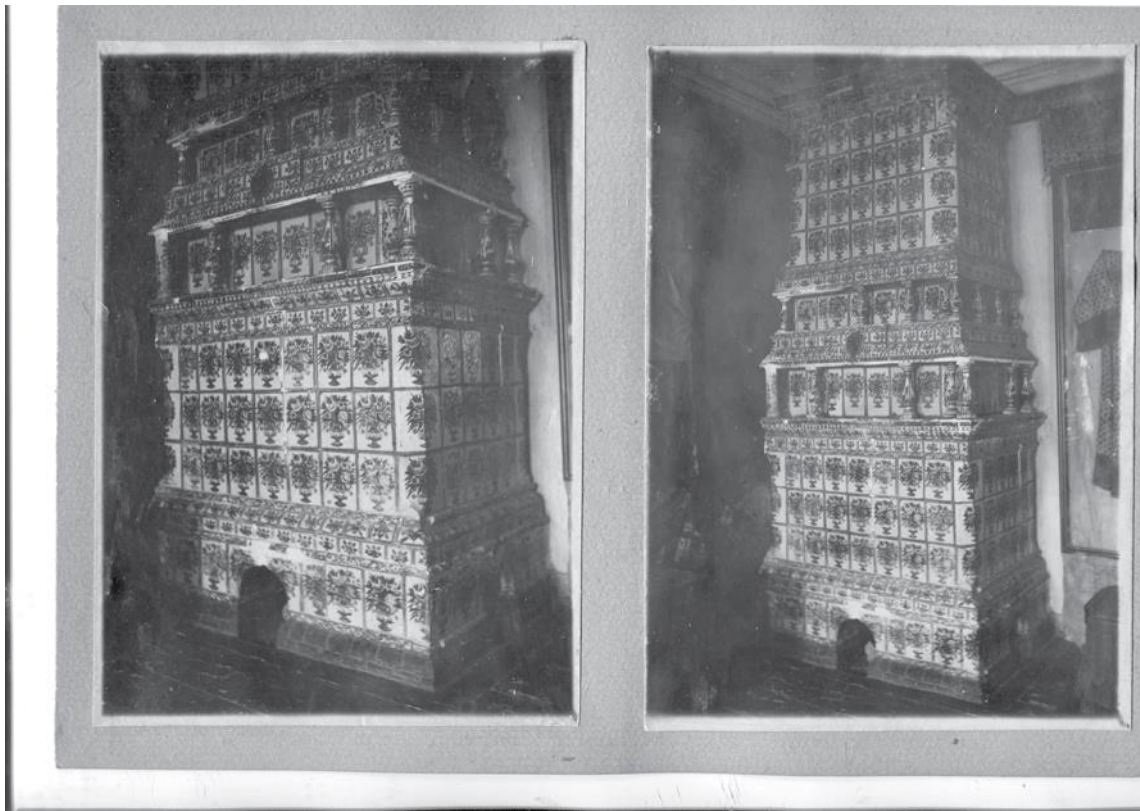


Рис. 6. Фотография печи «с букетами», сделанная А. В. Филипповым в июле 1927 г.

Fig. 6. Photo of the stove "with bouquets," taken by A. V. Filippov in July 1927

свинцу двадцать фунтов... олова два фунта... на келейные печи проволоки два фунта шесть золотников» [Расходные книги вологодского архиерейского дома за 1762–1763 гг. Л. 2 об]. Игнорирование имени исполнителя, скорее всего, связано с тем, что для казначея, писавшего книгу, получатель материалов был очевиден, поскольку его имя в документах годом ранее уже фигурировало. Более поздняя запись от 1763 г. свидетельствует: «Куплено к деланию печных изразцов квасцей... краски брунцу полтора фунта... свинцу двадцать четыре фунта... олова три фунта... лазори фунт... сурьмы полфунта... окалины... навеску кистей и навеску глины... печных живописных шесть образцов на осьмнадцать копеек, корчаг и площадок глиняных» [Расходные книги вологодского архиерейского дома за 1762–1763 гг. Л. 57 об]. Объем закупаемого материала указывает на масштаб производства, разнообразие ингредиентов говорит о широкой цветовой палитре глазури. К тому же через год (в 1764 г.) началось строительство Иосифовского корпуса и, следовательно, можно предположить, что закупаемый материал предназначался для изготовления изразцов печей нового корпуса. В качестве аргумента, подтверждающего авторство Дмитрия Суморокова, может служить сравнение почерка на сюжетных изразцах с авторскими надписями на иконах. Сопоставление автографов на иконах «Господь Вседержитель с вологодскими чудотворцами»<sup>8</sup> (рис. 7) и «Рождество Христово»<sup>9</sup> (рис. 8) с подписями под рисунками на изразцах позволяет проследить сходство в написании некоторых букв, в их форме, наклоне, межбуквенном расстоянии и начертании

<sup>8</sup> Икона «Господь Вседержитель с вологодскими чудотворцами». Дмитрий и Иван Сумороковы. 1779 г. Дерево хвойной породы, павлока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 140,5×117×3 см. ВОКМ-10014.

<sup>9</sup> Икона «Рождество Христово». Сумороков Дмитрий. 1785 г. Дерево хвойной породы, павлока, левкас, темпера, золото, живопись темперная. 144,2×75,8×2,8 см. ВОКМ-10022.

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)



Рис. 7. Авторская надпись на иконе «Господь Вседержитель с вологодскими чудотворцами» (ВОКМ-10014)

Fig. 7. The author's inscription on the icon "The Lord Almighty with the Vologda miracle workers" (VOKM-10014)

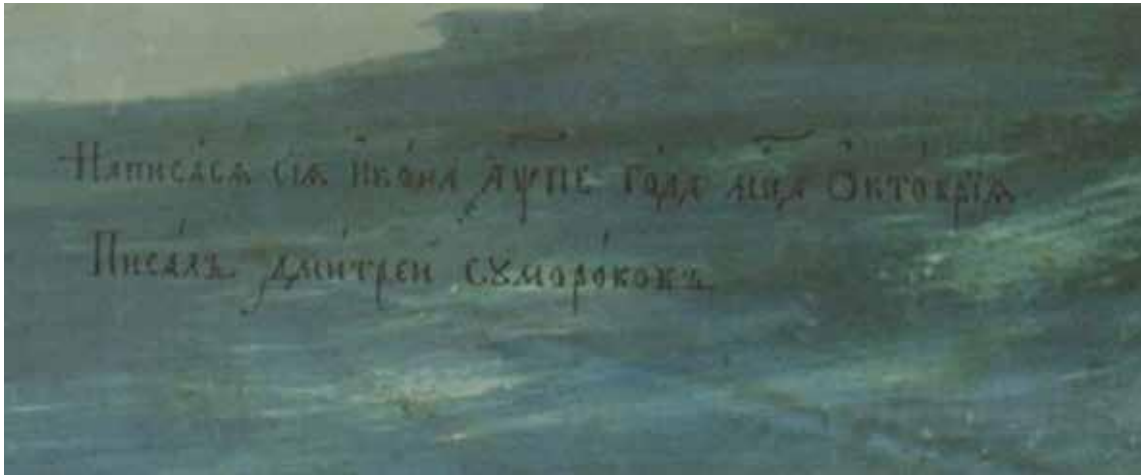


Рис. 8. Авторская надпись на иконе «Рождество Христово» (ВОКМ-10022)

Fig. 8. The author's inscription on the icon "The Nativity of Christ" (VOKM-10022)



Рис. 9. Изразцы из печи в парадном (зеленом) зале второго этажа Иосифовского корпуса Вологодского кремля

Fig. 9. Tiles from the oven in the front (green) hall of the second floor of the Iosifovsky building of the Vologda Kremlin



Рис. 10. Дмитрий Сумороков. Икона «Рождество Христово». 1785 г. Дерево хвойной породы, паволока, левкас, темпера, золото, живопись темперная.

144,2×75,8×2,8 см. ВОКМ-10022. Фрагмент. Вологодский государственный музей-заповедник  
Fig. 10. Dmitry Sumorokov. The icon of the Nativity of Christ. 1785. Coniferous wood, pavoloka, levkas, tempera, gold, tempera painting. 144.2×75.8×2.8 cm. VOKM-10022. A fragment. Vologda State Museum-Reserve

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)



Рис. 11. Изразец из печи в парадном (зеленом) зале второго этажа Иосифовского корпуса Вологодского кремля

Fig. 11. Tile from the oven in the front (green) hall of the second floor of the Iosifovsky building of the Vologda Kremlin

слов (рис. 9). Хотя изображение на изразцах носит условно-обобщенный характер, при более внимательном рассмотрении изображений людей на изразцах (рис. 10) и на иконах (рис. 11) наблюдается сходство в написании фигур и моделировке одежды, с высочайшим мастерством на изразцах передано движение фигур, а написание лиц и рук выдает свободное владение автором искусством иконописания.

Таким образом, анализ документов и иконописного наследия Дмитрия Суморокова позволяет нам утверждать, что роль этого художника при Архиерейском дворе не ограничивалась исключительно иконописным творчеством. Перед нами вырисовывается портрет человека с довольно широкими практическими умениями и талантами: от написания икон до изготовления изразцов. Вероятно, Дмитрий Сумороков не только занимался изготовлением изразцов для вновь возводимых печей, но и принимал участие в ремонте уже стоящих. В палатах архиерея находилось довольно много печей (не только изразцовых): система отопления каменных помещений в то время не подразумевала иного способа их обогрева, кроме печного. Печи требовали систематического обслуживания и ремонта. В документах 60–70-х гг. XVIII в. постоянно фигурируют расходы на покупку «глины коломенской» для беления печей, вьюшек в печные трубы, кирпичей на переделку печей [Расходные книги вологодского архиерейского дома за 1762–1763 гг. Л. 8]. Помимо непосредственно ремонта осуществлялась замена печной облицовки (или изготовление изразцов на уже существующую печь), что, по-видимому, и нашло отражение в приходо-расходной книге 1761 г.

Атрибуция изразцов XVIII в. осложнена отсутствием сведений о мастерах-изразечниках. Чаще всего это анонимные изделия, не имеющие подписи автора<sup>10</sup>. Поэтому особую ценность представляют документальные свидетельства, которые прямо или косвенно указывают на авторство конкретного человека. Благодаря приходо-расходным книгам вологодского Архиерейского дома удалось установить имя мастера – Дмитрия Суморокова,

<sup>10</sup> Исключение составляют единичные изразцы в собраниях музеев: в ГИМ с подписью Афанасия Трубицена, в музее Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица этого же автора, в музее «Александровская слобода» с подписью Фаласий Иванов. Эти памятники были выявлены и введены в научный оборот С. И. Барановой [Баранова, 2011, с. 365–366].



Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

принимавшего участие в изготовлении изразцов для печей архиерейских покоев вместе с другими мастерами – иконописцем Степаном Богдановым и каменщиком Иваном Нижегородовым. Особая ценность этого открытия состоит в том, что перед нами документально зафиксированный факт, на основании которого можно проводить дальнейшие исследования, в частности искать доказательства причастности этого иконописца к изготовлению изразцов для печей вологодского Архиерейского дома.

#### Источники и литература

- Ведомость о состоянии вологодского Софийского кафедрального собора, строений Вологодского архиерейского дома, архиерейских подворий в Санкт-Петербурге, Москве, Белоозере с указанием сумм, необходимых для их ремонта. 1747–1748 гг. ВГМЗ ПИ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 94.
- Книга расходная за 1761 г. ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 2330.
- Расходные книги вологодского архиерейского дома за 1762–1763 гг. ГАВО. Ф. 948. Оп. 2. Д. 34.
- Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. М.: МГОМЗ, 2011. 429 с.
- Возрожденные шедевры Русского Севера. Исследование и реставрация памятников художественной культуры Вологодской области. М.: Галарт, 1998. 166 с.
- Глебова А. А., Маймасов С. Б., Петрова Т. Г. Древнерусское искусство в собрании Вологодского музея-заповедника. Путеводитель по экспозиции. М.: Северный паломник, 2004. 184 с.
- Из истории русской керамики и стекла XVII–XIX веков / науч. ред. Н. А. Ашарина. Вып. 62. М., 1986. 86 с.
- История православных храмов и монастырей Вологды. Вологда: Древности Севера, 2014. 208 с.
- Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А. В. Филиппова / сост. Баранова С. И. М.: Эксмо, 2017. 472 с.
- Лукомский Г. К. Вологда в ее старине. СПб.: Издание Северного кружка любителей изящных искусств, 1914 г. Репринт.
- Маслих С. А. Русское изразцовое искусство XV–XIX вв. М.: Изобразительное искусство, 1983. 25 с.
- Подписные и датированные произведения церковного искусства. Каталог выставки в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике, 25 июня – 15 августа 2016. Кириллов, 2017. 492 с.
- Преподобный Димитрий Прилуцкий, Вологодский чудотворец: к 500-летию Сретения чудотворного образа 3 июня 1503 года. М.: Вентана-Граф, 2004. 123 с.
- Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
- Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М.: Галарт, 1995. 435 с.
- Рыбаков А. А. Икона «Спас Всемиловитый, с 24 вологодскими чудотворцами» 1778 года. Реликвия Русского Севера и памятник иконографии вологодских святых XVIII века. Серия «Исследование и реставрация одного памятника». М., 2014. 127 с.
- Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды XVII – начала XX века. Ленинград: Художник РСФСР, 1980. 315 с.
- Семячко С. А. Преподобный Иоасаф Каменский и Спасо-Каменный монастырь в памятниках средневековой русской письменности. Вологда, 2021. 344 с.
- Федышин И. Н., Виноградова Е. А. О контроле над деятельностью вологодских иконописцев последней трети XVIII века: документы и материальные свидетельства // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2013. Вып. 1 (10). 193 с.
- Федышин И. Н., Виноградова Е. А. Творчество иконописцев Сумороковых в контексте Вологодской иконописи второй половины XVIII в. Особенности стиля и техники исполнения // XVIII научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. Ярославль: Ярославский худож. музей, 2014. 294 с.

ANNA N. LOGINOVA

## MAKING TILES AS ONE OF THE AREAS OF CREATIVITY OF THE VOLOGDA ICON PAINTER DMITRY SUMOROKOV (1738–1799)

*Abstract.* The article, based on analysis of the receipts and payments documents, account books and ledgers of the Vologda Bishop's House for the years 1761–1780 and the creative heritage of the Vologda icon painter Dmitry Sumorokov, makes an assumption on his involvement in the manufacture of tiles for the stoves of the Joseph building of the Vologda Kremlin. The article presents biographical data of the iconographer compiled on the basis of an analysis of a wide range of sources, a retrospective review of the stone buildings of the Vologda Bishop's house is made. The study examines the artistic style of Dmitry Sumorokov and compares his iconographic heritage with the nature of painting on tiles. The cited archival documents make it possible to establish the composition and amount of materials purchased for the manufacture of tiles, identify the circle of persons involved in their production and determine the time of creation of the stove lining.

*Keywords:* icon painter Dmitry Sumorokov, Joseph building of the Vologda Kremlin, receipts and payments documents of the Vologda Bishop's House, glazed tile, glazed tile stove, authorship.

### References

- Baranova S. I.* Russkii izrazets. Zapiski muzeinogo khranitel'ia. M.: MGOMZ, 2011. 429 p.
- Fedyshin I. N., Vinogradova E. A.* O kontrole nad deiatel'nost'iu vologodskikh ikonopistsev poslednei treti XVIII veka: dokumenty i material'nye svidetel'stva [On the control over the activities of Vologda icon painters of the last third of the XVIII century: documents and material evidence] // Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. M.: Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii gumanitarnyi un-t, 2013. Vyp. 1 (10).
- Fedyshin I. N., Vinogradova E. A.* Tvorchestvo ikonopistsev Sumorokovykh v kontekste Vologodskoi ikonopisi vtoroi poloviny XVIII v. Osobennosti stilia i tekhniki ispolneniia [The work of the Sumorokov icon painters in the context of Vologda icon painting of the second half of the XVIII century. Features of the style and technique of execution] // XVIII nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995): sb. st. Iaroslavl': Iaroslavskii khudozh. muzei, 2014. 294 p.
- Glebova A. A., Maimasov S. B., Petrova T. G.* Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Vologodskogo muzeia-zapovednika. Putevoditel' po ekspozitsii. M., Severnyi palomnik, 2004. 184 p.
- Istoriia pravoslavnykh khramov i monastyrei Vologdy.* Vologda: Drevnosti Severa, 2014. 208 p.
- Iz istorii russkoi keramiki i stekla XVII–XIX vekov / nauch. red. N. A. Asharina.* Vyp. 62. M., 1986. 86 p.
- Keramicheskaia ustanovka. Po materialam arkhiva i kolleksitsii A. V. Filippova. / sost. Baranova S. I.* M.: Eksmo, 2017. 472 p.
- Kniga raskhodnaia za 1761 g. GAVO. F. 496. Op. 1 D. 2330.*
- Lukomskii G. K.* Vologda v ee starine. SPb.: Izdanie Severnogo kruzhka liubitelei iziashchnykh iskusstv, 1914 g. Reprint.
- Maslikh S. A.* Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV–XIX vv. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 25 p. 240 il.
- Podpisnye i datirovannye proizvedeniia tserkovnogo iskusstva. Katalog vystavki v Kirillo-Belozerskom muzee-zapovednike, 25 iunია – 15 avgusta 2016.* Kirillov, 2017. 492 p., il.
- Prepodobnyi Dimitrii Prilutskii, Vologodskii chudotvorets: K 500-letiiu Sreteniia chudotvornogo obraza 3 iunია 1503 goda.* M.: Ventana-Graf, 2004. 123 p.

Логинова А. Н. Изготовление изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Суморокова (1738–1799)

- Raskhodnye knigi vologodskogo arkhieiskogo doma za 1762–1763 gg. GAVO. F. 948. Op. 2. D. 34.  
Russkaia ikona XVIII veka / Avt.-sost. N. I. Komashko. M.: Agei Tomesh, 2006. 340 p.  
*Rybakov A. A.* Ikona „Spas Vsemilostivyi, s 24 vologodskimi chudotvortsami“ 1778 goda. Relikviia Russkogo Severa i pamiatnik ikonografii vologodskikh sviatykh XVIII veka. Seriya „Issledovanie i restavratsiia odnogo pamiatnika“. M., 2014. 127 p.  
*Rybakov A. A.* Khudozhestvennye pamiatniki Vologdy XVII – nachala XX veka. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1980. 315 p.  
*Rybakov A. A.* Vologodskaia ikona. Tsentry khudozhestvennoi kul'tury zemli Vologodskoi XIII–XVIII vekov. M., Galart, 1995. 435 p.  
*Semiachko S. A.* Prepodobnyi Ioasaf Kamenskii i Spaso-Kamennyi monastyr' v pamiatnikakh srednevekovoi russkoi pis'mennosti. Vologda, 2021. 344 p.  
Vedomost' o sostoianii vologodskogo Sofiiskogo kafedral'nogo sobora, stroenii Vologodskogo arkhieiskogo doma, arkhieiskikh podvorii v Sankt-Peterburge, Moskve, Beloozere s ukazaniem summ, neobkhodimykh dlia ikh remonta. 1747–1748 gg. VGMZ PI. F. 1. Op. 2. D. 94.  
Vozrozhdennye shedevry Russkogo Severa. Issledovanie i restavratsiia pamiatnikov khudozhestvennoi kul'tury Vologodskoi oblasti. M., Galart, 1998. 166 p.

Поступила в редакцию 13.11.2023

После доработки 05.02.2024

Принята к публикации 16.05.2024

В. А. Беркович, К. А. Егоров,  
Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая

## Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

*Аннотация.* В статье впервые рассматривается группа печных изразцов XVIII в. с сюжетной росписью из археологического собрания Музея Москвы, найденных на территории Москвы во время археологических раскопок и натурных исследований 1970-х гг. и последних лет. В «прочтении» росписей, восходящих к библейским сюжетам, были привлечены графические и текстовые материалы, относящиеся к Ветхому Завету (Бытие, Исход, Числа, Первая книга Царств, Третья книга Царств, Книга Есфирь, Книга пророка Даниила, книга пророка Ионы) и к Новому Завету (Евангелие от Луки). Основным ресурсом библейских изображений на рассмотренных изразцах признаны гравюры лицевых библий XVII века, изданных в Страсбурге и Амстердаме. Это позволяет рассматривать изразцы как исторический источник, раскрывающий историко-культурный контекст новой городской культуры России XVIII в.

*Ключевые слова:* Москва, XVIII век, изразец, гравюра, библейский сюжет, Библия Маттеуса Мериана, Библия Пискатора, Библия Питера Шхюта (Схюта)

Современный научный подход рассматривает явления материальной культуры в качестве исторического источника [Баранова, 2013, с. 172–182; Баранова, 2023, с. 285–289; Баранова, 2022, с. 175–189]. Следуя ему, мы наблюдаем, как те или иные предметные общности становятся идентификаторами культурного пространства определенной эпохи, зачастую весьма значимыми. Такой предметной общностью, безусловно, являются русские изразцы.

© Беркович В. А., Егоров К. А., Маралов Е. А., Святицкая Е. Н., 2024

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Этот подход стал определяющим не только в изучении русских позднесредневековых изразцов. С.И. Баранова пишет: «Изразец украшал фасады зданий и печей с XVI–XVII вв. до середины XX в. Рождение новой вещи включает знакомство с неизвестным ранее типом изделия и попытки его воспроизвести. Позже начинается переработка, в методах которой скрыт механизм усвоения. Вряд ли можно найти в разнообразии предметного мира России XVI–XX вв. более яркую демонстрацию этого процесса, чем мир изразца. Он удивительным образом сочетает технологию с искусством, элитарность с доступностью, очевидную массовость с уникальностью отдельных проектов, копирование с творческой самостоятельностью. Отсюда – его значимость как исторического источника для изучения технологии, художественной культуры, символики, социальных отношений. Достоинством является сама временная протяженность, ведь большинство маркеров Московской эпохи не пережили реформ Петра Великого» [Баранова, 2022, с. 175].

В начале XVIII в. реформы Петра I вытеснили яркое изразцовое убранство с фасадов зданий, оставив изразец лишь в облицовке печей, ставших отражением европеизированной версии русского быта. История появления нового типа изразцов с сюжетной росписью (изразцы в документах того времени называли «живописными») в общих чертах изучена.

До последнего времени в значительно меньшей степени была исследована, собственно, сама роспись по гладкой поверхности лицевой пластины изразца, которая, как отмечает С. И. Баранова, «активизировала его роль как элемента социальной коммуникации» [Баранова, 2022, с.178]. На эту активизацию работали сюжет и надпись, зачастую сопровождающая изображение. Можно сказать, что новые типы изразцов помогли познакомиться с новыми культурными кодами и в том числе с языком европейской эмблематики, опознавая сюжетную роспись по одной фразе-девизу или изображенным деталям. Что это, как не красноречивый исторический источник, позволяющий в первую очередь представить заказчика и создателя этих изделий, а затем историко-культурный контекст эпохи. Интерес к ним лег в основу активного поиска истоков сюжетной росписи на печных изразцах, отразившийся в появлении в последнее время ряда статей и изданий [Макогонова, 2022, с. 24–73; Беркович, Егоров, Кузнецова, Маралов, 2023]. Отметим также проявившийся в связи с этим интерес к изучению подписей к изображениям на изразцах, потребовавшим профессиональных знаний из области русистики, а именно истории русского литературного языка [Поцяпун, 2019, с. 355–365; Кузнецова, 2023, с. 88–99; 2023, с. 82–94]. М. В. Поцяпун справедливо отмечает, что «...такие изразцы, которые имеют по сути два взаимодействующих канала коммуникации, визуальный и текстовый, и наделены значением, не всегда легко получаемым из суммы их внешних составляющих, лучше изучать комплексно» [Поцяпун, 2019, с. 364].

Все авторы одним из основных источников сюжетных изображений на русских печных изразцах XVIII века называют западноевропейскую гравюру. Наиболее востребованными, по мнению М. Л. Макогоновой, предпринявшей сопоставление большого числа росписей русских изразцов с графическими западноевропейскими источниками, служили три печатные лицевые библии XVII века, известные в литературе под следующими условными наименованиями: Библия Маттеуса Мериана, Библия Пискатора, Библия Питера Шхюта (Схюта) [Макогонова, 2022, с. 25, 26]. Отметим, что европейские новшества, в том числе альбомы гравюр, были востребованы и ранее, а их массовое использование в качестве образцов в русском изобразительном искусстве во второй половине XVII в. хорошо прослежено современными исследователями [Гамлицкий, 2019, с. 13–24].

В статье представлены в основном лицевые изразцы, найденные в разные годы при археологических и реставрационных работах в Москве, находящиеся на хранении или под-

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

готовленные для передачи на хранение в ГБУК г. Москвы «Музейное объединение “Музей Москвы”». Учитывая, что коллекция музея насчитывает свыше 7000 изразцов и их фрагментов, для рассмотрения нами взяты только сюжетные расписные изразцы второй четверти XVIII века с синим (кобальтовым) или коричневым (марганцевым) декором и прямоугольными рамками, собранными из цветочных «полурозеток» или «штриховок». Этот выбор, прежде всего, обусловлен датировкой указанных изразцов, относительно близкой ко времени появления их графических источников. Небольшой хронологический разрыв позволяет предполагать, что возможные искажения при перерисовке сюжетов не были велики.

