

МАЙОЛИКИ ОСОБНЯКА РЕЙНЕКЕ

Андрей Мушта

Автор благодарен:

Специалисту по русской керамике конца XIX – начала XX веков Андрею Роденкову, доктору искусствоведения Марии Нащокиной, первому биографу Петра Ваулина Владимиру Фролову и Мастерской «Кашанин-А» за фотографии.

Начало XX столетия совпало в России с появлением нового архитектурного стиля, отразившего стремительно изменившиеся представления о красоте и гармонии. Построенный в это время в Саратове особняк К. К. Рейнеке вобрал в себя многие инновации 1900-х годов, его без натяжек можно отнести к лучшим образцам отечественного зодчества. Добротная архитектурная проработка и эlegantные фасады особняка органично дополнены применением по-новому осмысленных традиционных материалов, таких как каменная штукатурка¹, цинк², кованое железо, черепица и, конечно же, фасадная керамика.

В облицовке здания щедро применен характерный для модерна глазурованный кирпич³. Особенностью дома Рейнеке является использование сразу двух оттенков этого «нового» материала – светло-песочного и зеленовато-серого. Они гармонично сочетаются между собой и точно увязаны с остальными фасадными элементами – золотистой штукатуркой фриза, коричневато-зеленоватым мореным дубом оконных переплетов, благородным серым гранитом цоколя. Уменьшенный размер, особенности пропорций и отражающие свойства слегка глянцевой поверхности глазурованного кирпича во многом формируют необычность образа особняка Рейнеке. Графичность и кажущаяся «бесплотность» стен с такой облицовкой как бы дематериализуют крупное здание, придают ему облик загадочного странника из неведомых миров, плывущего куда-то за волнообразной кованой оградой.

Для множества зданий эпохи модерна глазурованный кирпич является главной «изюминкой» фасада, но в саратовском особняке это всего лишь скромный фон для керамики совсем иного рода. Роль первой скрипки отведена майоликовым⁴ полихромным панно. Почти по-восточному яркие, сочные, они завораживают богатством цвета и металлическими переливами изразцов. Они доминируют на фасаде, объединяя оконные проемы, усложняя и обогащая его выверенную ритмическую структуру.

Майоликовое убранство выглядит органичной и неотъемлемой частью особняка Рейнеке. Вместе с тем, оно является совершенно уникальным явлением в декоративно-прикладном искусстве России начала XX века и заслуживает внимательного изучения. Данная статья является попыткой обозначить круг вопросов, связанных с саратовскими майоликами, и дать ответ на некоторые из них.



1

МАЙОЛИКА В АРХИТЕКТУРЕ ЭПОХИ МОДЕРНА

Эстетические взгляды эпохи барокко и классицизма апеллировали к высокой античности, поэтому для майолики, четко привязанной к архитектуре Востока и европейскому средневековью, долгое время не находилось места на фасадах зданий.

Странный симбиоз второй половины XIX столетия – романтизм и машинное производство породили в архитектуре историзм и эклектику. Добротная, пугающе правильная по геометрии фасадная керамика, археологически точно воспроизводила исторические образцы. Удручающе единообразно и регулярно заполнила она перегруженные деталями и при этом поразительно скучные фасады этой эпохи. Такая ситуация сохранялась несколько десятилетий, но рано или поздно она должна была закончиться.

Новый стиль в русском искусстве впервые проявился там, где меньше всего к этому стремились – в знаменитом Абрамцевском кружке. С конца 1870-х годов обладатель оперного баса и незаурядных художественных дарований, выдающийся общественный деятель и меценат Савва Иванович Мамонтов, увлеченный идеей возрождения «подлинного» русского национального стиля (и ничего больше!), приглашает в свое подмосковное имение молодых художников