Важно отметить, что, по мнению И. И. Сергеенко [Сергеенко, 1993, с. 59], подобные изразцы изготавливались в Москве на фабрике А. К. Гребенщикова, находившейся в районе современных Товарищеского и Большого Факельного переулков [Салтыков, 1952, с. 7]. Впрочем, археологических раскопок на месте фабрики еще не проводилось и подтверждения исключительно московского происхождения изделий пока нет.

Датировка начала изготовления и распространения изразцов связывается с приходом в 30-е гг. XVIII века на фабрику А. К. Гребенщикова мастера Я. Флегнера, принесшего на завод «...оформление изразца в виде прямоугольной рамки с цветочными полурозетками» [Сергеенко, 1993, с. 60]. К сожалению, выводы о месте их производства и времени изготовления могут рассматриваться исключительно в виде версий.

Анализ коллекций из собрания Музея Москвы и находок, полученных в ходе текущих археологических работ в Москве, позволил определить изображения следующих библейских персонажей:

#### **Царь Кир или царь Артаксеркс**

Фрагмент изразца из собрания отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”» происходит из коллекции Малого Златоустинского переулка, д. 5 (табл. 1, рис. 1), собранной в результате наблюдений за строительными работами. Практически полный снос монастыря в 1930-е годы и последующая застройка его территории делают невозможным установление того здания, в котором была печь с этими изразцами.

На изразце изображен бородатый мужчина в пышных одеяниях, с короной на голове и жезлом в правой руке. Его длинный плащ поддерживают два ребенка.

Возможным прототипом рисунка на изразце из Златоустовского монастыря могла быть гравюра из Библии Питера Схюта (1674 г.) (табл. 1, рис. 4) с изображением персидского царя Кира. В основе гравюрного рисунка лежит сюжет из Книги пророка Даниила (Дан. 14:3–22), согласно которому пророк при помощи пепла доказал царю, что вавилонский идол – не живой бог, а рукотворный идол, и приношения к нему по ночам съедают и выпивают жрецы «с женами и детьми своими» (Дан. 14:15). Гравюру сопровождает подпись следующего содержания – Даниил осыпает храм Ваала пеплом, а король запечатывает дверь (ссылка в источнике: 4<sup>en</sup> Aenhangsel aen Daniel 14.13).

Другим источником для изразцового рисунка могла служить гравюра из Библии Пискатора (1674 г.) (табл. 1, рис. 3) с изображением персидского царя Артаксеркса – сюжет о передаче перстня Аману (Есф. 3:10). Ниже гравюрной подписи находится следующий пояснительный текст:

Аман ко царю дерзнув приступает,  
и да умертвить еврей испрошает:  
Многую цену за них обещая,  
и погубити род оный желая.

Прошение же его царь внушает  
и с нем свой перстень любезно вручает:  
Повелевая грамматы писати  
да умертвятся: сим же знаменати.

(ссылка в источнике: Hefter. cap. 3.9.)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 1



1



2



3



4

Табл. 1, рис. 1. Фрагмент лицевого изразца с изображением царя (ММ НВФ 17718/217). Фото В. А. Берковича

Табл. 1, рис. 2. Лицевой изразец с изображением царя (Митрополичьи покои, Троице-Сергиева лавра). Фото В. А. Берковича

Табл. 1, рис. 3. Гравюра с сюжетом о передаче царем Артаксерксом перстня Аману (по: Библия Пискагора, 1674, л. 211)

Табл. 1, рис. 4. Гравюра с изображением царя Кира (по: Библия П. Схюта, 1674, л. 181)

Table 1, Fig. 1. Fragment of the front tile with the image of the king (MM NVF 17718/217). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 1, Fig. 2. The front tile with the image of the tsar (Metropolitan chambers, Trinity-Sergius Lavra). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 1, Fig. 3. Engraving with a plot about the transfer of the ring to Haman by King Artaxerxes (according to: The Bible of Piscator, 1674, l. 211)

Table 1, Fig. 4. Engraving with the image of King Cyrus (according to: The Bible of P. Schut, 1674, l. 181)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)



Таблица 2

Табл. 2, рис. 1. Лицевой изразец с изображением царя Артаксеркса (ММ ОФ 24653/39). Фото В. А. Берковича

Табл. 2, рис. 2. Гравюра с изображениями царя Артаксеркса и царя Дария (по: Библия Пискагора, 1674, л. 207)

Table 2, Fig. 1. Front tile with the image of King Artaxerxes (ММ ОФ 24653/39). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 2, Fig. 2. Engraving with images of King Artaxerxes and King Darius (according to: The Bible of Piscator, 1674, l. 207)

1



2

Как ближайший аналог, позволяющий восстановить утраты композиции на изразце, можно назвать изразец печи в Митрополичьих покоях Троице-Сергиевой лавры (табл. 1, рис. 2).

### Царь Артаксеркс

Изразец с изображением царя Артаксеркса из собрания отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение „Музей Москвы“» (табл. 2, рис. 1) был обнаружен во время археологических работ под руководством А. Г. Векслера на территории Лефортовского госпиталя в 1975–1976 гг. На настоящий момент не определено, к какому из строений XVIII века на исследуемой территории относятся найденные здесь изразцы.

Изразец состоит из четырех фрагментов (правый верхний угол лицевой пластины не сохранился). Изображение фигуры царя в пятизубцовой короне с мечом на поясе и поднятой левой рукой со скипетром является зеркальным по отношению к рисунку своего возможного источника – гравюры из Библии Пискагора (1674 г.) (табл. 2, рис. 2). Ниже гравюрной подписи находится следующий пояснительный текст:

Артаксеркс Ксерксов сын долгорук бяше,  
иже десницу должайшу имаше,  
Шуйцы: отсюду долгорук назвася.  
по отце же царь персов показася.  
Четырдесят лет сих управляя,  
Благонравен же во всех им бывая.

### Лот

Фрагмент изразца с известным сюжетом о согрешении Лота (табл. 3, рис. 1) также был найден в Малом Златоустинском переулке, д. 5. После бегства из Содомы Лот с дочерьми укрылся в пещере и жил там (Быт. 19:30). Понимая, что кроме отца, нет иных мужчин, которые могли бы продолжить с ними род, старшая дочь говорит младшей: «...итак, напоим отца нашего вином, и переспим с ним...» (Быт. 19:32). Момент, когда сестры реализуют задуманное, а сам Лот сидит у стола с кубком вина в руке, и запечатлен на изразце.

Частично утраченная композиция восстанавливается по сходному изразцу из Митрополичьих покоев Троице-Сергиевой лавры (табл. 3, рис. 3) и по рисунку на голландской плитке



В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)



1. 1.

Таблица 3



2. 2



3



4

Табл. 3, рис. 1. Фрагмент лицевого изразца с изображением Лота (ММ НВФ 17718/224). Фото В. А. Берковича.

Табл. 3, рис. 2. Голландская плитка с изображениями Лота и дочерей (по: Синим по белому, <https://dona-anna.livejournal.com/861090.html>:).

Табл. 3, рис. 3. Лицевой изразец с изображением Лота и дочери (Митрополичьи покои, Троице-Сергиева лавра). Фото В. А. Берковича.

Табл. 3, рис. 4. Гравюра с сюжетом о согрешении Лота (по: Библия П. Схюта, 1674, л. 14).

Table 3, Fig. 1. Fragment of the front tile with the image of Lot (MM NVF 17718/224). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 3, Fig. 2. Dutch tiles with images of Lot and daughters (according to: Blue on white, <https://dona-anna.livejournal.com/861090.html>

Table 3, Fig. 3. Front tile with the image of Lot and daughter (Metropolitan chambers, Trinity-Sergius Lavra). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 3, Fig. 4. Engraving with a plot about the sin of Lot (according to: The Bible of P. Schut, 1674, l. 14)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

(табл. 3, рис. 2). Вероятным источником изображения могла служить гравюра из Библии Питера Схюта (1674 г.) (табл. 3, рис. 4), подпись под которой снабжена следующим переводом:

«Согрешение Лота со дочерми его, по свобождении из содома».

(ссылка в источнике: Быт: 19:30)

### **Пророк Иона**

Изразец с изображением пророка Ионы из собрания отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”» (табл. 4, рис. 1) обнаружен в 1975–1976 гг. при археологических работах (рук. А. Г. Векслер) на территории Лефортовского госпиталя. Изразец фрагментирован, изображение восстанавливается по гравюре из Библии Питера Схюта (1674 г.) (табл. 4, рис. 3) и по голландской плитке (табл. 4, рис. 2).

Рисунок представляет пророка Иону, покинувшего чрево кита. Пророк Иона услышал глас Божий, повелевший ему отправиться в страну Ассирийскую и призвать ее жителей, творивших всяческие злодеяния, к покаянию пред Богом. Но Иона ослушался Господа, пробрался на рыбацкий корабль в надежде уплыть подальше от Ассирии. Для вразумления пророка Ионы «повелел Господь большому киту поглотить Иону; и был Иона во чреве этого кита три дня и три ночи. И помолился Иона Господу Богу своему из чрева кита и сказал: к Господу воззвал я в скорби моей, и Он услышал меня; из чрева преисподней я возопил, и Ты услышал голос мой» (Иона 2:1–3); «И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу» (Иона 2:11)».

Как правило, на русских изразцах XVIII века мы видим не привычного нам кита, а именно большую рыбу или некое рыбоподобное морское существо (чудовище).

### **Пророк Самуил и царь Агаг**

Сюжет «Пророк Самуил убивает Агага царя амаликитян» представлен на изразце из коллекции находок, обнаруженных в 1975–1976 гг. во время реставрационной расчистки палат служилого дворянина С. Титова (XVII–XVIII вв., Ордынский туп., д. 5а) (табл. 5, рис. 1). Определить персонажей помогло сравнение изразцового рисунка с аннотированным изображением на голландской плитке: «Samuel tötet Agag» (табл. 5, рис. 3) и с гравюрой из Библии Питера Схюта (1674 г.) (табл. 5, рис. 2). Гравюрная подпись снабжена следующим переводом:

«Самуил убивает царя амаленицкого пред очима сауловыми».

(ссылка в источнике: 1 Цар: 15:33)

Сюжет повествует о том, что царь Саул не выполнил волю Господа, оставив в живых царя Агага и «лучших из овец и волов», «Но Самуил сказал: как меч твой жен лишил детей, так мать твоя между женами пусть лишена будет сына. И разрубил Самуил Агага пред Господом в Гал-гале». (1 Цар. 15:33).

### **Царь Соломон**

Одним из часто встречающихся на изразцах персонажей Ветхого Завета является царь Соломон. На изразце из собрания отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”» (табл. 6, рис. 2) мы видим сидящего на троне мужчину, протягивающего вперед правую руку. Сложность определения изображения на изразце именно как царя Соломона связана не только с тем, что приведена лишь одна фигура из возможного сюжета, а, прежде всего, с утратой при «тиражировании» важной детали – короны, восстанавливаемой по аналогам. Приведем в качестве примера изразец второй половины XVIII века с надписью «Рассуждает на месте» из палат Волковых-Юсуповых в Москве (табл. 6, рис. 3). В «Сло-

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 4



1.



2 2



3

Табл. 4, рис. 1. Фрагмент лицевого углового изразца с изображением пророка Ионы (ММ ОФ 24653/421). Фото В. А. Берковича

Табл. 4, рис. 2. Голландская плитка с изображениями пророков Елисея, Ионы, Авдия (Заансе-Сханс, Зандам) (по: Жолье, <https://geschichte-der-fliese.de/bakkerij.html>, № 14)

Табл. 4, рис. 3. Гравюра с изображениями пророков Елисея, Ионы, Авдия (по: Библия П. Схюта, 1674, л. 167)

Table 4, Fig. 1. Fragment of the front corner tile with the image of the prophet Jonah (MM OF 24653/421). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 4, Fig. 2. Dutch tiles with images of the prophets Elisha, Jonah, Obadiah (Zaanse-Schans, Zaandam) (by: Joliet, <https://geschichte-der-fliese.de/bakkerij.html>, No. 14)

Table 4, Fig. 3. Engraving with images of the prophets Elisha, Jonah, Obadiah (according to: The Bible by P. Schut, 1674, l. 167)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 5



1



2



3

Табл. 5, рис. 1. Лицевой изразец с изображениями пророка Самуила и царя Агага (ММ ОФ 24664/35). Фото В. А. Берковича

Табл. 5, рис. 2. Гравюра со сценой убийства пророком Самуилом царя Агага (по: Библия П. Схюта, 1674, л. 77)

Табл. 5, рис. 3. Голландская плитка со сценой убийства пророком Самуилом царя Агага (по: Pluis, 1994, с. 332)

Table 5, Fig. 1. Front tile with images of the Prophet Samuel and King Agag (ММ OF 24664/35). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 5, Fig. 2. Engraving with the scene of the murder of King Agag by the prophet Samuel (according to: The Bible of P. Schut, 1674, l. 77)

Table 5, Fig. 3. Dutch tile with the scene of the murder of King Agag by the prophet Samuel (according to: Pluis, 1994, p. 332)

варе русского языка XI–XVII вв.» глагол «рассуждать» зафиксирован в значении «судить» [Словарь русского языка..., 1997. С. 72], что также может косвенно указывать на изображение суда царя Соломона. В Третьей книге Царств сказано, что Соломон «еще притвор с престолом, с которого он судил, притвор для судилища сделал он и покрыл все полы кедром» (3 Цар. 7:7). Еще одним аргументом в пользу предположения, что на изразце изображен именно Соломон, на наш взгляд, является рисунок из Нюрнбергской библии (1476/1478 гг.), где под изображением сидящего на троне у водоема мужчины в короне (табл. 6, рис. 1) размещен текст, фрагмент которого может быть переведен как «Слово Екклизиаста сына Давидова царя Иерусалимского...», то есть «слово царя Соломона» [Biblia, 1476/1478. Л. 11].

Малый размер некоторых дошедших до нас обломков изразцов иногда значительно затрудняет определение сюжета. Так было с небольшим фрагментом изразца из собрания

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святыцкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”», найденным на бывшей территории Златоустовского монастыря, на котором, как все же удалось определить, был изображен суд царя Соломона (табл. 7, рис. 1). Помогли восстановлению сюжета изразец (XVII в.) из Ярославля (церковь Вознесения, 1682 г.) (табл. 7, рис. 3) и гравюра из «Всемирной хроники» Гартмана Шеделя (1493 г.) (табл. 7, рис. 2).

**Иаков и Исав**

В 2015 году на улице Пятницкая, д. 16, стр. 1 в результате работ ООО «Археологические изыскания в строительстве» в палатах купцов Журавлевых была сформирована значительная по своему составу (914 экз.) изразцовая коллекция [Беркович и др., 2023, с. 3]. Она полностью опубликована и введена в научный оборот; отдельная глава посвящена истории дома купцов Журавлевых и обстоятельствам появления в нем печей, украшенных гладкими расписными «голландскими» изразцами [Беркович и др., 2023]. Сразу два лицевых изразца (табл. 8, рис. 1, 2) из этого комплекса украшала т.н. сцена у стола, атрибутированная как библейский сюжет «продажа первородства». В основу рисунков, вероятнее всего, легла гравюра из Библии Питера Схюта (табл. 8, рис. 4). Гравюрная подпись в ней снабжена следующим переводом:

«Исав за блюдо каши продает первенство свое».  
(ссылка в источнике: Быт: 25:30)

Сходное изображение также включено и в Библию Маттеуса Мериана (1625–1630 гг.) (табл. 8, рис. 3). Гравюру здесь сопровождает частично сохранившаяся надпись следующего содержания:

«Свари себе Иаков варение, и прииде Исав <...>

Таблица 6



1

Табл. 6, рис. 1. Изображение царя Соломона (по: Biblia, 1476/1478, p. 11)

Табл. 6, рис. 2. Лицевой изразец с изображением царя Соломона (ММ ОФ 35623/829). Фото В. А. Берковича

Табл. 6, рис. 3. Лицевой изразец с изображением царя Соломона (палаты Волковых-Юсуповых, Москва). Фото В. А. Берковича



2

Table 6, Fig 1. Image of King Solomon (according to: Biblia, 1476/1478, p. 11)

Table 6, Fig. 2. Front tile with the image of King Solomon (ММ OF 35623/829). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 6, Fig. 3. The front tile with the image of King Solomon (Volkov-Yusupov chambers, Moscow). Photo by Vladimir A. Berkovich



3

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

и глагола Ияковъ, отдаждь мне первенство; и отдаде:»

(ссылка в источнике: Быт: 25:)

Эти гравюры иллюстрируют ветхозаветную сцену продажи Исавом своему брату Иакову первородства за тарелку чечевицы (Быт. 25:29–34). В Западной Европе сюжет с братьями также изображали на керамических плитках (табл. 8, рис. 5).

На печных изразцах библейская сцена перенесена в условное пейзажное пространство

Таблица 7



Табл. 7, рис. 1. Фрагмент лицевого изразца с изображением царя Соломона (ММ НВФ 17718/190). Фото В. А. Берковича.

Табл. 7, рис. 2. Гравюра с изображением суда царя Соломона (по: Schedel, 1493, р. 47).

Табл. 7, рис. 3. Лицевой изразец с изображением суда царя Соломона (по: Филиппов, <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm>, илл. 95).

Table 7, Fig. 1. Fragment of the front tile with the image of King Solomon (MM NVF 17718/190). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 7, Fig. 2. Engraving depicting the Judgement of King Solomon (according to: Schedel, 1493, p. 47)

Table 7, Fig. 3. A front tile depicting the Judgement of King Solomon (according to: Philippov, <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm> 95)

(дерево, башенка, забор – традиционные элементы фона на изразцах этого типа); детали обстановки изменены: ломоть хлеба переосмысляется как миска с плодами, нож (прибор) смещается или убирается, чечевица в тарелке не изображена. В отличие от гравюр, братья держат друг друга за руку в знак заключения договора. Характерно, что сюжетно связанные с этой сценой последующие иллюстрации из гравированных библий (изображения Ревекки, спящего Иакова) также повлияли на русскую изразцовую традицию XVIII века, где были переосмыслены.

**Моисей**

Изображение (плохой сохранности) сидящего Моисея выявлено на изразце, найденном в Малом Златоустинском переулке, д. 5 (территория бывшего Златоустовского монастыря)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святыцкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 8



11



2



3



4



5

Табл. 8, рис. 1. Лицевой изразец с изображениями Иакова и Исава (ММ ОФ 35623/319). Фото В. А. Берковича.

Табл. 8, рис. 2. Лицевой угловой изразец с изображениями Иакова и Исава (ММ ОФ 35623/410). Фото В. А. Берковича

Табл. 8, рис. 3. Гравюра с сюжетом о продаже первородства (по: Библия Маттеуса Мериана, 1625–1630 гг., л. 29)

Табл. 8, рис. 4. Гравюра с сюжетом о продаже первородства (по: Библия П. Схюта, 1674, л. 19)

Табл. 8, рис. 5. Голландская плитка с изображениями Иакова и Исава (монастырь Св. Екатерины, Штральзунд) (по: Жолье, <https://geschichte-der-fliese.de/stralsund.html>, № 45)

Table 8, Fig. 1. Front tile with images of Jacob and Esau (MM OF 35623/319). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 8, Fig. 2. Front corner tile with images of Jacob and Esau (MM OF 35623/410). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 8, Fig. 3. An engraving with a plot about the sale of primogeniture (according to: The Bible of Mattheus Merian, 1625–1630, l. 29)

Table 8, Fig. 4. An engraving with a plot about the sale of primogeniture (according to: The Bible of P. Schut, 1674, l. 19)

Table 8, Fig. 5. Dutch tiles with images of Jacob and Esau (Monastery of St. Catherine, Stralsund) (by: Joliet, <https://geschichte-der-fliese.de/stralsund.html>, No. 45)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

(табл. 9, рис. 1) и поступившем на хранение в отдел «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”». Рисунок убедительно восстанавливается по изображению, выполненному в технике ксилографии с гравюры Жоржа Лаллемана (ок. 1623–1629 гг.) (табл. 9, рис. 2). На ней, как, вероятно, и на изразце, изображен Моисей со скрижалями в правой руке. Изображение скрижалей на фрагменте не сохранилось, при этом определяющим персонаж признаком послужили приподнимающиеся вверх волосы-лучи из прически пророка. Один из этих «лучей» достаточно хорошо виден на изразце. Сияние, исходившее от головы Моисея, описано в Ветхом Завете: «Когда сходил Моисей с горы Синая, и две скрижали откровения были в руке у Моисея при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять лучами оттого, что Бог говорил с ним» (Исх. 34:29). Впоследствии эти лучи на различных изображениях пророка трансформировались в две поднимающиеся кверху пряди волос или даже в два рога.

Отметим, что для перенесения на изразец зачастую использовались отдельные фигуры из библейских гравюр. Так, фигура женщины с ребенком на коленях на лицевом изразце могла являться частью композиции, иллюстрировавшей библейский сюжет о **манне небесной**. «Манна же была подобна кориандровому семени, видом, как бдолах; народ ходил и собирал ее, и молот в жерновах или толоч в ступе, и варил в котле, и делал из нее лепешки; вкус же ее подобен был вкусу лепешек с елеем» (Чис. 11:7–9). Подобный изразец с коричневой росписью найден во время исследований ООО «Археологические изыскания в строительстве» на Соймоновском проезде, вл. 3 (табл. 10, рис. 1). Изразец фрагментирован, однако утраченная часть композиции легко восстанавливается, в том числе при помощи сходного по сюжету изображения на расписном полихромном изразце второй половины XVIII века с надписью: «Любезное мое пригуляное оно» из со-

Таблица 9



1

Табл. 9, рис. 1. Фрагмент лицевого изразца с изображением Моисея (ММ НВФ 17718/189). Фото В. А. Берковича

Табл. 9, рис. 2. Ж. Лаллеман. Моисей со скрижалями завета. Ок. 1623–1629 гг. Ксилография. 38,8×28,3 см (галерея Альбертина, Вена) (по: Арт-портал «Мировая художественная культура» [https://art.biblioclub.ru/picture\\_28619\\_moisey\\_so\\_skrijalyami\\_zaveta/](https://art.biblioclub.ru/picture_28619_moisey_so_skrijalyami_zaveta/))



2

Table 9, Fig. 1. Fragment of the front tile with the image of Moses (MM NVF 17718/189). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 9, Fig. 2. J. Lallemand. Moses with the tablets of the covenant. Circa 1623–1629. Woodcut. 38.8×28.3 cm (Albertina Gallery, Vienna) (by: Art portal «World Art Culture» [https://art.biblioclub.ru/picture\\_28619\\_moisey\\_so\\_skrijalyami\\_zaveta/](https://art.biblioclub.ru/picture_28619_moisey_so_skrijalyami_zaveta/))



В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 10



1

2

Табл. 10, рис. 1. Фрагмент лицевого изразца с изображением сюжета о манне небесной. Фото В. А. Берковича

Табл. 10, рис. 2. Гравюра с сюжетом о манне небесной (по: Библия Пискатора, 1674, л. 72)

Table 10, Fig. 1. Fragment of the front tile depicting the plot of manna from heaven. Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 10, Fig. 2. Engraving with a plot about manna from heaven (according to: The Bible of Piscator, 1674, l. 72)

брания Российского этнографического музея [Макогонова, 2022, с. 49, рис. 48]. Вероятным источником рисунка могла служить гравюра из Библии Пискатора (1674 г.) (табл. 10, рис. 2). Гравюрная подпись снабжена следующим переводом:

Израиля Бог манною питает,  
юже яко снег много низпослает.  
Люди же узрев ю: что се; вопрошаше,  
бела бо она, и округла бяше.

На кийждо же день купно собираше,  
и в место брашен различных снедаше.  
И уготовляяй токмо на субботу,  
не исхождаше бо вню на работу.  
(ссылка в источнике: Исход: 16:4)

Также представляет интерес изображение птицы, которым украшена одна из граней углового изразца-карниза (табл. 11, рис. 1), найденного в ходе исследований в палатах купцов Журавлевых. На нем показана крупная, летящая над землей, птица с круглым предметом в клюве. Возможным источником для этого рисунка являлась гравюра из Библии Маттеуса Мериана (1625–1630 гг.) с сюжетом «**пророк Илия и вороны**» (табл. 11, рис. 2). Над гравюрой размещена подпись следующего содержания:

«Илия получает пищи через(?) ворона»

(ссылка в источнике: 17:5)

На изразце изображена только одна птица, принять за вторую птицу мелкую фигуру в правом верхнем углу живописного поля было бы, на наш взгляд, слишком большим допущением. В пользу предлагаемой здесь версии приведем хронологически близкую к изразцу плитку из Рундальского дворца (Латвия), на которой пророк Илия изображен с одним вороном (табл. 11, рис. 3).

Наглядный пример «фрагментарной выборки персонажа» представляет изразец-поясок из собрания отдела «Археология» ГБУК «Музейное объединение “Музей Москвы”» с ул. Пятницкая, д. 16, стр. 1, на котором изображены две свиньи у корыта. Этот рисунок

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Таблица 11



1



2



3

Табл. 11, рис. 1. Угловой изразец-карниз с изображением летящей птицы (ММ ОФ 35623/884). Фото В. А. Берковича

Табл. 11, рис. 2. Гравюра с сюжетом о пророке Или и воронах (по: Библия Маттеуса Мериана, 1625–1630 гг., л. 117)

Табл. 11, рис. 3. Голландская плитка с изображениями пророка Или и ворона, 1738–1739 гг. (Рундальский дворец, Латвия) (по: Ланцмане, <https://rundale.net/en/museum/collection/the-tales-of-things/utrecht-tiles-in-rundale-palace/>, № 216)

Table 11, Fig. 1. Corner tile cornice with the image of a flying bird (MM OF 35623/884). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 11, Fig. 2. Engraving with the story of the Prophet Elijah and the ravens (according to: The Bible of Mattheus Merian, 1625–1630, l. 117)

Table 11, Fig. 3. Dutch tile with images of the Prophet Elijah and the raven, 1738–1739. (Rundal Palace, Latvia) (by: Lanzman, <https://rundale.net/en/museum/collection/the-tales-of-things/utrecht-tiles-in-rundale-palace/>, No. 216)

отсылает нас к известной новозаветной притче о блудном сыне (Лк. 15:11–32). Один из ее эпизодов, когда блудному сыну приходится пасти свиней и голодать («он рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему» (Лк. 15:16)), получил популярность в росписях русских изразцов XVIII века. Известен он и на голландских плитках (табл. 12, рис. 2).

Лицевые изразцы, иллюстрировавшие сюжет, содержали полное изображение сцены, где блудный сын с пастушьим посохом преклонял колено перед корытом, из которого ели три свиньи. Меньшие по размеру изразцы-компаньоны (пояски, карнизы) включали лишь часть основной картинки. В нашем случае это две свиньи, едящие из корыта (табл. 12, рис. 1).

Источником для изразцового рисунка, по всей видимости, послужила гравюра из Библии Питера Схюта (1659 г.) (табл. 12, рис. 3). Гравюрная подпись здесь снабжена следующим переводом:

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

«Блудный сын, все изжив, желает чрево свое наполнить дробиною: свиным приготовленную».

(ссылка в источнике: Лук: 15:16)

Соответствующая иллюстрация в Библии Пискатора (1674 г.) (табл. 12, рис. 4) изображена зеркально. Ниже гравюрной подписи находится следующий пояснительный текст:

Иждив же вся сын блудный наг бывает,  
и с свиньями живот провозждает:

Послан пасти их, гладен пребывая,  
от рожцев же сих чрево насыщая.

Таблица 12



1 1.



2.



3



4

Табл. 12, рис. 1. Изразец-поясок с изображением двух свиней (ММ ОФ 35623/394). Фото В. А. Берковича

Табл. 12, рис. 2. Голландская плитка с сюжетом о блудном сыне (по: Tier-Geschichten in der Bibel, 2007, р. 31, № 107)

Табл. 12, рис. 3. Гравюра с сюжетом о блудном сыне (по: Библия П. Схюта, 1659, л. 43)

Табл. 12, рис. 4. Гравюра с сюжетом о блудном сыне (по: Библия Пискатора, 1674, л. 338)

Table 12, Fig. 1. Tile belt with image of two pigs (ММ OF 35623/394). Photo by Vladimir A. Berkovich

Table 12, Fig. 2. Dutch tile with a story about the prodigal son (according to: Tier-Geschichten in der Bibel, 2007, p. 31, No. 107)

Table 12, Fig. 3. Engraving with a plot about the prodigal son (according to: The Bible of P. Schut, 1659, l. 43)

Table 12, Fig. 4. Engraving with the story of the prodigal son (according to: The Bible of Piscator, 1674, l. 338)

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Пришед же вся дом отца поминает  
и како лишен бысть сего, рыдает

(ссылка в источнике: Luc .15.15.)

Несмотря на то, что изображение на изразце отличают отсутствие перспективы и упрощение композиции (в наиболее сложном ракурсе третья свинья исключена), определение библейского сюжета, частью которого являлся рисунок, не вызывает сомнений.

Уместна параллель русских изразцов с росписями на библейские темы с сюжетами росписей голландских керамических плиток, которые использовались в облицовке стен жилых и хозяйственных помещений, лестниц, каминов. Чрезвычайное распространение среди них получили библейские сюжеты на плитках, которые изготавливались по всей Голландии в Харлеме, Роттердаме, Амстердаме, Утрехте, Харлингене, Маккуме [Lemmen, 1998]. Первые образцы с подобными сюжетами появились примерно в 1650 г. и выпускались затем вплоть до конца XIX в. По подсчетам голландского исследователя Яна Плэйса, на трудах которого основана классификация голландских плиток, на керамических плитках насчитывается 319 сюжетов из Старого Завета и 273 из Нового Завета. Нельзя не отметить, что их появление совпало с выходом так называемой Библии Пискатора с гравюрами Питера Хендриксзон Схюта (Pieter Hendricksz. Schut), изданной в Амстердаме в 1659 г.

Голландская плитка была известна в России: Меншиковский и Летний дворец Петра I, интерьеры в Зимнем дворце Петра I, в Петергофе в павильонах Марли и Монплеизир [Дорофеева, 2007, с. 70–77; Андреева, 2012, с.125–135; 2013, с. 27–47; Реброва, 2015, с. 207–213], Голландский домик в усадьбе Шереметева в Кусково в Москве. Многие из сюжетов росписей этих плиток воспроизводят известные графические композиции Библии Пискатора [Реброва, 2014, с. 309–318; Баранова, 2019, с. 74–75].

Выявление источников заимствования библейских сюжетов на русских изразцах из западноевропейских изданий – перспективная тема исследования, ярко иллюстрирующая западноевропейские импульсы и их трансформацию. В этом случае изразец становится подлинным документом своего времени, прочтение которого раскрывает не только сюжет, но и историко-культурный контекст новой городской культуры России XVIII в., отразивший культурно-художественный контакт России и Европы.

#### Источники и литература

Андреева Е. А. Голландская расписная плитка в интерьерах Дворца Меншикова в Санкт-Петербурге // Петровские реликвии в собраниях России и Европы: материалы III Международного конгресса петровских городов. СПб., 2012. С. 125–135.

Андреева Е. А. Нидерландская расписная плитка во Дворце Меншикова в Петербурге: типологизация, датировка и уточнение места производства. Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXX. К 400-летию Дома Романовых (1613–2013). СПб. 2013. С. 27–47.

Арт-портал «Мировая художественная культура» [Электронный ресурс] URL: [https://art.biblioclub.ru/picture\\_28619\\_moisey\\_so\\_skrijalyami\\_zaveta/](https://art.biblioclub.ru/picture_28619_moisey_so_skrijalyami_zaveta/) (дата обращения: 25.01.2024).

Баранова С. И. Русский изразец XVII в. как исторический источник // От смуты к империи. From the time of troubles towards the Imperium: новые открытия в области археологии и истории России XVI–XVIII вв.: материалы науч. конф. (Москва, 20–22 нояб. 2013 г. / Ин-т археологии, Ин-т российской истории); [отв. ред.: Л. А. Беляев, А. В. Юрасов]. М.: [б.и.]; Вологда: Древности Севера, 2016. С. 172–182.

Баранова С. И. Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев. Гос. Третьяковская галерея. М., 2019. С. 74–75.

Баранова С. И. Изразец как явление русской культуры: источники и изучение // Вестник Томского государственного университета. История. 2022. № 77. С. 175–189.

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святыцкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

- Баранова С. И.* Московский средневековый изразец как исторический источник // Шмидтовские чтения. Выпуск I. К 100-летию со дня рождения. Сигурд Оттович Шмидт: Педагог. Ученый. Просветитель. Сборник статей по материалам Международной научной конференции. Москва, 15–16 апреля 2022 г. М., 2023. С. 285–289.
- Гамлицкий А. В.* Россия и Европа XVII века в зеркале гравюры. Лица, связи, влияния // Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев. Гос. Третьяковская галерея. М., 2019. С. 13–24.
- Беркович В. А., Егоров К. А., Кузнецова О. А., Маралов Е. А.* «Отдаждь мне первенство». Изразцы XVIII–XIX вв. из палат купцов Журавлевых в г. Москве. М.: ООО «Буки Веди», 2023. 292 с.
- Библия Маттеуса Мериана. Страсбург, 1625–1630.
- Библия Пискатора. Амстердам, 1674.
- Библия П. Схюта. Амстердам, 1659.
- Библия П. Схюта. Амстердам, 1674.
- Дорофеева Л. П.* Голландские плитки в интерьерах дворца А. Д. Меншикова в Санкт-Петербурге // Пинакотека № 24–25. М., 2007. С. 70–77.
- Жолье В.* Библейские изображения на настенной плитке Амстердама середины XVIII века по мотивам графического рисунка Питера Х. Шута на шкафу в Штральзундском музее – монастыре Святой Екатерины // История плитки. [Электронный ресурс] URL: <https://geschichte-der-fliese.de/stralsund.html> (дата обращения: 25.01.2024).
- Жолье В.* Смюйгер с библейскими плитками из Амстердама в Музее хлебопечения «В королевском Дуйвекатере» Заансе-Сханс, Зандам // История плитки. [Электронный ресурс] URL: <https://geschichte-der-fliese.de/bakkerij.html> (дата обращения 26.01.2024).
- Кузнецова О. А.* Сцены насилия на расписных изразцах XVIII–XIX вв. // Вестник РГГУ. Серия: «Литературоведение. Языкознание. Культурология», № 4. М.: РГГУ, с. 88–99.
- Кузнецова О. А.* Рождение героя на печи: лицевые изразцы XVIII в. как рисованные истории // Мир комиксов. Выпуск 7: «Изразцы, советский комикс, сёдзё-манга». М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. С. 13–22
- Кузнецова О. А.* Уроки бдительности из русской эмблематики на печных изразцах XVIII в. // Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве. СПб., М.: Сам Полиграфист, 2023. Т. 10. С. 82–94.
- Ланцмане Л.* Утрехтская плитка в Рундальском дворце // Рундальский дворец. [Электронный ресурс] URL: <https://rundale.net/en/museum/collection/the-tales-of-things/utrecht-tiles-in-rundale-palace/> (дата обращения: 26.01.2024).
- Макогонова М. Л.* Библейская гравюра как источник изображений на расписных изразцах XVIII века // Архитектурная керамика мира. № 7. СПб.: Коло, 2022. С. 24–73.
- Поцяпун М. В.* Комплексный подход к изучению живописных изразцов XVIII в. // Археология и художественное видение: исторические контексты: [сб. ст.] / Российский гос. гуманитарный ун-т, Ин-т археологии РАН; отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М.: РГГУ, 2019. С. 355–365.
- Реброва Р. Р.* Библейские сюжеты на голландских плитках во дворцах петровского времени. Библия Пискатора – как один из источников вдохновения // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LXXIII. Петровское время в лицах. СПб.: 2014. С. 309–318.
- Реброва Р. Р.* Интерьеры с голландской плиткой в Зимнем дворце Петра I (по материалам археологических исследований) // Меншиковские чтения. СПб., 2015. Вып. 6(15). С. 207–213.
- Салтыков А. Б.* Первый русский керамический завод. М.: ГИМ, 1952. 43 с.
- Сергеенко И. И.* Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское: Материалы и исследования. Вып. 5. Ч. 1. М.: Музей-заповедник «Коломенское», 1993. С. 52–70.
- Синим по белому // ЖЖ (livejournal.com). [Электронный ресурс] URL: <https://dona-anna.livejournal.com/861090.html> (дата обращения: 25.01.2024).
- Словарь русского языка XI–XVII вв. (гл. ред. Г. А. Богатова). Вып. 22 (Раскидаться–Рященко). М.: Наука, 1997. 298 с.
- Филиппов А. В.* Древнерусские изразцы. Вып. 2 (изд. Меняев М. Ф.) // РусАрх. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm> (дата обращения: 25.01.2024).
- Biblia. Nürnberg, 1476/1478.
- Lemmen H. van.* Delfer Kacheln. Stuttgart, 1998. S. 77–80.

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

*Schedel H.* Weltchronik. Nürnberg: Herausgeber Anton Koberger, 1493.

Tier-Geschichten in der Bibel. Bibelfliesen-Bilder. Band 6. Norder Bibelfliesenteam Perrey H. Risius GmbH & Co. KG, 2007. 35 p.

*Pluis J.* Bijbeltegels. Bijbelse voorstellingen op Nederlandse wandtegels van de 17e tot de 20e eeuw. Münster: Ardey-Verlag, 1994. 952 p.

*Pluis J.* De Nederlandse Tegel decors en benamingen 1570–1930 / The Dutch Tile Designs and Names 1570–1930. Leiden: Nederlands Tegelmuseum, 1998.

---

VLADIMIR A. BERKOVICH, KONSTANTIN A. EGOROV,  
EVGENIY A. MARALOV, EKATERINA N. SVYATITSKAYA

## BIBLICAL CHARACTERS ON MOSCOW TILES OF THE SECOND QUARTER OF THE 18TH CENTURY (BASED ON THE MATERIALS OF ARCHAEOLOGICAL AND RESTORATION WORKS IN MOSCOW)

*Abstract.* The article examines a group of stove tiles from the 18th century, discovered during archaeological and restoration works on the territory of the city of Moscow. All these finds are united by the theme of the paintings, which go back to biblical subjects. To attribute the tile drawings, graphic and textual materials related to the Old Testament (Genesis, Exodus, Numbers, First Book of Kings, Third Book of Kings, Book of Esther, Book of the Prophet Daniel, Book of the Prophet Jonah) and the New Testament (Gospel of Luke) were used. The main source for the biblical images on the tiles examined are the engravings of 17th-century obverse bibles published in Strasbourg and Amsterdam. This allows us to consider the tiles as a historical source that reveals the historical and cultural context of the new urban culture of Russia in the 18th century.

*Keywords:* Moscow, 18th century, tile, engraving, biblical story, Mattheus Merian's Bible, Piscator's Bible, Schut's Bible.

### References

*Andreeva E. A.* Gollandskaya raspisnaya plitka v inter'erah Dvorca Menshikova v Sankt-Peterburge [Dutch painted tiles in the interiors of the Menshikov Palace in St. Petersburg] // Petrovskie relikvii v sobraniyah Rossii i Evropy: materialy III Mezhdunarodnogo kongressa petrovskih gorodov. SPb., 2012. P. 125–135.

*Andreeva E. A.* Niderlandskaia raspisnaia plitka vo Dvorce Menshikova v Peterburge: tipologizatsiia, datirovka i utocnenie mesta proizvodstva [Dutch painted tiles in the Menshikov Palace in St. Petersburg: typology, dating and clarification of the place of production]. Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Vol. LXX. K 400-letiyu Doma Romanovyh (1613–2013). SPb. 2013. P. 27–47.

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

Art-portal "Mirovaia khudozhestvennaia kul'tura". Available at: [https://art.biblioclub.ru/picture\\_28619\\_moisey\\_so\\_skrijalyami\\_zaveta/](https://art.biblioclub.ru/picture_28619_moisey_so_skrijalyami_zaveta/) (accessed 25.01.2024).

*Baranova S. I.* Bibliia Piskatora – nastol'naia kniga russkikh ikonopistsev. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia Galereia. M., 2019. P. 74–75.

*Baranova S. I.* Izrazets kak iavlenie russkoi kul'tury: istochniki i izuchenie [Tile as a phenomenon of Russian culture: sources and study] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya. 2022. No. 77. P. 175–189.

*Baranova S. I.* Moskovskii srednevekovi izrazets kak istoricheskii istochnik [Moscow medieval tiles as a historical source] // Shmidtovskie chteniia. Vypusk I. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia. Sigurd Ottovich Shmidt: Pedagog. Uchenyi. Prosvetitel'. Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, 15–16 apreliia 2022 g. M.: 2023. P. 285–289.

*Baranova S. I.* Russkii izrazets XVII v. kak istoricheskii istochnik [Russian tile from the 17th century as a historical source] // Ot smuty k imperii. From the time of troubles towards the Imperium: novye otkrytiia v oblasti arheologii i istorii Rossii XVI–XVIII vv.: materialy nauch. konf. (Moskva, 20–22 noyab. 2013 g. / In-t arheologii, In-t rossijskoi istorii); [otv. red.: L. A. Belyaev, A. V. Yurasov]. Moscow: [b.i.]; Vologda: Drevnosti Severa, 2016. P. 172–182.

*Berkovich V.A., Egorov K.A., Kuznetsova O.A., Maralov E.A.* "Otdazhd' mne pervenstvo" Izraztsy XVIII–XIX vv. iz palat kuptsov Zhuravlevykh v g. Moskve. Moscow Buki Vedi, 2023. 292 p.

Bibliia Matteusa Meriana. Strasburg, 1625–1630.

Bibliia P. Skhiuta. Amsterdam, 1659.

Bibliia P. Skhiuta. Amsterdam, 1674.

Bibliia Piskatora. Amsterdam, 1674.

*Dorofeeva L. P.* Gollandskie plitki v inter'erakh dvortsa A. D. Menshikova v Sankt-Peterburge [Dutch tiles in the interiors of A. D. Menshikov's palace in St. Petersburg] // Pinakoteka No. 24–25. Moscow, 2007. P. 70–77.

*Filippov A. V.* Drevnerusskie izraztsy [Ancient Russian tiles] Vyp. 2 (izd. Meniaev M.F.) // RusArch. Available at: <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm> (accessed 25.01.2024).

*Gamlitskii A. V.* Rossiia i Evropa XVII veka v zerkale graviury. Litsa, sviazi, vliianiia [Russia and Europe of the 17th century in the mirror of an engraving. Persons, connections, influences] // Bibliia Piskatora – nastol'naia kniga russkikh ikonopistsev. Gos. Tret'iakovskaia galereia. Moscow, 2019. P. 13–24.

*Kuznetsova O. M.* Rozhdenie geroia na pechi: litsevye izraztsy XVIII v. kak risovannye istorii [The birth of a hero on the stove: front tiles from the 18th century. like drawn stories] // Izrazcy, sovetskij komiks, syodzyo-manga, seriya Mir komiksov, Fabrika komiksov: Kabinetnyj uchenyj Moskva. Ekaterinburg, v. 7, p. 13–22

*Kuznetsova O. M.* Stseny nasiliia na raspisnykh izraztsakh XVIII–XIX vv. [Scenes of violence on painted tiles of the 18th–20th centuries] // Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya, izdatel'stvo Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovaniya Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet (Moskva), No. 4, p. 88–99.

*Kuznetsova O. M.* Uroki bditel'nosti iz russkoi emblemтики na pechnykh izraztsakh XVIII v [Lessons of vigilance from Russian emblems on stove tiles of the 18th century] // Vse trevogi mira: bespokojstvo v literature i iskusstve, seriya Nekanonicheskaya estetika. St. Petersburg, Moscow: Sam Poligrafist. v. 10, p. 82–94.

*Lantsmane L.* Utrechtskaia plitka v Rundal'skom dvortse [Utrecht tiles in Rundāle Palace] // Rundal'skii dvorets. Available at: <https://rundale.net/en/museum/collection/the-tales-of-things/utrecht-tiles-in-rundale-palace/> (accessed 26.01.2024).

*Makogonova M. L.* Bibleiskaia graviura kak istochnik izobrazhenii na raspisnykh izraztsakh XVIII veka [Biblical prints as a graphic source for russian painted tiles of the 18th century] // Arkhitekturnaia keramika mira. No. 7. St. Petersburg: Kolo, 2022. P. 24–73.

*Potsiapun M. V.* Kompleksnyi podkhod k izucheniiu zhivopisnykh izraztsov XVIII v. [An integrated approach to the study of picturesque tiles of the 18th century] // Arkheologiya i khudozhestvennoe videnie: istoricheskie konteksty: [sb. st.] / Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, Institut arkheologii Rossiiskoi akademii nauk; otv. red. L. YU. Limanskaya. Moscow: RGGU, 2019. P. 355–365.

В. А. Беркович, К. А. Егоров, Е. А. Маралов, Е. Н. Святицкая. Библейские персонажи на московских изразцах второй четверти XVIII века (по материалам археологических и реставрационных работ в городе Москве)

*Rebrova R. R.* Bibleiskie siuzhety na gollandskikh plitkakh vo dvortsakh petrovskogo vremeni. Bibliia Piskatora – kak odin iz istochnikov vdokhnoveniia [Biblical scenes on Dutch tiles in the palaces of Peter the Great. Piscator's Bible - as one of the sources of inspiration] // Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. LXXIII. Petrovskoe vremya v licah. St. Petersburg, 2014. P. 309–318.

*Rebrova R. R.* Inter'ery s gollandskoi plitkoi v Zimnem dvortse Petra I (po materialam arkhelogicheskikh issledovaniy) [Interiors with Dutch tiles in the Winter Palace of Peter I (based on archaeological research materials)] // Menshikovskie chteniya. St. Petersburg, 2015. Vyp. 6(15). P. 207–213.

*Saltykov A. B.* Pervyi russkii keramicheskii zavod. M.: GIM, 1952. 43 p.

*Sergeenko I. I.* Ob izraztsakh s «ieroglificheskimi figurami», emblemataми i o moskovskom mastere Iane Flegnere [About tiles with “hieroglyphic figures”, emblems and about the Moscow master Jan Flegner] // Kolomenskoe: Materialy i issledovaniia. Vyp. 5. Ch. 1. Moscow: Muzei-zapovednik „Kolomenskoe“, 1993. P. 52–70.

Sinim po belomu [Blue on white] // ZhZh (livejournal.com). Available at: <https://dona-anna.livejournal.com/861090.html> (accessed 25.01.2024).

Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv. (gl. red. G.A. Bogatova). Vyp. 22 (Raskidatisia–Riashchenko). Moscow: Nauka, 1997. 298 p.

*Zhol'e V.* Bibleiskie izobrazheniia na nastennoi plitke Amsterdama serediny XVIII veka po motivam graficheskogo risunka Pitera Kh. Shuta na shkafu v Shtral'zundskom muzee – monastyre Sviatoi Ekateriny [Biblical depictions on Amsterdam wall tiles from the mid-18th century based on graphic designs by Pieter H. Schut on a cupboard in the Stralsund Museum – St. Catherine's Monastery] // Istoriiia plitki. Available at: <https://geschichte-der-fliese.de/stralsund.html>: (accessed 25.01.2024).

*Zhol'e V.* Smuiger s bibleiskimi plitkami iz Amsterdama v Muzee khlebopecheniia „V koronovannom Duivekaterere“ Zaanse-Skhans, Zandam (Smuiger with Amsterdam Bible tiles in the Bakery Museum „In the Crowned Duijvekater“ Zaanse Schans, Zaandam) // Istoriiia plitki. Available at: <https://geschichte-der-fliese.de/bakkerij.html>: (accessed 26.01.2024).

Поступила в редакцию 08.02.2024

После доработки 28.03.2024

Принята к публикации 16.05.2024



О. А. Кузнецова

## Печные изразцы как источник сведений о бытовании басенных сюжетов в России XVIII века

*Аннотация.* В статье представлен результат комплексного анализа большинства доступных на данный момент гладких расписных изразцов из музейных собраний и недавних археологических находок. Среди них было обнаружено более 30 изразцов и фрагментов, имеющих вероятную связь с печатными сборниками басен Эзопа, изданными в России XVIII века. Рассмотрены формы распространения сведений о басенных сюжетах на Руси. Прослежены связи между жанром эмблемы и басни, проясняющие характер заимствования изразцовыми картинками визуальных фабул. Изразец представляет собой сложное сочетание визуального и вербального компонентов, граничащее с эмблемой, и обращение мастеров к шаблонам по басенным гравюрам во многих случаях демонстрирует стратегию сохранения энигматической составляющей.

*Ключевые слова:* печной изразец, эмблема, басня, гравюра, память культуры.

История русской литературной басни ведется от XVIII века. Именно тогда возникают творческие переложения А. Д. Кантемира, А. П. Сумарокова, И. И. Хемницера и многие другие. Разумеется, интерес к занимательному и поучительному рассказу, даже с участием говорящих животных, существовал в определенных кругах общества и несколькими столетиями раньше. В течение XVII века были сделаны прозаические переводы, которые бытовали в списках [Тарковский, Тарковская, 2005]. Но путь от первых рукописных собраний «притч» до массового узнавания и творческой переработки сюжетов, до обращения к ним именитых авторов и издателей лубков, до использования басен в обучении детей разных сословий русская культура проходит в XVIII столетии. Именно тогда появляются печатные сборники небольшого формата с гравюрами, а отдельные басни попадают в разнообразные учебные книги.

В отличие от литераторов, упражнявшихся в басенных переложениях, о наивных читателях и слушателях басен почти ничего не известно. Представления о восприятии популярной культуры малообразованными людьми XVIII века в основном складывается из источников XIX–XX вв.: наблюдений, сделанных на ярмарках, читательских помет в сборниках развлекательного чтения, любительских зарисовок и записей в альбомах. Среди источников XVIII в., которые могли способствовать широкому освоению басенных сюжетов, стоит назвать печатные книги с «притчами Эзопа» и отдельные листы, фонтанные

© Кузнецова О. А., 2024

скульптуры, расписные печные изразцы. Для всех перечисленных случаев продуктивнее говорить не столько о восприятии (из-за отсутствия письменных фиксаций этого восприятия), сколько о замысле мастера как носителя некоторых представлений о книжном источнике, и о метаморфозах, происходящих с источником в процессе популяризации.

Появление имени Эзопа в басенных собраниях и публикация его легендарной биографии («жития») способствовали вхождению этого персонажа в русскую культуру XVIII в. Собственно, имя Эзопа стало знаковым в практике иноязычных басенных изданий гораздо раньше. Эзоповскими назывались (и по традиции называются до сих пор) сюжеты разнообразного происхождения. Из Западной Европы эта атрибуция пришла в русскую культуру; в XVII веке собрания басен переводились с греческого, немецкого, польского языков нередко вместе со шлейфом уже отнюдь не Эзоповых моралистических приращений и с разными вариантами сюжетных ходов. Иногда печатные и рукописные сборники открывало «Житие остроумного Эзопа» [Топурия, 1999, с. 148], приводились его условные портреты (миниатюры или гравюры) – изображения низкорослого пузатого человека гротескной внешности, который, по преданию, «не украшен образом» [Виршевая поэзия, 1989, с. 25], а в лубке характеризовался даже безобразнейшим из людей и «чучелой человечьей» [Русские народные картинки а, 1881, с. 281]. Эти комические характеристики важны как маркирующие, способствовавшие выделению Эзопа из ряда других книжных мудрецов, среди которых он оказался уже в древнерусской литературе [Зотов, 2021, с. 249]. Индивидуальные черты образ Эзопа приобретает в XVII–XVIII вв. (см. также миниатюру из «Пчелы»: РНБ. F.I.487). На одном из печных изразцов XVIII в. фигурку маленького полноватого человечка с совершенно иной иконографической предысторией сопровождает подпись с характерным «житийным» эпитетом: «Эзоп остроумный» (Эрмитаж, инв. № ЭРФ-6211. ГК 34593287). Возможно, произошел перенос осваиваемого наименования на приблизительно похожее изображение, как бывало с экзотическими животными [Кузнецова, 2022, с. 43]. Тем не менее имя Эзопа оказалось известно автору изразцовой подписи, как и один из его гротескных портретов, под влиянием которого могло произойти переименование. В то же время некоторые изразцовые картинки с обобщенными подписями сохраняют визуальный след влияния лубочного жития Эзопа: образы не опознаются писцами, но используются при создании изразцовых шаблонов.

Помимо атрибуции басенного корпуса Эзопу, важной особенностью печатных сборников XVIII в. была их эмблематичность [Махов, 2014, 5]. Издания басен сопровождались гравюрами с изображением основных действующих лиц и ситуаций. Одна картинка соответствовала одному тексту и, как правило, размещалась прямо перед ним, занимая левую часть разворота. «Живописие», живописная фигура – одновременно фигура речи, образ (*figura*), литературный прием, «употребляемый» Эзопом. Эта идея выражена, например, в предисловии, комментирующем первую в басенном сборнике (титуюльную) гравюру, где Эзоп изображен в окружении своих персонажей, среди «дружины», в «танце» (*choros*). Особая роль отведена «лисичке», к которой обращен баснописец (рис. 1) (в первом издании «Притч Эссоповых» [Притчи Эсоповы, 1700, с. 3] она оказывается слева). Как частый персонаж басен лисица возглавляет торжественное шествие вокруг автора, и она же, подобно служанке, чаще других посылается преподнести читателю важные уроки. Вот как эта мысль звучит в первом варианте перевода латинского предисловия:

Блѣго разумно же притчи тѣлесами изобрази живописіе, соединилъ свѣрши съ людми, дружиною его (Эзопа – О. К.) аки танцьомъ, съ его жъ комедии его взатымъ, окружаетъ. Танцу сему или дружинѣ вождь есть лисица живописнаа, ея же во многихъ знаменахъ и сложеніахъ Эссопъ аки рабыни употребляетъ, яко же дави комедия [там же, с. 7–8].



Рис. 1. Западноевропейские гравюры, изображающие Эзопа в кругу персонажей басен (по: Fabulae Aesopi, 1672, p. 5. и Эзоповы притчи, 1712, б/н)

Fig. 1. Western European engravings depicting Aesop in a circle of fable characters (according to: Fabulae Aesopi, 1672, p. 5. and Aesop's Parables, 1712, b/n)

Отношение к визуальной составляющей текста как к иносказанию, символическому обозначению душеполезной идеи, свойственно средневековому сознанию, поэтому эмблематика сравнительно легко вошла в русскую культуру в Раннее Новое время. Уже в рукописях XVII века Эзопа окружал ореол иносказаний, построенных на его специфической внешности. Например, один из редакторов стихотворного предисловия к басням провел эмблематическую параллель между «великим чревом» и безднами мудрости Эзопа [Виршевая поэзия, 1989, с. 311]. В изданиях басен эта связь с эмблемой проявилась на уровне композиции: заглавие может выглядеть достаточно энигматично, чтобы соотноситься с *inscriptio*, гравюра фиксирует происходящее «в лицах», а основной текст разъясняет идею, апеллируя к конкретному примеру, подобно *subscriptio*. Стоит заметить, что той же логике были подчинены некоторые другие издания XVIII века. Подписанные картинки народных библий или книги «Ифика иерополитика» [Ифика иерополитика, 1712], несомненно, имели эмблематические свойства, которые проявлялись при переходе таких сюжетов на изразцы: их компактность (способность «сворачиваться» до простейшей параболы, покидая книжную среду) и занимательность (связь с беллетристикой, элемент вымысла, игры).

Еще один важный случай выхода басенных сюжетов за пределы книжного пространства – проекты по созданию «эзоповских» фонтанов в парках. В 1730-е гг. в Лабиринте Летнего сада размещались «водометы» на тему «фабул» по образцу фонтанных скульптур Версальского парка [Кареева, 2010; Кареева, 2018]. Работы начались в 1718 г.; около тридцати композиций, представляющих поучительные сценки с участием животных, просуществовали до 1777 г. От игры потоков воды создавалась иллюзия движения скульптурных групп – в русской придворной культуре этого времени были популярны потехи, связанные с оптическими курьезами. Персонажи пускали струи воды друг в друга, пили из фонтанных чаш, отражались в водной глади в соответствии с сюжетами, к которым они отсылали. Судя по анекдоту, записанному в XVIII веке [Штелин, 1788, с. 232–233],

сценки с животными мыслились как живые книги: статуи воплощали в жизнь стоящие за ними тексты, символически обозначали их, как бывает с *pictura* эмблем. Неизвестно, были ли воплощены таблички с *subscriptio* – четверостишиями по мотивам басен [Кареева, 2018, с. 55] – или иные текстовые пояснения, «столбы с толкованиями», но проект определенно предполагал соединение текстовой и визуальной составляющих.

Популяризация басенных сюжетов, которую можно наблюдать в изразцовых картинках, произошла под влиянием придворной моды и благодаря появлению гравированных изданий. По гравюрам создавались изразцовые шаблоны и лубки, которые также могли влиять на изразцы. Пока что неизвестно ни одной полной изразцовой серии на Эзоповы сюжеты, хотя отдельные подписанные изображения и фрагменты, встречающиеся в музейных коллекциях керамики и среди новых археологических находок, дают представление об обращении к басенным темам разных мастерских. Разнообразие стилей оформления, почерков и использованных шаблонов свидетельствует о широком распространении басенных мотивов на гладких расписных изразцах, но история их бытования, подобно мозаике, собирается из отдельных осколков.

Пара журавль и волк известна не менее чем на пяти изразцах – на фоне общей сохранности изображений с басенной предысторией это немало. Сюжет переводился неоднократно в XVII в. Затем басня «С волку и жорави» появляется в очень раннем издании [Краткое и полезное руковедение, 1699, с. 42–43], а в 1700 г. другой ее вариант публикуется в собрании «Притчи Эзоповы». В XIX–XX вв. по книжным источникам оформляется сказочный вариант («Журавль и волк» есть, например, среди сказок, записанных от А. К. Барышниковой). Журавль вытаскивает кость из горла волка, который едва не задохнулся, но все-таки не захотел отблагодарить своего спасителя; в отдельных случаях волк даже нападает на журавля. Видимо, шаблон с этими персонажами часто использовался для декоративного оформления печей. Ни одна из картинок не имеет подписи, поэтому опознание сюжета исключительно исследовательское, хотя фонтан «Журавль с волком», судя по описи, располагался среди прочих в Летнем саду. Изразцы с этой парой персонажей, хранящиеся в Музее Московского кремля, в Академии Штиглица и в Русском музее, очень похожи и, скорее всего, принадлежат одной мастерской, восходят к одному шаблону. Грузный волк с вытянутыми лапами сидит напротив журавля – птицы с распростертыми крыльями, которая стоит на одной ноге и опускает клюв в приоткрытую волчью пасть. Стоит отметить неестественность поз персонажей, которая может быть связана с композиционной задачей: животные втиснуты в узорную раму и максимально приближены друг к другу, фигуры обрезаны. Несколько иначе выглядит сцена с волком и журавлем, размещенная на печи в столовой Летнего дворца Петра. Крылья журавля сложены, хвост распушен, шея характерно изогнута, голова приподнята над волчьей. Волк сидит, опершись передними лапами в землю, хорошо просматривается массивный хвост со штриховкой. Несмотря на наивность обоих типов изображений, изразец из Летнего дворца явно сохраняет композицию гравированного источника. В основу шаблона, вероятно, легла западноевропейская гравюра, изданная в «Притчах Эзоповых» (№ 29 «Волкъ и журавей») (рис. 2).

На печах Летнего дворца Петра встречаются и другие композиции с животными: птицы (лебеди или журавли, петух), осел, лошадь, медведь, козел, олень, человек с собакой. Некоторые изображены в той же манере, что и волк с журавлем, некоторые составляют группы – но ни одна из них пока не может уверенно рассматриваться в басенном контексте. На печах во Дворце Меншикова в похожей манере изображены многочисленные птицы, собаки, лошади, птицелов с сетью, погоня за зайцем и др., но убедительная атрибуция

О. А. Кузнецова. Печные изразцы как источник сведений о бытовании басенных сюжетов в России XVIII века

этих сюжетов (если речь действительно идет о сюжетах) пока не выполнена. С некоторой вероятностью к басенному корпусу восходит изображение журавля в кабинете из прихожей: это длинношеяя птица с приподнятыми на разном уровне крыльями, которая склонилась над высоким кувшином и держит в клюве небольшой шарообразный предмет (ср. «журавль ізовсех флягъ і ступиць <...> горохи, овесь і пшеницу свеликим апетитом доставал» [Русские народные картинки а, 1881, с. 275]). Изразцы без текста, обнаруживающие связь с басенными сюжетами, были найдены на Пятницкой улице в здании палат купцов Журавлевых [Беркович, 2023]. Во всех этих случаях ничего нельзя сказать о рефлексии и фабульной составляющей картинке, которая вполне могла редуцироваться, но стоит оценить широту влияния исходного материала.

Еще один случай использования басенной иллюстрации в декоре без подписи – печи в Палатах бояр Романовых (в ансамбле Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря, г. Кострома). В этих изразцовых комплектах проявляется стратегия мастера прибегать к ограниченному кругу источников книжного происхождения и максимально близко к ним воспроизводить изображения и тексты. Все надписи, размещенные на этих печах, восходят к эмблематическим девизам. Но между подписанными картинками есть несколько маленьких изображений без текста по мотивам эмблематических и басенных сюжетов.



Рис. 2. Волк и журавль. Изразец из Летнего дворца Петра (по: Центр исследований древнерусской культуры ЗЕЛО. URL: [https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954\\_45726067\\_9%2Falbum-15211954\\_00%2Frev](https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954_45726067_9%2Falbum-15211954_00%2Frev) (дата обращения: 21.02.2024)) и гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 29)



Fig. 2. The Wolf and the Crane. A tile from the Summer Palace of Peter (by: The Center for Research of Ancient Russian Culture of ZELO. URL: [https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954\\_45726067\\_9%2Falbum-15211954\\_00%2Frev](https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954_45726067_9%2Falbum-15211954_00%2Frev) (accessed: 02/21/2024)) and an engraving (by: Aesop's Proverbs, 1712, No. 29)

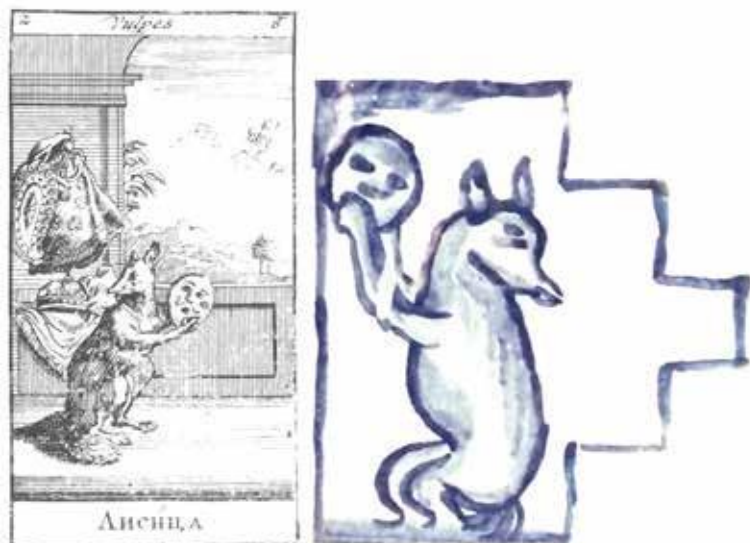


Рис. 3. Лисица с маской. Гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 2) и изразец из Палат бояр Романовых (Кострома)  
Fig. 3. A fox with a mask. Engraving (by: Aesop's Proverbs, 1712, No. 2) and a tile from the Chambers of the Romanov Boyars (Kostroma)

Четырежды повторяется композиция с лисицей: животное опирается на задние лапы, а в передних удерживает круглую маску; голова повернута в сторону, противоположную от атрибута. К сожалению, из четырех изображений этой лисы лишь одно можно датировать началом XVIII века, прочие являются поздней реконструкцией. Аутентичное изображение иконографически близко к гравюре из издания «Притчей Эзоповых» (рис. 3); известно также, что фонтан «Лисица с машкорой» располагался в лабиринте Летнего сада неподалеку от других «лисыных» сюжетов.

Встречающееся на печи в Палатах бояр Романовых в Костроме изображение птицы у кувшина с круглым предметом в клюве исторически связано с сюжетом о вороне или вороне – птице, желающей напиться или насытиться чем-то из емкости, бросая внутрь камни, чтобы поднять уровень жидкости (№ 306 [Символы и эмблемата, 1705, с. 102–103]; см. также № 604 [Беркович, 2023, с. 267]). Однако нельзя сказать, чтобы восходящая к сюжету Федра басня о вороне была популярна на Руси. Такие изразцы без подписей могли возникать под влиянием эмблематики. Басни об обезьяне с детьми [Зрелище жития человеческого, 1712, с. 9] или о черепахе и ее доме [Притчи Эзоповы, 1700, с. 68] хотя и переводились и сопровождалась гравюрами, однако неизвестно, была ли с ними в это время связана устоявшаяся повествовательная традиция (ср., например, переводы басни о черепахе или слямаке П. Кашинского [Тарковский, Тарковская, 2005, с. 414, 436]). Зато такие сюжеты встречаются в эмблематических сборниках, причем в петровском издании они расположены рядом друг с другом: № 556, 557 [Символы и эмблемата, 1705, с. 186–187]. Показательно, что в сборнике Клода Парадена есть и обезьяна с детенышем, и ворон (рис. 4), и даже змея на кресте [Paradin, 1622, р. 283, 184, 5], запечатленная также на печи в Палатах бояр Романовых (впрочем, эта эмблема освоена и русской гравюрой) – налицо совпадение эмблематического конвоя. Бытование этих сюжетов в виде компактных эмблем тем более понятно, что в их основе лежит парадокс, находчивый поступок или фраза с афористическим потенциалом. Собственно, и лисица с маской (или волк в другой традиции) – очень слабый в нарративном отношении сюжет: его суть сводится к остроумному высказыванию. Эмблематическая форма обеспечивает хорошую сохранность таким сюжетам, поэтому лисица с маской встречается уже в книге А. Альчиато, а извлечение из этой басни – в «Adagia» Эразма Роттердамского [Махов, 2014, с. 293; Махов, 2024, с. 262]. Можно предположить, что и за изразцами со слабой повествовательной составляющей стоят не выявленные пока эмблематические источники.



Рис. 4. Ворон и кувшин. Изразец из Палат бояр Романовых (Кострома) в окружении западноевропейских гравюр (по: Camerarius 1596, p. 79 и Paradin, 1622. p. 184)

Fig. 4. The Raven and the jug. A tile from the Chambers of the Romanov Boyars (Kostroma) surrounded by Western European engravings (by: Camerarius 1596, p. 79 and Paradin, 1622. p. 184)

К традиции освоения басенных сюжетов безусловно имеет отношение бело-голубой изразцовый комплект из палат Волковых-Юсуповых с крупными изображениями – по видимому, связанный с той же мастерской, что и костромские изразцы. Основная часть подписей эмблематического происхождения, с вариациями; отдельные тексты имеют другие книжные источники. Уверенно атрибутируются два басенных сюжета, подписанные «Хвастунъ» и «Жена и ку[рица]».

Сюжет «Хвастун» восходит к басне Эзопа о хвастливом пятиборце [Притчи Эзоповы, 1700, с. 118]: герой заявляет, что он, будучи на Родосе, совершил небывалый прыжок – и земляки изобличают героя, предлагая ему продемонстрировать свои умения. Гравированное изображение персонажа с отставленной вперед ногой (то есть самого хвастуна) иконографически близко к изображению на изразце, но не тождественно ему (рис. 5). Особенно важно воспроизведение заглавия. При явной ориентации создателя изразцовой картинки на басню (вплоть до копирования элементов шрифта и заглавной буквы) нельзя уверенно говорить о фабульной составляющей изразца. Для зрителя эта изразцовая сценка ближе не к басням и даже не к эмблемам, в контексте которых она оказалась, а к простым номинативным подписям, наиболее трудным для комментирования. Среди них и весьма распространенные – например, «заец», который может быть как неудачной вариацией эмблемы № 282 «En Haas» [Символы и эмблемата, 1705, с. 95], так и спонтанной подписью tituli. А также уникальные характерные персонажи, с происхождением которых мало ясности, но предварительно можно констатировать их бытование в фольклорной среде. Это «шалной» (безумец, сумасброд, дурак – ср. также в пословицах: «Навалится шаль, и покинуть жаль» [Барсов, 1770, с. 138]) и калашник (продавец калачей – «Захотел у калашника дрожжей покупать» [там же, с. 79]), вполне уместные на ярмарочной площади.

Изображение к надписи «Жена и ку[рица]», к сожалению, утрачено – можно видеть лишь некую границу, условно соотносимую со стеной дома на гравюре. Однако текст над картинкой реконструируется уверенно (рис. 6). Он восходит к басне № 8 того же сборника

[Притчи Эзоповы, 1700, с. 30] о жадной хозяйке, которая раскормила свою курицу, желая получить больше яиц. Еще одна курица, возможно, связанная с басенным сюжетом, есть на костромской печи: это наседка с простой номинативной подписью. Изображение является поздней реконструкцией, но, скорее всего, оригинал воспроизведен вполне точно (рис. 7). В том же собрании есть сюжет № 14 с заглавием «Курица и ластовица» [там же, с. 48] – басня о недалёковидной птице, высиживающей змеиные яйца. При общем несходстве обращают на себя внимание изображения высокого дерева и яиц.



Рис. 5. Хвастун. Изразец из Палат Волковых-Юсуповых и гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 35)  
Fig. 5. Braggart. A tile from the Chambers of the Volkov-Yusupovs and an engraving (according to: Aesop's Proverbs, 1712, No. 35)

Рис. 6. Жена и курица. Гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 8) и фрагмент изразца из Палат Волковых-Юсуповых  
Fig. 6. The wife and the chicken. Engraving (by: Aesop's Proverbs, 1712, No. 8) and a fragment of a tile from the Chambers of the Volkov-Yusupovs





Рис. 7. Изразец с курицей из Палат бояр Романовых (реконструкция) и гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 14)

Fig. 7. Tile with chicken from the Chambers of the Romanov Boyars (reconstruction) and engraving (by: Aesop's Proverbs, 1712, No. 14)



Рис. 9. Баба и лекарь. Изразец на фасаде церкви Леонтия Ростовского (по: Великоустюгский, 2013, с. 24) и гравюра (по: Эзоповы притчи, 1712, № 19)

Fig. 9. Woman and the healer. Tile on the facade of the church of Leontius of Rostov (according to: Velikoustyugsky, 2013, p. 24) and engraving (according to: Aesop's Parables, 1712, No. 19)

Подобно «Хвастуну», встраивается в новый изразцовый контекст «Злочести<вый>» – изразец в так называемой «дельфтской манере» на фасаде церкви Леонтия Ростовского в Великом Устюге [Великоустюгский, 2013, с. 16], рассматриваемый исследователями в контексте портретных изображений в картушах [там же, с. 152–153]. Хорошо видно, что размещенные рядом изразцы изначально составляли разные комплекты – один из комплектов имел отношение к «Притчам Эзоповым».

Рисунок «Злочестивый» приближен к гравюре (рис. 8), однако изображение более условное и плоское (взамен объемной арки заднего плана условный портал над персонажем); при этом сохранена птичка в руках человека, желающего «прельстить Дельфицкого Аполина» (согласно басне № 36, это воробей [Притчи Эзоповы, 1700, с. 122]). Текст, снова представляющий собой заглавие басни (недописанное), размещен не под изображением, а встроено в него. Графика упрощена по сравнению с текстом издания 1700 г., хотя писец использует печатные буквы и акцентирует начало заголовка.

Гораздо ближе к гравюре (№ 19 [там же, с. 62]) изображена сцена «Баба и лекарь» [Великоустюгский, 2013, с. 24] (рис. 9). Врач потихоньку выносит вещи из дома полуслепой старухи, которая в итоге отказывается оплатить лечение, поскольку, исцелившись, она стала видеть гораздо меньше предметов вокруг себя. Рисунок на изразце объемный, переданы даже детали обстановки. Стратегия работы с текстом та же, что и в предыдущем случае: заголовок встроено в композицию, писец имитирует некоторые особенности печатного шрифта (например, надстрочный знак звательце над союзом, сохраняемый в печати по традиции), но не использует букву «ѣ».

Случаи, когда гравированное изображение и заглавие басни копируются на изразце близко к источнику, вплоть до начертания букв, можно считать частью традиции. Имеющиеся в коллекции МГОМЗ фрагменты помогают составить общее представление о бело-голубой серии изразцов по гравюрам «Зрелища жития человеческого» (издание басен, переведенных А. А. Виниусом еще в XVII в., с добавлением в книгу картинок и небольшой стилистической правкой). Не вызывает сомнений, что один из них (КП-11542 И-5007 ГК 25840212) является частью картинки «о жабахъ и князѣхъ». Примечательно, что басня № 42 имеет несколько иной вариант заглавия, соответствующий переводу XVII в., – «О жабахъ и князѣ ихъ [Зрелище жития человеческого, 1712, с. 83]. И на изразце воспроизведена начальная «о», соответствующая басенному заголовку, хотя в общих чертах изразец напоминает гравюру (рис. 10). Лягушки недовольны своим царем – бревном, которое безучастно лежит в болоте, – и просят Зевса о новом государе; в результате получают журавля (цаплю), который беспощадно поедает своих подданных. На другом фрагменте видны часть аналогичной рамы и изображение бегущего льва (КП-11557 И-5006 ГК 25840258) – возможно, картинка имеет связь с басней «О льве, петеле и осле» (№ 102 [Петровская гравюра, 2010, с. 137]). В Вологодском музее (ВГИАиХМЗ) хранится изразец похожего типа, по тому же гравированному изданию, но совсем без подписи (КИ-244, ГК 14432063). Он датирован XIX веком и может иметь отношение к другим бело-голубым изразцам по книжным источникам из того же собрания, учитывая точность воспроизведения гравюр. Изображение близко к оригиналу воспроизводит гравюру того же издания к басне «о ослѣ скачущемъ на лоно господ(и)на своего» [Петровская гравюра, 2010, с. 135], причем художник сохраняет номер гравюры, размещая его прямо на изображении: 25. Сцена изображает человека с собачкой на коленях и глядящего на них осла, который попытается запрыгнуть хозяину на руки, пожелав лучшей доли, поскольку псу доставались лучшие лакомства и господская ласка.

Еще один пример, отсылающий к басенным сюжетам в изложении Виниуса, – фрагмент изразца из собрания Государственного музея-заповедника «Куликово поле» (ГМЗ-НВ-9/628)



Рис. 10. Гравюра (по: Зрелища жития человеческого, 1712, № 42) и фрагмент изразца из коллекции МГОМЗ КП-11542 И-5007 ГК 25840212 (прорись)

Fig. 10. Engraving (according to: Spectacles of human Life, 1712, No. 42) and a fragment of tile from the collection of MGOMZ KP-11542 I-5007 GK 25840212 (drawing)

с текстом, пущенным по низу восьмиугольной рамы: «о журавль и л[ебедь]» (ср. аналогичные рамы ГИМ 4376/893 и ГК 2737531; 4376/866 и ГК 2737742). Судя по предлогу в начале подписи, воспроизведен заголовок басни, над которым должна была размещаться картинка с персонажами: поющий перед смертью лебедь и вопрошающий журавль (стоит осторожно заметить, что на печах в Летнем дворце Петра встречаются длинношеие птицы, подобные журавлю на гравюре № 121 [Петровская гравюра, 2010, с. 138], а также композиции с птицами друг напротив друга). В тексте изразца присутствует книжная графика, характерная для издания «Зрелища жития человеческого»: имеются редкие буквы, которые писцы чаще изображают, глядя на образец, а не по памяти. Имя второго персонажа восстанавливается по реестру (содержанию книги) исходя из порядка слов (в названии других басен о журавле первым указан иной персонаж). Однако бытовое написание «журавль» с изразца не фиксируется в изданиях – эта особенность может указывать как на относительную свободу писца, так и на не выясненный пока источник.

На изразцах такого типа возникает не свернутое повествование, не нарратив (как в изразцовых сериях о Герасиме и льве или о царе Соломоне, следующих за источником с кадровой воспроизведением истории), а то, что заложено в культуре обложки. Книжные обложки и до нашего времени сохраняют энигматичность. Иными словами, они формируют цельный иносказательный образ у потенциального читателя, одновременно загадывают и предполагают узнавание, содержат намек на сюжет или идею, не раскрывая их в подробностях. В XVIII в. титульная книжная гравюра нередко изображала аллегорические фигуры, разнообразные персонификации и символы, возникшие под влиянием эмблематики. Для сравнения: современная рекламная стратегия оформления обложки может заключаться даже в обмане читательских ожиданий (особенно когда речь идет о книгах по саморазвитию и других бестселлерах), и тогда покупка книги сводится именно к покупке эмблемы

(девиза-заглавия с *pictura*), которую владелец может использовать для самоопределения: демонстрации своего культурного багажа, своих принципов, потребностей и установок.

Итак, басенные персонажи возникали на изразцах и в виде бессловесной декорации (вероятно, не соотносимой с сюжетом-источником), и в виде художественного единства картинка и подписи, сошедшего с книжной гравюры вместе с заглавием – наиболее близкого к эмблематической форме. Эмблема связана не только с дидактикой, но и с игрой: исторически она постоянно обновляется, образы комбинируются, сопроводительные тексты формируют неожиданные возможности прочтения [Махов, 2022, с. 144]. Комбинаторность эмблемы отразилась и в культуре русских печных изразцов. Собственно, совмещение образцовых картинок и текстов из разных источников само по себе не эмблематично: многие изразцовые сюжеты, причем очень популярные, складываются из упрощения сложного визуального образа путем подбора к нему текста, комментирующего ситуацию в бытовом смысле. Но в обращении к басенным персонажам, в подборе текстов к ним, похоже, проявляется та самая эмблематическая игра.

Сюжет о лисице и журавле был достаточно популярен и вошел в репертуар русских сказок (№ 33 в сборнике А. Н. Афанасьева). Уже первые гравюры задали не совсем обычное визуальное оформление этой истории: двукадровое. Хотя в расхожих интерпретациях сюжета лисица оказалась наименее симпатичной из конфликтующих сторон (она играет роль агрессора, первая издевается над гостем, а в сказочном варианте даже нарушает договор дружбы), но в западноевропейской традиции история лисы и журавля застывает в сюжете (в виде поговорки, эмблемы) о двух мошенниках, постоянно обманывающих друг друга. Таким образом, сюжет предполагает композиционную симметрию, которая визуальнo выражается двумя планами на гравюре: персонажи последовательно угощаются из высокой и низкой посуды (рис. 11). Лубочная картинка № 86 тоже состоит из двух частей – двух сцен приема

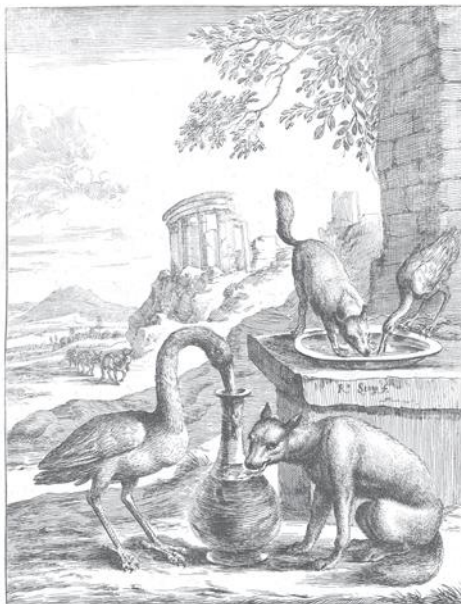


Рис. 11. Лисица и журавль. Западноевропейская гравюра (по: Fabels van Aesopus, 1665) и гравюра (по: Зрелища жития человеческого, 1712, № 7)

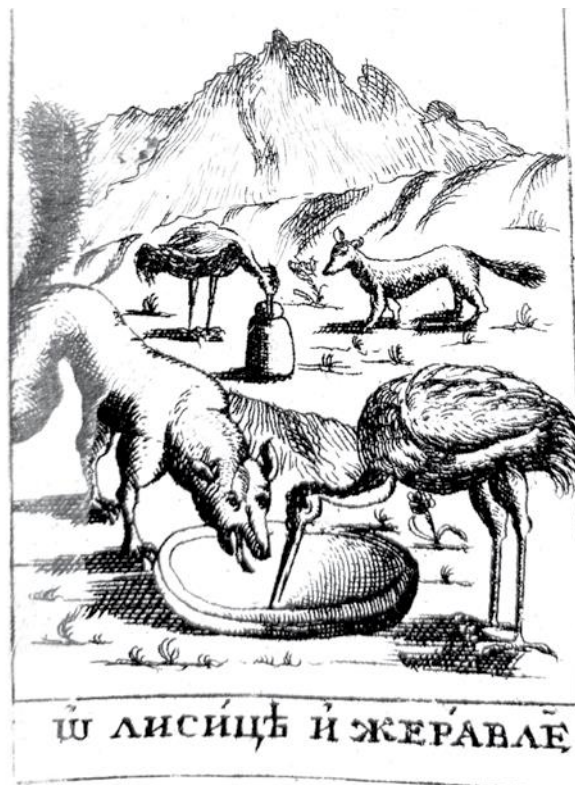


Fig. 11. Fox and the crane. Western European engraving (by Fabels van Aesopus, 1665) and engraving (by The Spectacles of Human Life, 1712, No. 7)

гостя [Русские народные картинки а,1881,с.275]. Эта симметрия сохранялась в Летнем саду: скульптурных групп с лисой и журавлем над фонтанными чашами тоже было две, в отличие от других фонтанных фигур [Кареева, 2018, с. 57, 76]. На изразцах с традиционно плоской картинкой, где есть всего один смысловой план (центральные персонажи на условном декоративном фоне), двукадровое повествование пока неизвестно. Отголосками визуальной и истории о лисице и журавле, видимо, были разнообразны птицы с тарелками и кувшинами, как во Дворце Меншикова или палатах Журавлевых [Беркович, 2023, с. 59–60]. Например, изразец из коллекции РЯМЗ [КП-27216/25 К-2023/25 ГК 29954316] изображает птицу с короткой шеей и крючковатым клювом, глядящую на высокую вазу или кувшин. Картинка может иметь отношение к сюжету о журавле или о вороне или вовсе быть спонтанной вариацией с использованием кувшина как атрибута под влиянием басенного сюжета. Наибольший интерес представляет подпись-реплика: «н<е>терпимое ждание», которая восходит к девизу № 760 «Нестерпимое мое жданіе» [Символы и эмблемата, 1705, с. 255]: хищная птица с нетерпением высматривает добычу. На печи в Палатах бояр Романовых тот же эмблематический текст отнесен к изображению короны и обнаженного меча: мастер (есть основания предполагать в этих случаях работу одной мастерской) удачно сочетает книжные контексты, в которых это высказывание можно отнести к любой голодной птице (ср. также с легендой о ждущих воронах [Махов, 2014, с. 517–518]).

Соотнесение многих изразцовых картинок с гравюрами, иконографический след которых содержат изразцовые изображения, позволяет предположить, что иногда мастера добавляли на изразцы небольшие фигурки животных ради композиционного равновесия. Как правило, это зайцы, собаки, птицы, реже – звери покрупнее. На изразце из коллекции РЯМЗ (КП-27216/2 К-2023/2 ГК 26634245) в качестве дополнительного элемента, никак не связанного с сюжетом, появляется журавль со склоненной головой. В этой же серии с рамкой-«ромашкой» есть отдельный сюжет с двумя животными в роли главных героев: довольно сложно узнать в этих фигурах лисицу и журавля, и все-таки для такой интерпретации есть основания. Оба животных склонили головы, оба чем-то питаются (подобно верблюдам того же мастера и в той же серии, но с другой визуальной историей, КП-27216/3 К-2023/3 ГК 26472997). Морда лисицы как будто опущена в емкость, птица держит что-то в клюве. Шея птицы не просто короткая – ее вовсе нет, голова расположена неестественно, как если бы шаблон корректировался художником. Более складно эта склоненная птица выглядит в традиционном изразцовом сюжете с подписью: «Питаюса сама цветом» (РЯМЗ КП-27216/29 К-2023/29 ГК 26634211). Отдельно на изразце возникает и условная лиса, лижущая тарелку (РЯМЗ КП-27216/22 К-2023/22 ГК 29954309). У этого животного гротескно длинные уши и короткий хвост, но изображение имеет отдаленное сходство с лисами на гравюрах к басням (например, ср. № 15 [Притчи Эзоповы, 1700, с. 50]) – разумеется, речь может идти о визуальной традиции, но не о прямом источнике. Если считать, что эта серия с рамкой-«ромашкой» содержит визуальный след басни о лисице и журавле, то стратегия комбинирования композиций с текстами выглядит еще осмысленнее.

Сценка с двумя угощающимися животными подписана: «Знаи самъ сѣбѣ всегда». Этот текст демонстрирует не просто обращение к девизу № 718 (в основе – знаменитый афоризм *Nosce te ipsum*), но копирование с печатного источника – не исключено, что непосредственно со страницы книги [Символы и эмблемата, 1705, с. 240]. Графика максимально приближена к печатному шрифту, мастер даже акцентирует первую «З», словно глядя на заглавную букву девиза (тексты на изразцах в основном записывались буквами одного размера). Изразец демонстрирует единственный в этой серии пример использования буквы «ѣ» (грамматически неверный) – приходится заключить, что это случай описки в результате пропуска буквы

и самоисправление, то есть писец, поторопившись, вместо «е» срисовывает печатную «б», которую превращает в обозначение гласного звука, сразу обнаружив свою ошибку. Смысл этой подписи в изразцовом контексте, разумеется, состоит уже не в гимне самопознанию, а в идее подобающего поведения, сохранения своего лица в глазах других – ср. фольклорный и лубочный контекст «Знай себѣ указывай в своемъ домѣ» [Русские народные картинки а, 1881, с. 310–313]. Обманутые друг другом персонажи, оказавшиеся в смешном положении, действительно иллюстрируют этот призыв, который, однако, не фиксируется в качестве морали («прилагания» или «прилога», *affabulatio*) в известных вариантах басни.

Лисица над тарелкой сопровождается репликой «Хитрость свою уме<ншаю>», не находящей аналогов в образцовых сборниках, но снова вполне уместной в качестве подписи к сцене с лисой в гостях у журавля. В изразцовой культуре (с опорой на эмблематические девизы) понятие «хитрость» в основном использовалось в значении «искусство», «мастерство», «технические ухищрения», но есть и пример с читающим книгу мальчиком, который произносит: «поучаю себѣ хитрости» (ВМДПНИ МХП КП-4886 ГК 29398416) – хитрости в значении «ума-разума».

Ближе к XIX веку журавль (диал. «жаравъ») становится постоянным персонажем на изразцах мастера, который делал шуточные подписи в духе ярмарочного фольклора (ими, в частности, оформлена печь в РЭМ). В его интерпретации птица не только наклоняется за ягодой, но и дразнит медведя, зовет сородичей, тянется к овальному предмету в руках человека («Вотъ я щиплю у тебя а ты боиса меня»), и даже атакует поверженного. Особенно интересен изразец из Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, на котором журавль встроен в мотив дрессировки животных: человек протягивает журавлю чашу и произносит: «Обучаю себе журавля наукой своей». В этих случаях затруднительно говорить о влиянии басенного контекста как на визуальном уровне (журавль имеет и собственную эмблематическую историю), так и на текстовом, поскольку отношение к персонажам-животным в этот период меняется. Это время многочисленных фиксаций сказок о животных, и на изразцах звери и птицы выступают уже как члены условного (художественного) социума, персонажи, наделенные собственными желаниями и эмоциями.

Примеры с лисой и журавлем показывают, что нередко речь идет не о перенесении повествования на изразец, а скорее о «памяти сюжета», которая в каждом случае проявляется по-разному. При этом далеко не все источники изразцовых картинок установлены. Поэтому исследовательский выбор между авторской интерпретацией мастера и обращением изразечников к неизвестному материалу приходится делать исходя из понимания сюжетного репертуара изразцовых комплектов, особенностей техники.

В контекст лицевых изразцов XVIII в. хорошо встраивается изображение лисицы с маской из коллекции РЭМ (3734-2 ГК 14476348). Картинка имеет подпись, вполне согласующуюся с басенным сюжетом: «не обрете в тебѣ пол<ь>зы». Этот текст можно легко представить на изразцах в качестве комментария атрибута персонажа (обычно человека). Подобные подписи фиксируются нередко: «несть в нем пользы», «нетъ в немъ пользы» и др. Исторически они могут быть негативной вариацией девиза № 397 «Ползу приношу повремени» [Символы и эмблемата, 1705, с. 134]. В данном случае, однако, обращает на себя внимание грамматически правильное написание местоимения через «ѣ», а глагола через начальную «о» – букв, которые сравнительно редко появляются на изразцах и, как правило, указывают на обращение к книжному источнику. Еще одно косвенное доказательство существования такого источника – лубочная картинка «Лисица на куклы дивитца» [Русские народные картинки, 1881, с. 201]. Она не имеет текстологических связей с изразцом, однако морда и поза визуальнее ближе к изразцовой лисице, чем к гравюре из сборника «Притчи Эзоповы».

Лубочная картинка, неумелая и даже курьезная, могла восходить к тому же образцу, что и изразцовая. Текст к лубку, несомненно, восходит к переводу, использованному в книге басен, но является его более поздней редакцией, то есть содержит существенную правку. Для сравнения: лубочная картинка «Старик и смерть» (№ 89 [там же, с. 202]) не только близка к гравюре того же басенного сборника, но и воспроизводит текст басни по изданию 1700 г. дословно (с упрощением графики и допустимыми для спонтанной записи изменениями: грамматическая ошибка, перестановка слова, замена окончаний). Резчики, безусловно, опирались на конкретные тексты, воспроизводили их, пусть и с небольшими неточностями, но не составляли собственные редакции на ходу. Нетривиальный стихотворный заголовок лубка о лисице с маской подтверждает необходимость искать промежуточный источник.

Ни один из примеров, рассмотренных в статье, не свидетельствует о заимствовании конкретной гравюры при создании конкретной изразцовой картинка. Установление прямых источников может быть сделано лишь исходя из исторических доказательств работы мастеров с определенными изданиями – на данный момент такими доказательствами наука не располагает. Алгоритм работы изразцовых мастеров с промежуточными источниками до сих пор не описан, поскольку пока что не известны ни какие-либо записи о ходе работы с исходной картинкой (кроме кратких неопределенных упоминаний неких образцов), ни составы мастерских, ни сами шаблоны. Стоит говорить лишь о визуальных следах, об аналогах, глядя на которые можно делать предварительные предположения об истории изразцовых картинок.

Комплексный анализ изразцовых собраний позволяет суммировать случаи прямого или косвенного обращения к эзоповским сюжетам и выделить три типа оформления басенных мотивов. Самый распространенный случай (более 20 изразцов) – воспроизведение неподписанных сцен, имеющих сходство с гравюрами к басням или *pictura* эмблем. Отсутствие текста (как и появление общеизразцовых формул вместо конкретных подписей персонажей) дает основания считать такие примеры декоративными картинками, утратившими связь с сюжетом. Отдельные случаи совмещения на изразцах постороннего текста и изображения с визуальным следом басенной гравюры создают ощущение комбинаторной игры, которая, однако, могла проявляться в промежуточных источниках; установить их – задача будущих исследований. Не менее пяти примеров демонстрируют эмблематическое бытование басенных гравюр на изразцах: мастера воспроизводят книжный лист с заглавием и иллюстрацией. Наличие пар таких произведений в трех изразцовых собраниях говорит о достаточно распространенной практике обращения к книжным гравюрам и раскрывает энигматический потенциал обложки.

Вопреки школьной традиции, в рамках которой басня интересна как материал для выведения дидактического посыла (*exempla*), историческое изучение басенных текстов показывает, что мораль – их наиболее свободный, часто варьируемый элемент. Кроме того, басня близка к эмблеме в том, что касается курьезности, остроумной «хромоты» вывода [Падучева, 1977, с. 53; Махов, 2022, с. 119]. Долгую жизнь басенным сюжетам обеспечивает не столько дидактизм, сколько их занимательность и компактность.

С переизданием басенных книг в России XVIII в. дистанция между заглавием, которое было частью гравюры, где, безусловно, выполняло орнаментальную функцию, и заглавием, размещенным перед текстом басни, постоянно увеличивалась, поскольку текст подвергался правке, в основном связанной с модернизацией языка, но гравюра оставалась неизменной. В издании «Эзоповых притчей» 1712 г. старый человек сменился стариком, птичник – птицеловом, желвь – черепахой, петел – петухом, деревенский мужик – поселником, сука – псицей, злочестивый – лукавым. Заглавие «Сбездна» к басне № 11 сохранило

функцию подписи под гравюрой (на картинке обезьяна действительно в центре и крупнее прочих персонажей), но заглавие перед текстом стало точнее и соответствовало латинскому *Vulpes et Simius*: «Лісца и Обезьяна». Текст к басне играл роль пояснения, а потому содержал синонимы и уточнения («по просту»), тогда как текст к гравюре сохранял неопределенность. Энигматичность заметна и в некоторых изразцовых подписях – например, в тех, которые восходят к эмблемам и копируют девиз, даже если он звучит странно, синтаксически незавершенно [Махов, 2022, с. 111] (ср. «чтобы внезапно» на изразцах ГИМ И-2320, И-2326 – с перевода девиза к эмблеме № 564 [Символы и эмблемы, 1705, с. 188]). Изразцовый писец предпочитал сопровождать путников подписью «дорожных», а не «проходимыми» или «путеходцами» – наименованиями, которые появились в позднем варианте издания басни № 23. В этом проявляется установка на архаическую красоту, попытка воспроизвести книжный язык высокой культуры, к которой апеллировали многие изразцовые комплекты. Интерес к басенным персонажам также обусловлен установкой мастера или заказчика на книжную мудрость. Но на изразцах воспроизводилось не повествование, а визуальный «конспект», значимая часть фабулы. Ядро басенных сюжетов в культурной памяти составляет, по-видимому, именно то, что вмещает *pictura* эмблемы и гравюра басенного сборника: не нарратив, но нечто близкое к списку действующих лиц в драме в комплексе с их атрибутами, узнаваемыми положениями. Именно эта схема, укладывающаяся в одну картинку с коротким текстом, проявилась на расписном изразце XVIII века.

За помощь в ознакомлении с материалами и консультации сердечно благодарю С. И. Баранову, Г. А. Власову, В. Б. Ермолову, Н. Д. Карееву, М. Л. Макогонову, И. Б. Маркину, С. А. Храброву.

#### Источники и литература

*Барсов А. А.* Собрание 4291 древних российских пословиц. М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1770. 244 с.

*Беркович В. А., Егоров К. А., Кузнецова О. А., Маралов Е. А.* «Отдаждь мне первенство». Изразцы XVIII–XIX вв. из палат купцов Журавлевых в г. Москве. М.: Буки Веди, 2023. 292 с.

Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Альбом-путеводитель по коллекциям народного и декоративно-прикладного искусства / Сост. С. В. Митурич. М.: Три квадрата, 2013. 176 с.

Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вст. ст. и комм. В. К. Былина, А. А. Илюшина. М.: Советская Россия, 1989. 480 с.

*Зотов С. О.* Иконографический беспредел: необычное в православной иконе. М.: Эксмо, 2021. 368 с.

Зрелище жития человеческого / Пер. А. А. Виниуса. М.: 1712. 248 с.

Ифика иерополитика, или философия нравоучительная. Киев, Тип. Киево-Печерской лавры, 1712. 186 л.

*Кареева Н. Д.* Античные басни в лабиринте Летнего сада и их аллегорическое значение // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LII. Петровское время в лицах. К 300-летию Дворца Меншикова (1710–2010). СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. С. 200–215.

*Кареева Н. Д.* Фонтанные фигуры исчезнувшего лабиринта Летнего сада // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 52. СПб., Ассоциация искусствоведов, 2018. С. 49–88.

Краткое и полезное руководство во арифметику / Сост. И. Ф. Копиевский. Амстердам: Тип. Ивана Андреева Тессинга, 1699. 48 с.

*Кузнецова О. А.* Выставка диковин на русских изразцах XVIII–XIX вв. // In Umbra: Демонология как семиотическая система. № 11. М.: РГГУ, 2022. С. 39–56.

*Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

*Махов А. Е.* Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 208 с.



- Махов А. Е.* Эмблематика: микрокосм / Общ. ред., посл. О. Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2024. 356 с.
- Падучева Е. В.* О семантических связях между басней и ее моралью (на материале басен Эзопа) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 422. Труды по знаковым системам IX. Тарту: Тип. Им. Х. Хейдеманна, 1977. С. 27–54.
- Петровская гравюра. Из собрания Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского: альбом-каталог / Сост. М. А. Кривцова. Воронеж: Кварта, 2010. 272 с.
- Притчи Эзоповы. Амстердам: Тип. Ивана Андреева Тесинга, 1700. 148 с.
- Русские народные картинки а / Собр. и опис. Д. А. Ровинский. Кн. I. Сказки и забавные листы. СПб.: Тип. Акад. наук, 1881. 509 с.
- Русские народные картинки б / Собр. и опис. Д. А. Ровинский. Кн. IV. Примечания и дополнения. СПб.: Тип. Акад. наук, 1881. 788 с.
- Символы и эмблемата / Сост. Я. Тессинг, И. Ф. Копиевский. Амстердам: тип. Генриха Ветстейна, 1705. 306 с.
- Тарковский Р. Б., Тарковская Л. Р.* Эзоп на Руси. Век XVII. Исследования. Тексты. Комментарии. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. 546 с.
- Топурия Н. А.* Лубочное издание «Жития Эзопа» и западноевропейская изобразительная традиция // Мир народной картинки. Вып. XXX. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 146–155.
- Центр исследований древнерусской культуры ЗЕЛО. [Электронный ресурс] URL: [https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954\\_457260679%2Falbum-15211954\\_00%2Frev](https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954_457260679%2Falbum-15211954_00%2Frev) (дата обращения: 21.02.2024).
- Штелин Я. Я.* Анекдоты о императоре Петре Великом. М.: В типографии Компании типографической, 1788. 430 с.
- Эзоповы притчи, М., 1712.
- Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. Norimberg, 1596. 231 p.
- Fabels van Aesopus (серия гравюр) / Dirk Stoop / John Ogilby. Londen. 1665.
- Fabulae Aesopi Graece et Latine. Amstelodami, Joannem Ravesteynium, 1672. 158 p.
- Paradin, C.* Devises heroiques, et emblemes. Paris: Chez Rolet Boutonné, 1622. 340 p.

---

OLGA A. KUZNETSOVA

## STOVE TILES AS A SOURCE OF INFORMATION ABOUT FABLES IN RUSSIA OF THE 18TH CENTURY

*Abstract.* The article presents the result of a comprehensive research of the tiles from different museum collections and recent archaeological finds. More than 30 tiles and fragments, that could have a connection with Russian editions of Aesop's fables, have been discovered. The forms of dissemination of information about fables in Russia are considered. The links between emblem and fable are traced. A tile is a complex combination of visual and verbal components, sometimes it looks like an emblem. Artisans who used fable patterns (based on engravings) often gave the tile not a narrative, but an enigmatic form.

*Keywords:* stove tile, emblem, fable, engraving, memory of culture.

**References**

- Barsov A. A.* Sbranie 4291 drevnikh rossiiskikh poslovits. Moskva: Pechatany pri Imperatorskom Moskovskom universitete, 1770. 244 p.
- Berkovich V. A., Egorov K. A., Kuznetsova O. A., Maralov E. A.* „Otdazhd' mne pervenstvo“. Izraztsy XVIII–XIX vv. iz palat kuptsov Zhuravlevykh v g. Moskve. Moscow: Buki Vedi, 2023. 292 p.
- Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia. Norimberg, 1596. 231 p.
- Ifika ieropolitika, ili filosofiya nravouchitel'naya. Kiev: Tipografia Kievo-Pecherskoj lavry, 1712. 186 l. Ezopovy pritchi, Moscow, 1712.
- Fabulae Aesopi Graece et Latine. Amstelodami, Joannem Ravesteynium, 1672. 158 p.
- Kareeva N. D.* Antichnye basni v labirinte Letnego sada i ikh allegoricheskoe znachenie [Ancient fables in the labyrinth of the Summer Garden and their allegorical meaning] // Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. LII. Petrovskoe vremia v litsakh. K 300-letiiu Dvortsia Menshikova (1710–2010). Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2010. P. 200–215.
- Kareeva N. D.* Fontannye figury ischeznuvshego labirinta Letnego sada [Fountain figures of the disappeared labyrinth of the Summer Garden] // Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi. Vyp. 52. Sankt-Peterburg, Assotsiatsiia iskusstvedchov, 2018. P. 49–88.
- Kratkoe i poleznoe rukovedenie vo arifmetiku [A brief and useful introduction to arithmetic] / *Sostavitel I. F. Kopyevskii.* Amsterdam: Tipografia Ivana Andreeva Tessinga, 1699. 48 p.
- Kuznetsova O. A.* Vystavka dikovin na russkikh izraztsakh XVIII–XIX vv. [Exhibition of curiosities on Russian tiles of the XVIII–XIX centuries] // In Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema. № 11. Moskva: RGGU, 2022. P. 39–56.
- Makhov A. E.* Emblematika: makrokosm. Moscow: Intrada, 2014. 600 p.
- Makhov A. E.* Zhanr emblemy v evropeiskoi knizhnoi kul'ture XVI – nachala XVII vv.: problemy germeneytiki i poetiki. Moscow: IMLI RAN, 2022. 208 p.
- Makhov A. E.* Emblematika: mikrokosm. Obshchaya redaktsiya, posleslovie O. L. Dovgii. Tula: Akvarius, 2024. 356 p.
- Paducheva E. V.* O semanticheskikh svyaziakh mezhdru basnei i ee moral'iu (na materiale basen Ezopa) [On the semantic links between the fable and its morality (based on the material of Aesop's fables)] // Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vypusk 422. Trudy po znakovym sistemam IX. Tartu: Tipografia Im. Kh. Kheidemanna, 1977. P. 27–54.
- Paradin C.* Devises heroiques, et emblemes. Paris: Chez Rolet Boutonné, 1622. 340 p.
- Petrovskaya graviura. Iz sobraniia Voronezhskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeia imeni I. N. Kramskogo: al'bom-katalog [Engraving of Peter the Great's era. From the collection of the Voronezh Regional Art Museum named after I. N. Kramskoy: album and catalog] / *Sostavitel M. A. Krivtsova.* Voronezh: Kvarta, 2010. 272 p.
- Pritchki Ezopovy. Amsterdam: Tipografia Ivana Andreeva Tessinga, 1700. 148 p.
- Russkie narodnye kartinki a (Russian folk pictures) / Sobral i opisal D. A. Rovisnkii. Kniga I. Skazki i zabavnye listy. Sankt-Peterburg: Tipografia Akademii nauk, 1881. 509 p.
- Russkie narodnye kartinki b (Russian folk pictures) / Sobral i opisal D. A. Rovisnkii. Kniga IV. Primechaniia i dopolneniia. St. Petersburg: Tipografia Akademii nauk, 1881. 788 p.
- Simvoly i emblemata (Symbola et Emblemata) / *Sostavitel Ia. Tessing, I. F. Kopyevskii.* Amsterdam: tipografia Genrikha Vetsteina, 1705. 306 p.
- Shtelin Ia. Ia.* Anekdoty o imperatore Petre Velikom. Moskva: V tipografii Kompanii tipograficheskoi, 1788. 430 p.
- Tarkovskii R. B., Tarkovskaya L. R. Ezop na Rusi. Vek XVII. Issledovaniia. Teksty. Kommentarii. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2005. 546 p.
- Topuriia N. A.* Lubochnoe izdanie "Zhitii Ezopa" i zapadnoevropeiskaia izobrazitel'naia traditsiia [The popular print "The Life of Aesop" and the Western European pictorial tradition] // Mir narodnoi kartinki. Vypusk XXX. Moscow: Progress-Traditsiia, 1999. P. 146–155.
- Tsentr issledovaniia drevnerusskoi kul'tury ZELO. Available at: [https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954\\_457260679%2Falbum-15211954\\_00%2Frev](https://vk.com/zelomiru?z=photo-15211954_457260679%2Falbum-15211954_00%2Frev) (accessed 21.02.2024).
- Velikoustyugskii istoriko-arkhitekturnyi i khudozhestvennyi muzei-zapovednik. Al'bom-putevoditel' po kolleksiiam narodnogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva (Velikoustyugsky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. The album and guide to the collections of folk and decorative

arts) / Sostavitel S. V. Miturich. Moscow: Tri kvadrata, 2013. 176 p.

Virshevaia poeziia (pervaia polovina XVII veka) [Verse poetry (the first half of the XVII century)] // Sostavlenie, podgotovka tekstov, vstupitelnaia stat'a i kommentarii V. K. Bylinina, A. A. Iliushina. Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1989. 480 p.

Zotov S. O. Ikonograficheskii bespredel: neobychnoe v pravoslavnoi ikone (Iconographic chaos. Unusual in the Orthodox icon). Moscow: Eksmo, 2021. 368 p.

Zrelishche zhitia chelovecheskogo (The spectacle of human life) / Perevod A. A. Vinius. Moscow: 1712. 248 p.

Поступила в редакцию 29.01.2024

После доработки 06.02.2024

Принята к публикации 16.05.2024

С. И. Баранова, Л. А. Беляев

## Международная научно-практическая конференция «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья»

В рамках главной темы второго номера журнала мы публикуем статьи по материалам Международной научно-практической конференции «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья», которая состоялась 30 октября – 1 ноября 2023 г. Соучредителями конференции выступили Российский государственный гуманитарный университет и Институт археологии РАН.

Конференция, посвященная изучению роли керамических строительных материалов в развитии цивилизационных процессов в России XVI–XVIII вв., стала шестой встречей специалистов. Интерес к этой тематике позволил привлечь в Москву историков, археологов, искусствоведов, реставраторов, музеологов, в том числе из-за рубежа. На это и рассчитывали организаторы, восстанавливая научные связи специалистов после четырех лет, прошедших с последней встречи (2019 г.).

Первые пять конференций (2014, 2015, 2016, 2018 и 2019 г.) строились главным образом вокруг истории Ново-Иерусалимского монастыря, где в 2010-х гг. прошли беспрецедентные по масштабам реставрационные и археологические работы, организованные Благотворительным фондом по восстановлению Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря. С первых дней работы фонд придавал особое значение задачам сохранения и изучения уникального изразцового декора Воскресенского собора и Скита Патриарха Никона. В XVII веке монастырь стал, по словам архитектора Н. В. Султанова, «разсадником изразцового дела». Но масштаб производства, превративший его в своего рода технологическую инновационную лабораторию, стал понятен только после археологических раскопок, архитектурно-реставрационных исследований и работы по практическому воссозданию декора.

Русский изразец, получив в стенах монастыря главный импульс развития, стал символом не только Ново-Иерусалимского монастыря, но одним из важнейших атрибутов

© Баранова С. И., Беляев Л. А., 2024

русской культуры. В настоящее время он занимает достойное по значению место, становится зримым воплощением национального художественного богатства и может отныне являться предметом не только художественного любования, но и познания русской истории.

Вторая конференция 2015 г. значительно расширила географию, объединив участников из разных уголков России: Москвы, Томска, Санкт-Петербурга, городов Русского Севера. Третья, 2016 г., стала международной, как и все последующие. В ходе конференции участники ознакомились с результатами реставрации и воссоздания керамического декора Ново-Иерусалимского монастыря, уникальными археологическими находками, сделанными в результате раскопок экспедиции ИА РАН, и археологически достоверными реконструкциями изразцовых печей, установленными в обители.

Ученых, реставраторов, музейных работников всей страны привлекает не только уникальный изразцовый декор памятников Ново-Иерусалимского монастыря и выдающиеся археологические находки последних лет, но и созданный в монастыре «Музей Патриарха Никона. Центр по изучению духовной культуры Московского государства XVII – первой половины XVIII в.».

С 2018 г. конференции сопровождались открытием залов музея. Конференция, проходившая в 2018 г., была связана с открытием в Ново-Иерусалимском монастыре залов экспозиции об истории и археологии в Воскресенском Ново-Иерусалимском монастыре. На ней были представлены результаты реставрационных работ по восстановлению Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря и археологических исследований, которые проводились с 2009 до 2017 г. Экспозиция была создана при содействии фонда «История Отечества» в рамках поддержки выставочной деятельности.

В ходе конференции прошли научные дискуссии, посвященные теоретическому, историко-культурному и археологическому исследованию строительной керамики, а также ее популяризации музейными средствами, были представлены археологические и музейные открытия последних лет.

В 2019 г. в ходе конференции «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья» докладчики и слушатели приняли участие в открытии одного из новых залов экспозиции музея, где впервые в музейной практике православных монастырей России создано Открытое хранение археологической коллекции. Экспозиция создана при финансовой поддержке Благотворительного фонда по восстановлению Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, а также при содействии фонда «История Отечества». Возможность осмотра основной части коллекции стала своеобразным подарком Ново-Иерусалимскому монастырю от археологов, отмечавших в 2019 г. столетие российской академической археологии.

Шестая конференция, прошедшая в 2023 г., сохранила название, выполняя цель и задачи предшествующих научных встреч, расширяя географию исследования, но придерживаясь при этом хронологических рамок. В задачи конференции входит раскрытие важности роли керамических строительных материалов в развитии цивилизационных процессов в России XVI – начала XVIII вв. Второе направление – работа с культурным наследием в части строительных материалов: фундаментальные научные исследования; вопросы собирания, хранения, экспонирования, реставрации и воссоздания; формирование и развитие музеев, хранящих этот вид культурного наследия.

На конференции традиционно обсуждаются вопросы:

- Строительные материалы как фактор культурно-исторической идентификации;
- Археологический подход: открытие и аналитическое исследование производственных комплексов; учет, хранение и атрибуция артефактов;

С. И. Баранова, Л. А. Беляев. Международная научно-практическая конференция «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья»

- Музейные коллекции прошлого и их место в изучении технологий;
- Реставрация и консервация: методы и практики реконструкции керамики на фасадах и в интерьерах;
- Творческие проекты по изучению и популяризации керамических материалов.

В приветственных обращениях доктор искусствоведения, доктор филологических наук, декан факультета истории искусства РГГУ В. А. Колотаев; член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, заведующий отделом ИА РАН Л. А. Беляев, доктор исторических наук; главный научный сотрудник факультета истории искусства РГГУ С. И. Баранова напомнили участникам об истории конференции «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья», поддержав ее возрождение. Ими было отмечено многообразие тем, представленных в программе встречи, требующих осмысления и поддержки со стороны фундаментальной науки.

Дальнейшая работа конференции строилась по принципу последовательного обсуждения 24 докладов, логически обоснованно сгруппированных в тематические блоки.

В первый день прозвучали доклады о различных аспектах изучения керамических строительных материалов. Докладчики из Самарканда А. Н. Сандибоев, Н. Г. Алимов (Институт археологии, Агентство культурного наследия Республики Узбекистан, Самаркандский государственный университет имени Шарофа Рашидова) на примере керамических изделий Кафир-калы представили особенности гончарного ремесла в Центральном Согде в период раннего Средневековья. Е. А. Андреева, Р. В. Реброва (ГЭ), С. И. Баранова (РГГУ, ПСТГУ) познакомили слушателей с первыми результатами совместного исследования, посвященного вопросу терминологии архитектурно-строительной керамики XVI–XVIII вв. Безусловно, тема эта актуальна: разнообразие названий объектов архитектурно-строительной керамики, их частей или свойств приводит к непониманию, о чем именно идет речь, и даже к ошибкам исследователей. За решением этой проблемы авторы обращаются к архивным источникам. В тех случаях, когда это представляется возможным, показывается, как изменялось название того или иного объекта во времени и (или) в разных местах его производства или бытования (Москва, Псков, Великий Новгород, Санкт-Петербург). С. А. Зоц (ИА РАН, Москва), Е. А. Калашников, Д. А. Говердовский, И. А. Иптышева, Д. С. Файзев (НПО «Балтспецархеология», Калининград) продемонстрировали печные изразцы и матрицы XVI в. из раскопок исторического района Россгартен города Кёнигсберга (Калининграда) 2012 и 2017–2018 годов. В ходе археологических работ в Калининграде, на ул. Боткина, 2а и ул. Клинической, 21–23 были выявлены следы гончарных мастерских XVI–XVIII вв. и предполагаемое место проживания мастеров-изразечников, куда они приносили часть своей продукции. В докладе представлены более тридцати портретных изразцов XVI в., где удалось определить персоналии, а также изразцы с аллегориями и библейскими сюжетами на известные картины и гравюры. О. Н. Глазунова, С. В. Борзова (ИА РАН, Москва), Л. А. Рукавишникова (САБ, Москва) познакомили с находками изразцовых печей Ветошного переулка в Москве, рассмотрев их в контексте предпочтений заказчика. При охранных археологических работах в районе Ветошного переулка на территории бывшей Певческой слободы и подворья Афонского Хиландарского монастыря собраны комплекты изразцовой обкладки разных (и отчасти разновременных) печей XVII – начала XVIII в. Сюжетные линии лицевых изразцов позволили сделать выводы о предпочтениях заказчиков. П. А. Александров (ЦНИГРИ, Москва) посвятил доклад московским клеймам XVII в. на кирпичях, их видам и соответственно датировке. М. А. Шиманова (АУИПИК, Москва) познакомила с клеймами на керамических строительных материалах из построек Новодевичьего монастыря в Москве, хранящихся в собрании монастырского музея. Наибольшее количество предметов с клеймами «П» и «Н» на тычковой стороне – это кирпичи,

С. И. Баранова, Л. А. Беляев. Международная научно-практическая конференция «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья»

наиболее ранние из которых относятся к концу XVII в. Именно такие кирпичи использовали при полномасштабном строительстве в монастыре во время правления царевны Софьи. Е. А. Самойлова, Н. И. Иорданская (ГИМ, Москва) обратились к сложному вопросу реконструкции печи из собора Покрова Пресвятой Богородицы на Рву. Докладчики проследили историю поступления печи в музей, ее монтажа на втором ярусе колокольни храма с добавлением в кладку новых предметов. Впервые были проведены лабораторные исследования строительных материалов, использованных при реконструкции изразцовой печи в колокольне Покровского собора, показавшие наличие реставрационных вставок, отвечающих требованиям функционирующего отопительного прибора. В. А. Беркович, М. Г. Гусаков, Е. А. Маралов (АИСТ, Москва) рассмотрели сюжеты на гладких расписных изразцах XVIII в., встречающиеся среди новых археологических находок в Москве. Докладчиками особо был выделен комплекс изразцов с библейскими сюжетами, содержание которых установило прямую связь с западноевропейскими изобразительными источниками. О. А. Кузнецова (МГУ, Москва) обратилась к «гаданию» по черепкам, пытаясь раскрыть текст на изразцовых фрагментах. Исследовательница продемонстрировала, что за практикой чтения текстовых фрагментов стоит серьезная методология, разработанная благодаря дешифровке берестяных грамот, древнерусской эпиграфики, скорописных источников. В докладе были представлены некоторые результаты реконструкции изразцовых текстов и установления связей между фрагментами благодаря прочтению подписей, а также охарактеризованы стратегии чтения неполных текстов и причины их обязательной фиксации. Е. К. Шадунц (ПЗИАХМЗ, Переславль-Залесский) предоставила новые сведения о московских расписных изразцах середины XVIII в. по документам РГАДА, в том числе материалы Архива Московской дворцовой канцелярии о ремонтах 1752–1753 гг. из РГАДА. Выявленные дела о ремонте дворцовых помещений позволяют уточнить номенклатуру выпускаемых в Москве изразцов, требования к их качеству и проследить путь от архитектурного решения до появления печного набора на стройплощадке. Л. А. Скупченко (ВУГИАХМЗ, Великий Устюг) представила опыт атрибуции печных изразцов XVIII в. из Петропавловской церкви в Великом Устюге, подтвердивший происхождение изразцов, хранящихся в музее. А. Н. Логинова (ВГИАХМЗ, Вологда) выявила и раскрыла интереснейший факт изготовления изразцов как одно из направлений творчества вологодского иконописца Дмитрия Васильева Суморокова (1738–1799), имя которого ранее упоминалось лишь в контексте изучения местной традиции иконописания. В докладе также высказаны предположения о месте расположения изразцовых печей в архимандричьих покоях Вологодского архиерейского дома, облицовку которых изготовил Сумороков.

В работе второго дня конференции был сделан акцент на исследованиях, посвященных изучению музейных коллекций архитектурной керамики, их формированию, систематизации, изучению. И. И. Синчук (Республика Беларусь, Минск) на основе архивных материалов представил довоенное собрание изразцов Белорусского музея им. Ивана Луцкевича. Т. В. Пинкусова (РЭМ, Санкт-Петербург), знакомя с изразцами из частных коллекций в собрании Российского этнографического музея периода с 1903 по 1962 г., сообщила об их собирателях. Имена многих известны, другие забыты, среди них наследники коллекционеров, академики архитектуры и живописи, представители купеческих семей, художник, краевед, этнограф, иеромонах Кирилло-Белозерского монастыря. Рассмотрены история и причины передачи личных коллекций в музей. В докладе Е. Н. Святицкой (музейное объединение «Музей Москвы») дан обзор изразцам из археологической коллекции Музея Москвы, которая включает в себя найденные с 1946 по 2020 г. на территории Москвы изразцы XVII–XIX вв. Среди них такие крупные коллекции, как материалы раскопок на территории Зарядья (разных лет), Манежной площади, собранные при наблюдениях

на городских объектах 1970–1980-х гг. С. А. Гаркуша (ЦМиАР, Москва) познакомила с составом коллекции изразцов XVI – начала XVIII веков в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Коллекция, насчитывающая более 800 предметов, складывалась из предметов, найденных на территории Спасо-Андроникова монастыря во время проведения земляных работ, поступлений от Московской археологической экспедиции и даров частных лиц. Происхождение предметов не всегда известно, однако сравнение с кругом аналогичных памятников позволило выдвинуть предположения о происхождении некоторых артефактов.

И. Б. Маркина (Государственный военно-исторический и природный музей-заповедник «Куликово поле», Тула) представила доклад о технологии изготовления изразцов в провинциальных мастерских в XVII–XVIII вв. (на примере тульского производства), где в ходе охранных археологических исследований были обнаружены следы функционирования изразцовой мастерской. Находки инструментария изразечника позволили уточнить этапы производственного цикла, а находки фрагментов оттисков с изразцов дают основание предполагать, что одним из механизмов передачи «московских» изобразительных мотивов на провинциальную почву был репринт с готовых изделий.

Далее последовали доклады, посвященные вопросам реставрации керамического декора памятников архитектуры. С. А. Гаврилов (реставрационная компания «Гаврилов и Партнеры», Москва) поделился воспоминаниями о реставрации изразцовой иконы XVI века «Георгий Победоносец» на Успенском соборе Дмитрова в 1993 г. М. Г. Околович (Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого) рассмотрела вопрос реконструкции изразцового декора на фасадах Новгорода. Комплексный подход к изучению новгородских памятников архитектуры позволил выявить объекты с изразцовым декором на фасадах, принципы его размещения, виды и типы применявшихся изразцов. Данные исследования могут послужить основой для реконструкции несохранившегося керамического убранства на новгородских фасадах второй половины XVII – нач. XVIII в. К. В. Акинин (Москва) ознакомил с донесением в Сенат от 5 марта 1733 г. – важнейшим программным документом начального этапа работы архитектора И. Мичурина в Ново-Иерусалимском монастыре, посвященным фундаментальным вопросам организации восстановительных работ в Воскресенском соборе, в том числе необходимости детального воссоздания уникального керамического декора постройки. На основании выявленных автором в фондах РГАДА ранее неизвестных архивных свидетельств, в докладе прослеживается дальнейшая судьба этого документа и его значение (формально-правовые последствия) для официального закрепления реставрационной концепции архитектора И. Мичурина в процессе восстановления Воскресенского собора в 1730–1740-х гг. А. Д. Червяков (Московское отделение Союза художников России, Коломна) в своем докладе рассказал об истории восстановления керамического убранства главы Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря по проекту архитектора Наталии Сергеевны Любимовой (1973–1978). Реконструкция включала процесс воссоздания рисунков орнамента подвески и наличников, а также текста на центральной главе. С. И. Баранова (РГГУ, ПСТГУ, Москва), О. Н. Беляевская (ГОС НИИР, Москва) ознакомили с предварительными итогами химико-технологического исследования керамического декора церкви Иоанна Предтечи в Ярославле, позволившими сделать выводы о составе глазури ярославских изразцов.

Доклад Д. А. Поликарпова (РГГУ, Москва) о творчестве М. А. Врубеля стал завершающим выступлением конференции. В нем были рассмотрены древнерусские мотивы, которые нашли яркое отражение в произведениях художника. Наивысшей точкой их воплощения стали керамические сюиты «Садко» и «Снегурочка», камин «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича» и декоративные вазы, созданные в Абрамцевской гончарной мастерской в 1898–1899-е гг.



С. И. Баранова, Л. А. Беляев. Международная научно-практическая конференция «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья»

Продолжением работы конференции стало посещение в заключительный день Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, связанного с историей русского изразцового искусства. Участники конференции посетили Воскресенский собор, а также Музей Патриарха Никона. Особенно запоминающимся для участников конференции стало знакомство с редкой для церковных музеев формой демонстрации коллекций, в том числе изразцов, в открытом хранении археологических находок.

Материалы первых конференций были опубликованы в двух изданиях. В 2016 г. по материалам конференций 2014 и 2015 гг. вышел сборник «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья»<sup>1</sup>, в 2021 г. в журнале «Архитектурная археология» (№ 3)<sup>2</sup> были опубликованы материалы последующих конференций. Оба издания посвящены главной теме – истории и археологии строительных материалов в России. Они сформированы на основе исследований, представленных авторами из различных регионов страны, но в значительной степени связаны с историей модернизации строительного дела и монументального искусства во второй половине XVII в., получившей мощный толчок благодаря строительству Ново-Иерусалимского монастыря. В номер включены не только современные интерпретации и публикация добытых недавно материалов, но и ранее не публиковавшиеся материалы исследований середины – второй половины XX в.

<sup>1</sup> Керамические строительные материалы в России: технология и искусство позднего Средневековья: материалы I и II Всероссийских научно-практических конференций, 2014–2015, Новый Иерусалим: [сб. ст. и тез.] / отв. ред.: Л. А. Беляев. М.; Новый Иерусалим, 2016. 168 с.

<sup>2</sup> «Архитектурная археология» № 3 / Институт археологии Российской академии наук. Москва: Институт археологии РАН, 2021. 228 с., [32] с. цв. ил.

В. В. Микитина, О. Д. Новикова

## Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

Выставка «Многоликий кобальт» из фондов Музея керамики (ГБУК Москвы ГМЗ «Останкино и Кусково») открылась в павильоне Эрмитаж. Музей традиционно продолжает свои проекты выставкой на основе собственных богатейших коллекций, предлагая зрителю экспозицию с лаконичным названием, которое о многом говорит знатокам и любителям керамики и стекла.

Эта давно ожидаемая выставка впервые представляет историю возникновения и успешного развития одной из самых важных и распространенных техник в мировой художественной керамике – росписи кобальтом. Для этой техники характерен особый художественный язык и необыкновенное разнообразие вариантов. Музей вновь подтвердил, что в его собрании есть все, что может раскрыть любой, даже самый сложный сюжет из истории мировой керамики. На выставке представлено более 250 экспонатов из фарфора, керамики и стекла XV–XX вв., размещенные на двух этажах павильона «Эрмитаж». Более половины экспонатов выставляются впервые, что, несомненно, станет значимым вкладом в изучение художественного наследия.

Поскольку издание каталога выставки не планируется, на страницах журнала вместе с подборкой фотографий мы предлагаем достаточно подробное описание экспонируемых предметов.

В фокусе экспозиции – техники декорирования, связанные с использованием одного из самых древних красителей – кобальта, в восточной, западноевропейской и русской керамике и стекле XV – нач. XX в. Выставка построена по принципу, позволяющему не только проследить хронологию замечательнейшей истории распространения техники кобальтовой росписи и разных техник, связанных с кобальтом, но и увидеть и сопоставить все особенности форм и декора керамических изделий Востока, Запада и России.

© Микитина В. В., Новикова О. Д., 2024



Рис. 1. Первый раздел выставки «Многоликий кобальт»

Fig. 1. First section of the exhibition "The multi-faceted cobalt"

Первый раздел, размещенный на нижнем этаже, отведен предметам из фарфора и стекла, второй, на верхнем, представлен исключительно керамическими изделиями (каменная масса, майолика, полуфаянс, тонкий фаянс, opak) (рис.1).

Минеральными красками на основе кобальта люди пользовались с древних времен, но лишь в 1735 году шведский минералог Георг Брандт впервые сумел выделить кобальт – металл серебристого цвета с синеватым или розовым отливом. Название химического элемента происходит от имени мифического духа гор (нем. Kobold – домовый, гном), который, по старинным поверьям, обитал в горах и рудниках. Брандт выяснил также, что кобальтовая краска при высокотемпературном обжиге изделий (1200–1400 °С) меняет цвет на различные оттенки синего.

Первая витрина рассказывает об этой технологии. В ней представлен кобальт в виде порошка и растертой массы, две тарелки, расписанные кобальтом. Одна из них необожженная, и виден черный цвет металла, который при обжиге становится синим (рис. 2).

Краска подходит для подглазурной живописи, для окрашивания масс тонкой керамики и глазурей, для изготовления надглазурных красок широкой палитры. Этим свойством пользовались мастера еще в Древнем Египте, Ассирии и Вавилоне. Возникнув в глубокой древности, техники, обновляясь вместе с появлением новых материалов, оставались и остаются разнообразными и актуальными в этом виде декоративно-прикладного искусства. Синие кобальтовые стекла, эмали, керамику, покрытую поливой голубоватых оттенков, находят в гробницах Древнего Египта. Ее делали из кварцевой фритты в мастерских Амарны и Кантиры. Синий блестящий или матовый цвет изделий

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года



Рис. 2. Витрина в первом разделе выставки «Многоликий кобальт» с кобальтом в виде порошка и растертой массы и тарелками, расписанными кобальтом  
Fig. 2. Showcase in the first section of the exhibition “The multi-faceted cobalt” with cobalt in the form of powder and crushed substance, and plates painted with cobalt

получался при окрашивании стекловидной глазури окислом кобальта. В XXVIII–XXII в. до н. э. в Египте делали фаянсовые ожерелья, каноны и статуэтки-«ушебти», покрытые цветной синей (кобальтовой) глазурью, они выглядели будто выполнены из полудрагоценных камней (лазурита или бирюзы), но стоили гораздо дешевле.

Кобальт дает возможность мастерам использовать его уникальные тональные особенности: от голубовато-серого до насыщенного темно-синего. В монохромных изделиях декор строится на сочетании рисунка и цветового пятна. Поэтому монохромная роспись в синих тонах так широко распространена в керамике мира (Делфт, Италия, Китай, Россия). Нередко роспись кобальтом дополняли росписью золотом, что придавало изделиям «роскоши». Мастера умело сочетали теплые и холодные тона на одном предмете, дополняя кобальтовую роспись надглазурной росписью. Темно-синий фон, выполненный кобальтом, становился идеальным для полихромных изображений, выявляя и обогащая их. Печатный кобальтовый рисунок стал одной из самых распространенных техник фаянса в XIX в.

Скромную витрину поддерживают пять других витрин, лучеобразно направленных в сторону богатейшей экспозиции (рис. 3). В каждой из них – крупные фарфоровые и стеклянные вазы, выполненные художниками в разное время и в разных регионах мира, отделенных друг от друга огромными расстояниями. Их объединяет одно – применение техник, связанных с кобальтом, здесь и нацвет, и роспись, и крытье. Среди них ваза с изображением цветов мака с росписью Августа Халлина, работавшего на Датской Королевской фарфоровой мануфактуре. Наряду с мотивами искусства Китая и Японии в декоре вазы использован традиционный для датской керамики последней трети XVIII века чешуйчатый орнамент (рис. 4). Ранние образцы фарфоровых изделий с подглазурной росписью кобальтом, известны в Китае со времен династии Тан (618–907), однако широкое изготовление таких изделий началось с периода монгольской династии Юань (1279–1368). Центром производства фарфора с тех пор и поныне является город Цзиндэчжень (провинция Цзянси). В разные периоды истории фарфорового производства Китая использовался

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

кобальтовый пигмент различного происхождения. Так, например, ранний с глубоким синим цветом «магометанский» кобальт экспортировался из Ирана. Позднее крупные залежи кобальтовой руды были обнаружены близ Цзиндэчжэня, оттенок кобальта из этой породы более светлый. Наиболее значимыми считаются сине-белые изделия времен династии Мин (1368–1644). В это время китайский фарфор экспортировался в страны Ближнего Востока, а отдельные предметы проникали и в европейские страны. Массовый экспорт фарфора из Китая начинается в начале периода династии Цин (1644–1911).

Открытие месторождения каолина в Японии в начале XVII в. привело к возникновению первой японской фарфоровой мануфактуры в Арите, которая уже к середине века стала центром производства фарфора. Ее продукция получила наименование «Имари» – по названию близлежащего портового города, куда свозился фарфор, предназначенный для продажи. Арита стала выпускать в подражание Китаю бело-голубой фарфор, декорированный тончайшей подглазурной кобальтовой росписью в виде цветов, птиц, бабочек. В 1670-е годы японские мастера освоили новые технологии, что сказалось на качестве подглазурной росписи. Появился вид декора, основу колористической гаммы которого со-



Рис. 3. Первый раздел выставки «Многоликий кобальт»

Fig. 3. First section of the exhibition "The multi-faceted cobalt"

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

ставляло контрастное сочетание кобальта, имеющего темно-синий цвет, с надглазурной железной красной краской и позолотой. Роспись покрывала всю поверхность предметов, причем поверх кобальта обычно наносился золотой орнамент. Основным видом продукции были блюда и вазы, предназначенные для украшения интерьера. В XVII–XVIII веках китайский фарфор с росписью кобальтом высоко ценился в Европе, России и странах Ближнего Востока. В экспозиции выделяется блюдо периода Канси (1662–1723) с сочной кобальтовой росписью. На нем изображены краб и четыре карпа среди водорослей. Подобный мотив связан с пожеланием занять первое место на государственных экзаменах и получить высокий чин (рис. 5).

С самого начала работы первой европейской фарфоровой мануфактуры в Мейсене здесь пытались получить синюю подглазурную краску, за изобретение которой была назначена награда в 1000 талеров. К 1717 году благодаря трудам обермейстеров мануфактуры Д. Кёлера и С. Штольца прием подглазурной росписи был освоен, однако совершенного качества красителя удалось добиться только к 1720 году. Кроме росписи кобальт использовался как краска для фона на предметах, украшенных живописью в резервах. К типовым рисункам мануфактуры второй четверти XVIII века относится декор «Индианские цветы». Повторения и вариации китайских мотивов в кобальтовой росписи привели к созданию мейсенских «луковичного» узора (Zwiebelmuster) и «сухоцвета» (Strohblume). Представленные на выставке предметы из столового сервиза – тарелка и миска с ручка-



Рис. 4. Форма А. Крога 1887 (№ 32). Роспись А. Халлина. Ваза с изображением цветов мака. Октябрь 1887 (уникат), Дания. Королевская фарфоровая мануфактура. Фарфор, подглазурная роспись. Высота 46,0 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 4. Form by Arnold Krog 1887 (No. 32). Painting by August Hallin. Vase with poppy flowers. October 1887 (unique piece). Denmark, Royal Porcelain Manufactory. Porcelain, underglaze painting. Height 46.0 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 5. Блюдо с изображением краба и четырех карпов среди водорослей. Период Канси. 1662–1723 гг. Китай. Фарфор, подглазурная роспись. Диаметр 50,4 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 5. Dish with an image of a crab and four carps among seaweed. Kangxi period, 1662–1723. China. Porcelain, underglaze painting. Diameter 50.4 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

ми в виде рыб, повторяющая китайскую форму, расписаны кобальтовыми ламбрекенами и полихромными цветами в японском стиле имари (рис. 6).

На основе кобальта, под впечатлением от китайских и мейсенских произведений, появились синие фоны Венсенна и Севра. Самым ранним из них был подглазурный *bleu lapis* (голубой или синий лазурит). Он накладывался неровно, чтобы имитировать ляпис-лазурь. Для усиления этого сходства украшался маленькими золотыми мазками. Более насыщенный надглазурный темно-синий фон назывался *bleu roi* (королевский синий). Особенно эффектно на нем смотрелись золотые орнаментальные узоры: *cailloute* (россыпь галечника) и *vermicule* (в прожилках). На бархатисто-синем фоне располагались резервы с полихромными живописными миниатюрами, обрамленными «ювелирными» золотыми рамками и дополненными драгоценными эмалями. Последние относились к числу дорогих ювелирных работ, представляющих собой нанесение на фарфор листочков золота со стекловидными эмалями, имитирующими драгоценные камни. Многие надглазурные фоны Севра, такие как *bleu roi* и *bleu Fallot* (голубой цвет Фалло – по фамилии его изобретателя, мастера цветных фонов, живописца, позолотчика, работавшего на Севре), тоже создавались красками на основе кобальта, их палитра непрерывно эволюционировала. Был изобретен *fond noir* – сине-черный пигмент, полученный из железа и кобальта. Цвет имитировал редкий китайский черный фон (уцзин) на фарфоре, обозначенный как «зеркально-черный». Он наносился толстыми слоями в технике, разработанной для новых моделей из твердого фарфора в начале 1780-х годов. В середине XIX века на Севрской мануфактуре была разработана техника *râte-sur-râte* – роспись жидкой фарфоровой массой (шликером) по цветному фону, для окрашивания которого применяли кобальт. К одному из самых ранних образцов в собрании музея относится чашка с блюдцем с изображением журавлей, выполненная в Венсене в начале 1750-х гг. (рис. 7).

Великолепные краски Севра оказали значительное влияние на продукцию многих европейских заводов, в том числе на изделия Венской фарфоровой мануфактуры, основанной в 1718 году. Здесь роспись кобальтом встречается в комбинации с надглазурным полихромным декором уже в ранний период деятельности предприятия. Одна из самых известных фоновых красок Вены – «лейтнеровская синяя» на основе мышьяковистого



Рис. 6. Миска с крышкой из столового сервиза с росписью в стиле имари. Около 1735 г. Германия. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Фарфор, подглазурная и надглазурная роспись, позолота. Высота с крышкой 20,8 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 6. Bowl with lid from a tableware set with «Imari» style painting. Circa 1735. Germany, Meissen Porcelain Manufactory. Porcelain, underglaze and overglaze painting, gilding. Height with lid 20.8 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 7. Чашка с блюдцем с изображением журавлей. Начало 1750-х гг. Франция. Венсенская фарфоровая мануфактура. Фарфор, подглазурное покрытие, роспись золотом. Высота чашки 8,4 см. Диаметр блюдца 15,0 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 7. Cup and saucer with a depiction of cranes. Early 1750s. France. Vincennes Porcelain Manufactory. Porcelain, underglaze coating, gold painting. Height of cup 8.4 cm. Diameter of saucer 15.0 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

кобальта, открытие которой принадлежит художнику мануфактуры И. Лейтнеру. Кобальтовый сервиз с полихромным изображением букетов цветов в резервах и золоченым ажурным орнаментом «сàillouté» (галечный) демонстрирует художественный прием, использовавшийся на заводе с 1770-х гг. (рис. 8).

На Датской Королевской мануфактуре использовали кобальт из Скуттеруда (Норвегия), добыча которого началась в 1770-е годы. Самым известным кобальтовым орнаментом, украшающим и современные изделия завода, стал вариант мейсенского «сухоцвета». В Дании этот декор получил название «musselmalet» и производился практически без изменений с 1776 года до 1880-х годов.

Настоящим триумфом в истории Датской Королевской фарфоровой мануфактуры эпохи модерна, который сразу же выделил ее из общего ряда фарфоровых производств Европы, стал новый метод подглазурной живописи, получивший название «копенгагенского». Разработанный главным художником мануфактуры Арнольдом Крогом способ использования кобальта особо подчеркнул выразительные возможности подглазурной техники росписи, при которой краски высокого огня не сгорают под воздействием высокой температуры обжига, а лишь теряют интенсивность цвета, приобретая несколько блеклые, пастельные тона. Первые опыты Крога были связаны и с выявлением новых качеств подглазурной кобальтовой краски, дающей при обжиге глубокий синий цвет. В результате экспериментов копенгагенские мастера получили богатую гамму оттенков синего цвета, позволяющую достигать высокого совершенства тональной живописи на фарфоре. Тарелка с изображением дракона, пронзенного копьем, на фоне извергающегося исландского вулкана Гекла была выполнена в 1899 году по заказу тайного общества «Независимый орден чудаков» из США, что свидетельствует об экспансии образцов новой эстетики далеко за пределы Европейского континента (рис. 9).

В начале XIX века в Англии были открыты залежи кобальтовых руд, благодаря чему фарфоровые предприятия перестали зависеть от поставок из Европы и стали активно использовать в производстве этот пигмент.

В Англии особую известность кобальт приобрел благодаря Джозае Веджвуду, который в 1777 году признал, что этот краситель «стоит любых денег». Уже в 1780-е годы на его фабрике «Этрурия» начали выпуск знаменитой «яшмовой массы» разнообразных тонов. В состав массы включали примеси оксида кобальта, благодаря чему получали синий цвет различных оттенков. Такие изделия, украшенные белым рельефным декором, были созданы в подражание античным камням и резному многослойному стеклу.

На протяжении XIX века на заводах Челси и Дерби кобальт часто использовали для подглазурного крытья. Синий фон декорировали самыми разнообразными способами. Применяли роспись золотом, полихромную живопись муфельными красками и эмалями. Например, ваза с композицией «Шарлотта у могилы Вертера» на сюжет романа И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (рис. 10).

Кобальт – одна из первых красок, применявшихся на Невской порцелиновой мануфактуре. Изобретатель русского фарфора Дмитрий Виноградов проводил опыты с кобальтом со второй половины 1740-х годов, записывая свои наблюдения и рецептуру. Однако, владея рецептом кобальтовой краски, Виноградов не владел достаточным ее количеством. Кобальтовая руда в России не добывалась, лишь небольшую часть удалось купить в Швеции. В Саксонии, где был лучший кобальт, продажа этого драгоценного материала была запрещена. На помощь пришла дипломатия: российскому министру при саксонском дворе графу М. Бестужеву-Рюмину удалось получить королевское разрешение на вывоз, и в 1745 году добытый в горах Саксонии кобальт доставили в Петербург.



В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года



Рис. 8. Миска с крышкой из Кобальтового сервиза 1785–1786 гг. Австрия. Венская фарфоровая мануфактура. Фарфор, подглазурное крытье, надглазурная роспись, позолота. Высота с крышкой 23,3 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 8. Bowl with lid from Cobalt Service. 1785–1786. Austria. Vienna Porcelain Manufactory. Porcelain, underglaze covering, overglaze painting, gilding. Height with lid 23.3 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 9. Дизайн А. Крога. Роспись К. Кабелла. Тарелка с изображением дракона, пронзенного копьем. 1899 г. Дания. Королевская фарфоровая мануфактура. Фарфор, подглазурная роспись. Диаметр 27,8 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 9. Design by Arnold Krogh. Painter K. Cabell. Plate with a dragon pierced by a spear. 1899. Denmark. Royal Porcelain Manufactory. Porcelain, underglaze painting. Diameter 27.8 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

Представленный на выставке ранний русский фарфор времен императрицы Елизаветы Петровны позволяет увидеть, что кобальт в этот период использовался редко в силу его дороговизны и сложности поставок. Для изделий Императорского завода периода Екатерины I характерны уже сплошные кобальтовые поверхности, часто дополненные золотым орнаментом.

Кобальтовые фоны глубокого темного цвета широко применялись на подарочных чашках и стаканах с блюдцами завода Попова второй трети XIX века. Эти сувенирные изделия, спрос на которые возрос в конце 1840-х годов в связи с 700-летием Москвы, сочетают в себе эффектные формы, живописные изображения московских памятников и кобальтовое крытье высокого качества.

На изделиях завода Сафронова середины XIX века подглазурный кобальт часто служит не просто фоном, а основой для изображения зимних вечерних пейзажей. При этом цвет кобальта у Сафронова иногда отличается особым, чуть фиолетовым оттенком. На одной из ваз очень эффектно смотрятся заснеженные домики и посеребренные инеем деревья (рис. 11).

С начала 1950-х годов на Дулевском фарфоровом заводе в производство гораздо активней, чем прежде, внедряли подглазурную роспись. На Всемирной выставке в Брюсселе (1958) предприятие получило гран-при, представив в числе экспонатов сервизы с кобальтовой росписью. Имея в арсенале обширную цветовую гамму, художники экспериментировали как с пастельными оттенками кобальта, так и с красочными, уводящими в декоративность. Особенно выделяются сервизы ведущих художников завода П. В. Леонова и В. К. Яснецова «Песня» и «Вечерний букет».

На Дмитровском фарфоровом заводе в 1954 году по методу Государственного фарфорового завода им М. В. Ломоносова был освоен новый способ нанесения широких



Рис. 10. Модель У. Хэквуда по эскизам леди Э. Темплтон. Ваза с композицией «Шарлотта у могилы Вертера» 1780–1790 гг. Англия. Веджвуд. Яшмовая масса. Высота 26,1 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 10. Model by W. Hackwood based on sketches by Lady E. Templeton. Vase with the composition «Charlotte at Werther's Tomb» 1780–1790. England. Wedgwood. Jasperware. Height 26.1 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 11. Ваза с изображением зимнего пейзажа. Середина XIX в. Россия. Завод Сафронова. Фарфор, подглазурное крытье кобальтом, надглазурная роспись, золочение, серебрение, цировка Высота 28 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 11. Vase with winter landscape Middle of the 19th century. Russia. Safronov factory. Porcelain, underglaze cobalt covering, overglaze painting, gilded, silvered, scratched. Height 28 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

кобальтовых лент на тарелки – вместо аэрографа использовалась автоматическая отводная кисть. В массовом производстве сплошное крытье и использование в нем кобальта применялось крайне редко, в отличие от малосерийных и уникальных предметов.

Завод «Возрождение», открывшийся в 1966 году, выпускал в основном кобальтовую, так называемую «синюю посуду» – особое явление в новгородском искусстве 1970–1980-х годов. Тонкий фарфор и очень темный кобальт гармонично сочетались с изящным декором, выполненным белым цветом или золотом на вазах и чайницах, представленных на выставке.

Весомый вклад в развитие и распространение кобальтовой росписи в 1940–1950-х годах внесли предприятия Гжели. В качестве одного из традиционных и простых для освоения художественных средств была выбрана подглазурная роспись кобальтом, в дальнейшем была создана так называемая «азбука мазков» (разнообразные способы исполнения гжельской росписи). Этот период наиболее ярко раскрыл декоративные возможности кобальта и его взаимодействие с белым фоном гжельских изделий. С тех пор и поныне визитной карточкой Гжели остается кобальтовая роспись. Ей подвластны пейзаж и орнамент, жанровые и тематические сюжеты, разнообразие штриха, линий, пятен. В ее палитре и все оттенки – от темно-голубого до бархатно-черного. На выставке представлено наиболее раннее произведение из гжельской коллекции музея – чайник авторства Н. И. Бессарабовой, который удачно демонстрирует противопоставление синего искусственного узора и свободной белой поверхности. Именно этого восприятия от работы к работе добивалась художница, обладавшая чувством меры и утонченным вкусом (рис. 12).

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

Вторая половина 1940-х – 1950-е годы представляют широкий диапазон экспериментов с кобальтом на Государственном фарфоровом заводе им М. В. Ломоносова. Кобальтовое крытье применялось как для массовых изделий, так и для уникальных и малосерийных.

Особую индивидуальность в жанре натюрморта кобальт приобрел в творчестве А. М. Ефимовой. Уже в конце 1940-х годов появляются ее известные кобальтовые этюды, ставшие характерными для творчества этой художницы.

В 1960–1970-е годы в художественной лаборатории завода работали около тридцати художников, из них в творчестве двоих – В. М. Городецкого и В. М. Жбанова – подглазурная роспись стала ключевой.

Знаковым для истории стал сервиз «Кобальтовая сеточка», созданный А. А. Яцкевич на форме «Тюльпан» в конце 1944 года к 200-летию основания завода. Первая проба была сделана кобальтовым карандашом, но он оказался непрактичным, поэтому было принято решение использовать кисть (рис. 13). Размещенный на первом этаже комплекс предметов, представляет историю производства российского цветного стекла, которое появилось в середине XVIII века. Связано это было главным образом с многогранной деятельностью М. В. Ломоносова. Автор книги «Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющую» выделял три основных цвета – красный, желтый и синий (голубой), которые являются первоосновой для всех других, существующих в природе. Ломоносов проделал более 4000 опытов и создал богатейшую палитру смальт и стекол, состоящую из 112 основных тонов и свыше 1000 оттенков, из которых кобальтовые занимали около сорока разновидностей. Синие массы стекла, из которых изготавливали вазы, штофы, графины и рюмки на Потемкинском заводе и впоследствии на Императорском стеклянном заводе, назывались «лазоревые материи». Одним из экспонатов этого раздела является кобальтовый графин с росписью золотом и монограммой «АНС» (рис. 14).

Второй период увлечения цветным стеклом в России начался в 1830–1840-е годы. В это время на частных российских предприятиях (завод Бахметева, Дятьковский



Рис. 12. Н. И. Бессарабова. Чайник. 1947 г. СССР, кооперативная артель «Художественная керамика». Фарфор, подглазурная роспись. Высота 18,0 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 12. N. I. Bessarabova Teapot 1947. USSR, cooperative artel „Artistic Ceramics“ Porcelain, underglaze painting. Height 18.0 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 13. Роспись А. А. Яцкевич. Форма С. Е. Яковлевой. Чайник из сервиза «Кобальтовая сеточка». 1951 г. СССР, Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Фарфор, подглазурная роспись, золочение, цирровка. Высота 12,8 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 13. A. A. Yatskevich – author of the painting. S. E. Yakovleva – author of the mould. A teapot from the „Cobalt Grid“ service. 1951. USSR, Lomonosov State Porcelain Factory. Porcelain, underglaze painting, gilded, scratched. Height 12.8 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

и Гусевской заводы) активно выпускались изделия, где использовалось два, три и более слоев стекла. Одним из самых популярных сочетаний стало бесцветное стекло с молочным и кобальтовым нацветом.

Поиски новых художественных решений в оформлении стеклянных изделий и первые эксперименты в обновлении декоров, выполненных «рисованием» гранью, начались в середине 1930-х годов. Самыми распространенными сюжетами являлись цветочные композиции и орнаменты, для которых были характерны особая тщательность исполнения и внимание к деталям. В цветовой гамме преобладали всевозможные оттенки синего. Изделия могли быть прозрачными или глушеными, насыщенными или с тонким кобальтовым нацветом. Такая любовь к синему цвету была обусловлена не только его красотой, но и дешевизной, доступностью красителя, который в 1930-х годах, наряду с марганцем, стал самым распространенным на предприятиях страны.

Каждый завод имел излюбленные методы работы с кобальтовым стеклом. На стеклозаводе «Красный гигант» получили распространение изделия из трехслойного стекла, верхний из которых был кобальтовым. На его фоне расцветали нарядные «рисованные» букеты и гирлянды цветов, исполненные лучшими мастерами предприятия. На Дятьковском и Гусевском хрустальных заводах преобладали изделия из прозрачного кобальтового стекла или с кобальтовым нацветом. Чаще всего их дополняли граненым геометрическим или стилизованным растительным орнаментом, реже – эмалевыми росписями. Эти тенденции заметны в наборах для напитков «Колоски» и «Шуточный» авторства А. А. Липской и С. М. Бескинской.

Во второй половине XX века при всем разнообразии используемой в стеклоделии цветовой палитры, кобальт не утратил популярности. Краситель широко применялся и для создания массовых тиражных изделий, и для выполнения уникальных выставочных образцов.

Экспозиция, размещенная на втором этаже, вновь погружает посетителей в историю древней традиции, демонстрируя ее на примере керамических изделий Китая, Ирана и испано-мавританской керамики. Четыре тысячелетия назад в Китае также была открыта техника глазурования керамики. На выставке представлено блюдо конца XVI – начала XVII в. с изображением летучих мышей и птиц на зеркале и традиционных благопожелательных символов по борту.

Мастера Ирана стали использовать роспись кобальтом в период сельджуков в X–XIII вв. Они работали в керамических центрах: Рее, Кашане и Гургане, используя иранский кобальт. Керамика с росписью кобальтом широко применялась в архитектуре и при создании декоративных предметов. В экспозиции представлены чаши, сосуды, архитектурная керамика XV–XVIII вв. Орнаменты и каллиграфия составляли в мусульманском искусстве неразрывное целое: это демонстрируют иранский бордюрный изразец и плитка с растительным орнаментом. Шкатулка с крышкой, созданная керамистами Исфакана в XVIII–нач. XIX вв., дает редкую возможность увидеть особенности архитектуры и костюмы людей той эпохи. Раритетом собрания является чаша конца XV в. с изображением солнца на зеркале, роспись выполнена кобальтом бирюзового оттенка.

В мусульманских странах роспись кобальтом искусно использовалась испано-мавританскими мастерами, жившими на юге, около города Валенсия, в XIV–XVII вв. Они делали плитки, декоративные и утилитарные изделия. Самым ранним предметом, представленным на выставке, является редкая плитка с символическим изображением сороки. Уникальным произведением собрания является «Крылатая ваза» посл. трети XV в., получившая название по форме ручек (они повторяют форму сирийских стеклянных ламп). Нежная, изысканная роспись в виде гирлянд брионии (вьющейся лианы) выполнена кобальтом и люстром и подчеркивает архитектуру изделия. Тулово украшает щит с арабской надписью с изречением из Корана, прославляющей Аллаха (рис. 15).

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

Турецкие керамисты Изника также использовали роспись кобальтом в своих знаменитых декоративных блюдах XVI–XVII вв. Восточный раздел завершает турецкое блюдо этого времени с полихромным изображением стилизованного орнамента «китайские облака» и цветка лотоса. Подобного вида изделия предназначались для султанского двора и знати. Мастера виртуозно исполнили роспись, близкую по манере к персидской миниатюре. Это выразилось в самой манере письма, с тонкими изящными линиями контура рисунка, в цветовой гамме и мелких деталях росписи. Изображения на них создают образ прекрасного восточного сада, роспись также выполнена с использованием кобальта.

Европейская традиция представлена немецкими керамическими изделиями XVI в. В Европе кобальт нашел широкое применение в керамике в немецких землях в бассейне Рейна во второй половине XVI в. Крупными центрами XVI–XVII вв. были города Зигбург и Вестервальд. Здесь производили твердую керамику с высокой температурой обжига, получившую название «каменная масса». Ее можно было украшать рельефными орнаментальными или сюжетными изображениями, которые сочетались с росписью кобальтовыми глазуриями (серый тон массы и синий глазури).

На выставке представлены кувшин, сосуд с металлической крышкой и скульптура Мадонны с младенцем. Раритетом собрания: является кувшин с датой «1555», выполненный знаменитым мастером А. Пройнингом в Нюрнберге. Синий цвет тулова изделия, выполненный с помощью окрашивания прозрачной поливы окислом кобальта, служит фоном для рельефных полихромных изображений библейских сюжетов и сцен из повседневной жизни этого времени (рис. 16).



Рис. 14. Графин с вензелем «АНС». Конец XVIII в. Императорский стеклянный завод. Кобальтовое стекло, роспись золотом и серебром, гранение, гравировка. Высота 18,7 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 14. A decanter with the «ANC» monogram. End of the XVIII century Imperial Glass Works. Cobalt glass, gold and silver painting, faceting, engraving. Height 18.7 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 15. Крылатая ваза. Последняя треть XV в. Испания. Валенсия. Фаянс. Роспись кобальтом и люстром. Высота 39,8 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 15. Winged Vase. Last third of the XV century. Valencia. Faience. Cobalt and lustre painting. Height 39,8 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

Среди французских керамистов эпохи маньеризма самым известным по праву считается Бернар Палисси (1510–1589). Важное место в жизни Палисси занимало создание особенных парковых павильонов-гrotто. Для украшения интерьеров использовали керамические «камни», «растения», фигурки рептилий и земноводных. Изделия, получившие название «сельские глины», создавались мастером и его последователями в мастерских Нормандии, Авона, Фонтенбло в первой половине XVII в. Рельефную керамику покрывали цветными поливами пяти цветов. Синий тон создавали с помощью окисла кобальта. На выставке представлено подобное блюдо начала XVII в., выполненное последователем знаменитого керамиста.

В это же время в итальянских городах (Фаэнце, Деруте, Урбино, Кастель-Дуранте, Венеции и др.) мастера производят майолику (керамику, покрытую непрозрачными (оловянными) поливами с полихромной росписью по сырой эмали). Одним из пяти цветов в росписи являлся синий, его получали с помощью краски на основе кобальта.

В первой трети XVI в. в мастерской Деруты художники освоили испанскую технику росписи кобальтом и люстром. Представленное на выставке блюдо с изображением стилизованных растительных орнаментов ярко иллюстрирует особенности стиля одного из крупнейших центров производства Италии. Итальянские произведения отличаются высоким мастерством росписи и индивидуальной манерой исполнения. Парные вазы являются произведениями керамиста и владельца мастерской Доменико да Венеция (1520–1574), работавшего в Венеции в 1550–1570 гг. Мастер разработал особенный орнамент, состоявший из крупных цветов и листьев на темно-синем фоне, который выполнялся с помощью кобальта. Вазы служили аптечными сосудами и предназначались для хранения лекарств в частных домах, монастырях, госпиталях (рис. 17).

В XVII–XVIII вв. мастера городов Савоны и Генуи делали майолику с монохромной кобальтовой росписью. Такими произведениями являются парные четырехгранные фляги в форме призмы, с узким невысоким горлом, с изображением двух мужчин в широких плащах и широкополых шляпах и двух сидящих амуров.

Расцвет французского фаянса в XVII–XVIII вв. справедливо связывают с Руаном, где изготавливали фаянс для королевского двора. Кобальтовая роспись вошла в моду в связи с увлечением фарфором Китая. Одни из характерных видов руанских орнаментов – «с ламбрекенами» и «с рогом изобилия». Роспись, выполненная в разнообразных сине-голубых тонах, делалась кобальтом в сочетании с красными тонами. На выставке представлены: блюдо с изображением рога изобилия, изящная ваза-флейта и рукомойник (фонтан).

Китайский фарфор с росписью кобальтом XVI–XVII вв. имел невероятный успех во всех европейских странах и стал ввозиться с первой половины XVII в. через Амстердам. Подражая китайским образцам, делфтские мастера достигли величайших успехов в создании своего оригинального фаянса с кобальтовой росписью. Каждая мастерская или известный художник имел свою манеру и предпочтения в оттенках росписи кобальтом. Керамисты Делфта стали лучшими в Европе и дали название целому направлению: фаянс с синим декором получил название «делфт». На экспозиции представлена редкая ваза-тюльпанница нач. XVIII в. из мастерской «Металлический горшок», принадлежавшей известному мастеру Ламберту ван Эйенхорну (рис. 18). Любовь к разнообразным цветам жителей Голландии была особенной. Торговля луковичными тюльпанами и нарциссами составляла значительную часть доходов в Нидерландах. Увлечение цветами выразилось в создании мастерами особой формы керамической вазы: верхняя часть изделия имеет форму веера. В каждое отдельное отверстие вставляется цветок. В таком букете можно видеть и любоваться особенной красотой и неповторимостью цветов, поскольку ни один

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года



Рис. 16. Кувшин с изображением библейских и светских сцен. 1555 г. Германия. Нюрнберг. Керамика, цветные поливы, рельеф. Высота 53,5 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)

Fig. 16. Pitcher with biblical and secular scenes. 1555 Germany. Nurnberg. Ceramics, colored glazing, relief. Height 53,5 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 17. Ваза с изображением дамы и воина. 2 пол. XVI в. Италия. Мастерская Д. да Венеция. Высота 29,0 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)

Fig. 17. Vase depicting a maiden and a warrior. Second half of the XVI century. Italy. Workshop of D. da Venezia Height 29,0 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 18. Ваза-тюльпаница. Начало XVIII в. Голландия. Делфт. Фаянс, роспись кобальтом. Высота 29,5 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)

Fig. 18. Tulip vase. Beginning of the XVIII century Holland. Delft. Faience, cobalt painting. Height 29,5 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 19. Скрипка. 1750–1770 гг. Голландия. Делфт. Фаянс, роспись кобальтом. Длина 59,0 см, ширина 20,5 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)

Fig. 19. Violin. 1750–1770 Holland. Delft. Faience, cobalt painting. Length 59,0 cm, width 20,5 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

из них не заслоняет другой. Ручки вазы в виде знаменитых китайских драконов и изображение цветов и птиц демонстрируют влияние дальневосточного искусства. Уникальным произведением собрания является скрипка с изображением концерта, выполненная в мастерской «Два корабля» в 1750–1770 гг. (рис. 19).

В Англии в 1756 году была разработана новая экономичная техника декорирования керамики – техника печати, и создан самый лучший, совершенный вид керамики – тонкий фаянс. Джозайя Веджвуд первым стал широко применять печатный рисунок на тонком фаянсе. Ведущие английские заводы в XIX в. экспортировали керамику с синей печатью, выполненную с помощью кобальта, во все страны мира. Художественные особенности печатного рисунка на фаянсе были близки к графическому искусству. На выставке представлены предметы из столовых и чайных сервизов с разнообразными изображениями: флоральными, ландшафтными и гербами.

В разделе историзма в экспозиции представлены уникальные предметы с росписью кобальтом из авторских студий известнейших художников-керамистов: итальянца У. Кантагалли из Флоренции (Великого герцогства Тосканского) и француза Т. Дека. Ваза в форме раковины и кувшин У. Кантагалли (1839–1901) выполнены в виде стилизованных изделий ренессанса и барокко. Два декоративных майоликовых блюда выполнены замечательным писателем, технологом, художником, дизайнером Теодором Деком (1823–1891). Дек родился в Эльзасе, в 1856 г. переехал в Париж, где основал в 1865 г. одну из первых студий. Декоративные авторские блюда датируются 1865–1866 гг. Они отражают увлечение художника ренессансным итальянским искусством XVI в. и выполнены с применением техники росписи кобальтом.

Если в эпоху историзма мастера керамики использовали старые техники декорирования кобальтом, то художники эпохи модерна невероятно расширили возможности подглазурной росписи, в которой кобальт был одним из основных элементов. Лучший фаянс изготавливали датские мастера завода «Алуминиа» под руководством А. Крога в Копенгагене. Сюжеты, темы, технологии японской культуры были усвоены и творчески продолжены датскими мастерами, ими была разработана широкая гамма кобальтовой (синей) росписи.

Две элегантные вазы из собрания представлены в экспозиции. Вытянутая по вертикали форма вазы с изображением павлина, ее плавный текучий силуэт гармонично сочетается с уникальной ручной росписью, которая отличается тональным богатством. Виртуозная роспись придает дополнительную экспрессию прихотливому силуэту птицы, идеально вписанному в форму вазы. Крупные декоративные букеты являются своеобразными кулисами по отношению к центральному изображению. Фризная композиция на вазе с изображением рыб создает впечатление, словно мы смотрим из-за ветвей, склонившихся над водой. Силуэты рыб создают волнообразный ритм, характерный для «нового стиля».

Этот раздел выставки также завершают русские керамические произведения XVIII – начала XX вв., выполненные мастерами из майолики, фаянса, полуфаянса, опак с использованием различных техник, связанных с кобальтом.

В первой четверти XVIII в., в эпоху императора Петра I, появляются печные и архитектурные изразцы с росписью в синих тонах. Изделия выполнялись русскими и иностранными мастерами на гончарных предприятиях С.-Петербурга и его окрестностей. В экспозиции представлен изразец с женской фигурой в плаще на фоне пейзажа, изображение повторяет голландский оригинал. Первая российская тонкая майолика была получена на заводе А. К. Гребенщикова в Москве. Ее изготавливали в 1749–1771 гг., самой распространенной техникой в декоре была роспись кобальтом. На выставке экспонируется овальное блюдо с изображением корзины с цветами из столового сервиза.

Мастера подмосковной Гжели в начале XIX в. разработали новый материал – полуфаянс, который стал национальным видом керамики. Изделия расписывали исключительно



В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года

но смальтой – порошком из стекла, окрашенного закисью кобальта. Смальту растирали на стеклянной доске, смешивали с водой и затем наносили кистью на обожженную поверхность предмета. На выставке экспонируется кумган с росписью кобальтом и скульптурными изображениями.

В XIX в. тонкий фаянс в России изготавливали несколько заводов. Мастера Императорского Киево-Межигорского фаянсового завода использовали иностранный кобальт при создании как печатных рисунков, так и цветной (голубой) фаянсовой массы. Кобальт привозили из Саксонии и Швеции. В экспозиции представлено блюдо с итальянским видом на зеркале, датированное 1833 г. На нем дано изображение, выполненное по английскому оригиналу, получившее название «Итальянский вид». По борту блюда в технике печатного рисунка идет стилизованный растительный орнамент, разработанный на заводе. Чашка с блюдцем из собрания музея датируется 1832 г. Рельефный орнамент из мелких цветов и листьев получил название «гипюровый» и впервые был выполнен мастерами при создании чайного сервиза для императрицы Александры Федоровны, супруги императора Николая I.

В 1818–1820 гг. частный тверской завод Ауэрбаха, располагавшийся в Тверской губернии, освоил технику печати и стал выпускать такие изделия. Этот завод приобретал кобальт в России. На всероссийских выставках 1830-х гг. предприятие получало высшие награды за «производство изделий с синим печатным рисунком». В экспозиции представлена тарелка из столового сервиза с полихромным изображением букета цветов и растительных гирлянд по борту.

Частный фарфоровый завод Гарднера в с. Вербилки (Московской губернии) также в 1840-е гг. освоил и широко применял кобальтовую печать на фаянсе и роспись кобальтом. Высшим достижением завода стало изобретение в 1856 г. опака (особого вида тонкого фаянса). Именно к этому материалу относится мелкая тарелка из столового сервиза с изображением букета цветов на зеркале и растительного орнамента по борту в «китайском стиле» в синих и золотых тонах.

В последней трети XIX в. на частных заводах Гжели и М. С. Кузнецова выпускали недорогой массовый фаянс и майолику с кобальтовыми печатным рисунком и росписью. К таким предметам можно отнести кувшин-кумган с изображением стилизованного букета на тулове, декорированный печатным рисунком в технике кобальта, и темно-синее кашпо с шаровидным туловом, с рельефным растительным орнаментом.

Совершенно другой, уникальный характер имеют майоликовые произведения с росписью кобальтом, выполненные выдающимися художниками на гончарном заводе С. И. Мамонтова (Абрамцево. Керамико-художественная гончарная мастерская). Ваза с рельефной лягушкой гениального художника, скульптора, архитектора М. А. Врубеля (1856–1910) (рис. 20) и блюдо с изображением стилизованного букета известного художника и декоратора А. Я. Головина (рис. 21) получили высшие награды на Всемирной выставке в Париже 1900 г. Ваза с изображением лягушки является шедевром музейного собрания, она датируется, согласно марке, второй половиной 1890-х гг. Поверхность вазы покрыта рельефными поливами в голубых, бирюзовых, зеленых, сиреневых тонах, что создает ощущение водной стихии и прохлады.

Искусно применяли роспись кобальтом ученики ведущих художественных училищ Москвы и Петербурга, создавая свои произведения 1890–1910-х гг., представленные на выставке. К ним относятся разнообразные вазы и блюда, выполненные в «исторических стилях» и стиле модерн. Среди них – блюдо, имеющее значительные размеры, с изображением восточного всадника на зеркале в голубых и зеленых тонах и шаровидная синяя ваза с крупным рельефным крабом в серых и коричневых тонах.

Ориентиром в экспозиции служат ключевые экспонаты, обозначенные кураторами как «шедевры», выделенные особенно почетным размещением в витринах. Тем не менее в подборе экспонатов нет проходных вещей. Каждый из них, помимо прочего, содер-

В. В. Микитина, О. Д. Новикова. Обзор выставки: Многоликий кобальт. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково», 28 декабря 2023 – 29 декабря 2024 года



Рис. 20. М. А. Врубель. Ваза. 2-я пол. 1890-х гг. Россия. Абрамцево. Керамико-художественная гончарная мастерская. Керамика, цветные поливы, рельеф. Высота 32,8 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 20. M. A. Vrubel. Vase. Second half of the 1890s. Russia. Abramtsevo. Ceramic art pottery. Ceramics, colored glazing, relief. Height 32,8 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics



Рис. 21. А. Я. Головин. Блюдо. 1898–1899 гг. Россия. Абрамцево. Керамико-художественная гончарная мастерская. Майолика. 62,2×57,0 см. ГМЗ «Останкино и Кусково» (коллекция Музея керамики / Кусково)  
Fig. 21. A. Y. Golovin. Plate. 1898–1899. Russia. Abramtsevo. Ceramic art pottery. Majolica. 62.2×57.0 cm. Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve / Museum of Ceramics

жит и важный информационный ресурс, позволяя посетителю обратиться к размышлению не только о собственном, порой неосознанном, предпочтении чашки с «кобальтовой сеточкой», но и огромном пласте мировых культур, «окрашенных» в синий цвет. Выставка открыта до конца 2024 г.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Баранова Светлана Измайловна**  
доктор исторических наук. Главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет (Миусская пл., д. 6, Москва, Российская Федерация, 125047).  
E-mail: svetlanbaranova@yandex.ru.  
ORCID: 0000-0001-9393-1151

**Беляев Леонид Андреевич**  
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН. Институт археологии РАН (ул. Дмитрия Ульянова, д. 19, Москва, Российская Федерация, 117292).  
E-mail: labeliaev@bk.ru.  
ORCID: 0000-0001-6825-4988,  
SPIN-код: 7128-1025,  
Author ID (Scopus): 57208817924,  
ResearcherID (WoS): J-3717-2018

**Беркович Владимир Адольфович**  
заместитель генерального директора, ООО «Археологические изыскания в строительстве» (Большой Саввинский переулок, д. 2-4-6, стр. 4, пом. I, оф. 10, г. Москва, Российская Федерация, 119453).  
E-mail: ber@inbox.ru

**Егоров Константин Александрович**  
начальник отдела натуральных работ, ООО «Археологические изыскания в строительстве» (Большой Саввинский переулок, д. 2-4-6, стр. 4, пом. I, оф. 10, г. Москва, Российская Федерация, 119453).  
E-mail: logos988@yandex.ru

**Кадикова Ирина Фанисовна**  
заведующая Лабораторией физико-химических исследований, Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР) (ул. Гастелло, д. 44, стр. 1, г. Москва, Российская Федерация, 107014).  
E-mail: kadikovaif@gosniir.ru.  
ID РИНЦ: 4739-8030.  
ORCID: 0000-0002-7271-0752.  
ResearcherID (WoS): ABF-3899-2021

**Кузнецова Ольга Александровна**  
кандидат филологических наук, научный сотрудник, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991).  
E-mail: o\_kuznetsova@mail.ru.  
ORCID 0000-0002-9624-5779.  
ResearcherID: JY0-3529-2024

**Логинова Анна Николаевна**  
заведующий отделом хранения фондов, хранитель коллекции изразцов БУК Вологодской области «Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник» (ул. С. Орлова, д. 15, г. Вологда, Российская Федерация, 160000).  
E-mail: anna.log35@yandex.ru.  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3986-6798>.  
ResearcherID: JNE-8866-2023

**Маралов Евгений Арнольдович**  
специалист 1-й категории, ООО «Археологические изыскания в строительстве» (Большой Саввинский переулок, д. 2-4-6, стр. 4, пом. I, оф. 10, г. Москва, Российская Федерация, 119453).  
E-mail: pogonniy@mail.ru

**Маркина Инна Борисовна**  
научный сотрудник, художник-реставратор по керамике, отдел археологических исследований, Государственный военно-исторический и природный музей-заповедник «Куликово поле» (пр-т Ленина, д. 47, г. Тула, Российская Федерация, 300041).  
E-mail: i.b.markina@gmail.com.  
SPIN-код: 6020-4845. ORCID 0009-0007-9172-2410.  
ResearcherID J KJ-0209-2023

**Микитина Виолетта Валериевна**  
заведующая отделом «Музей керамики», кандидат искусствоведения, Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково» (ул. Юности, 2, Москва, Российская Федерация, 111402).  
E-mail: v.mikitina@mail.ru

**Новикова Ольга Дмитриевна**

старший научный сотрудник отдела  
«Музей керамики».

Государственный дворцово-парковый  
музей-заповедник «Останкино и Кусково»  
(ул. Юности, 2, Москва, Российская  
Федерация, 111402).

E-mail: novikod7@mail.ru

**Святицкая Екатерина Николаевна**

заведующая сектором отдела  
«Археология», ГБУК «Музейное  
объединение «Музей Москвы» (Зубовский  
бульвар, 2, г. Москва, Российская  
Федерация, 119021).

E-mail: e.svyaticкая@mosmuseum.ru

**Скупченко Людмила Анатольевна**

научный сотрудник отдела  
хранения фондов, Великоустюгский  
государственный историко-  
архитектурный и художественный  
музей-заповедник (Набережная улица, 64,  
Великий Устюг, Российская Федерация,  
162390).

E-mail: m.shilnikovskaya@yandex.ru.

ORCID 0009-0005-8387-5543.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

### **Svetlana I. Baranova**

Dr. habil. in History, PhD in Art history.  
Chief research fellow, Russian State University for the Humanities (Miuskaya sq., 6, Moscow, Russian Federation, 125047).  
E-mail: svetlanbaranova@yandex.ru.  
ORCID: 0000-0001-9393-1151

### **Leonid A. Belyaev**

Dr. habil. in History, corresponding member of the Russian Academy of Sciences. Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences (Dmitry Ulyanov st., 19, Moscow, Russian Federation, 117292).  
E-mail: labeliaev@bk.ru.  
ORCID: 0000-0001-6825-4988,  
SPIN: 7128-1025,  
Author ID (Scopus): 57208817924,  
ResearcherID (WoS): J-3717-2018

### **Vladimir A. Berkovich**

Deputy Director General, Archaeological Research in Construction (Bolshoi Savvinsky ln., 2-4-6, building 4, room I, office 10, Moscow, Russian Federation, 119453).  
E-mail: ber@inbox.ru

### **Konstantin A. Egorov**

Head of the field work department, Archaeological Research in Construction (Bolshoi Savvinsky ln., 2-4-6, building 4, room I, office 10, Moscow, Russian Federation, 119453).  
E-mail: logos988@yandex.ru

### **Irina F. Kadikova**

Head of the Laboratory of Physicochemical Research, The State Research Institute for Restoration (GOSNIIR) (Gastello str., 44/1, Moscow, Russian Federation, 107014).  
E-mail: kadikovaif@gosniir.ru.  
ORCID: 0000-0002-7271-0752.  
ResearcherID (WoS): ABF-3899-2021

### **Olga A. Kuznetsova**

PhD in Philology, researcher, Lomonosov Moscow State University (Leninskie Gori, GSP-1, Moscow, Russian Federation, 119991).  
E-mail: o\_kuznetsova@mail.ru.  
ORCID 0000-0002-9624-5779.  
Researcher ID: JYO-3529-2024

### **Anna N. Loginova**

Head of the fond storage department, custodian of the tile collection of the Budgetary Institution of Culture of the Vologda Region "Vologda State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve" (Sergey Orlov st., 15, Vologda, Russian Federation, 160000).  
E-mail: anna.log35@yandex.ru.  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3986-6798>.  
ResearcherID: JNE-8866-2023

### **Evgeniy A. Maralov**

Specialist of 1st category, Archaeological Research in Construction, (Bolshoi Savvinsky ln., 2-4-6, building 4, room I, office 10, Moscow, Russian Federation, 119453).  
E-mail: pogonniy@mail.ru

### **Inna B. Markina**

researcher, ceramic restorer of the Department of Archaeological Research, State Military-Historical and Natural Museum-Reserve "Kulikovo pole" (47 Lenin ave., Tula, Russian Federation, 300041).  
Email: i.b.markina@gmail.com

### **Violetta V. Mikitina**

Head of the Ceramics Museum Department, PhD in Art History Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve (Iunosti st., 2, Moscow, Russian Federation, 111402).  
E-mail: v.mikitina@mail.ru

**Olga D. Novikova**

Senior Research Fellow of the Ceramics Museum Department Ostankino and Kuskovo State Museum and Nature Reserve (Iunosti st., 2, Moscow, Russian Federation, 111402).  
E-mail: novikod7@mail.ru

**Lyudmila A. Skupchenko**

researcher, Funds Storage Department, State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve (Naberezhnaya st., 64, Veliky Ustyug, Russian Federation, 162390).  
E-mail: m.shilnikovskaya@yandex.ru.  
ORCID 0009-0005-8387-5543.

**Ekaterina N. Svyatitskaya**

Head of the sector of the 'Archaeology' department, State Budgetary Institution "Museum Association 'Moscow Museum' (Zubovsky blv., 2, Moscow, Russian Federation, 119021).  
E-mail: e.svyatitskaya@mosmuseum.ru

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АУИПИК – Агентство по управлению и использованию памятников истории и культуры	Губплан – губернская плановая комиссия
БАМ – Байкало-Амурская магистраль	ГЭ – Государственный Эрмитаж
ВГИАиХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник	ИЗ – инвентарный номер предмета коллекции изразцов
ВГМЗ ПИ – документальный фонд (письменные источники) Вологодского государственного музея-заповедника	МГОМЗ – Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово»
ВМДПНИ – Всероссийский музей декоративного искусства в Москве	МиАР, ЦМиАР – Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева
ВОКМ – Вологодский областной краеведческий музей (шифр музейных предметов, поступивших до 1988 г.)	НПО – Научно производственное объединение
ВУГИАХМЗ – Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник	ПЗИАХМЗ – Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ВУМЗ – Великоустюгский музей-заповедник (шифр предметов основного фонда).	РГАДА – Российский государственный архив древних актов
ВХ – временное хранение	РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет
ГАВО – Государственный архив Вологодской области	РНБ – Российская национальная библиотека
ГИМ – Государственный исторический музей	РЭМ – Российский этнографический музей
ГК – Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации	РЯМЗ – Ростово-Ярославский музей-заповедник
ГОС НИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации	САБ – Столичное археологическое бюро
ГУБОНО – губернский отдел народного образования	ЦНИГРИ – Центральный научно-исследовательский геологоразведочный институт цветных и благородных металлов
	ЦРК – центральный рабочий кооператив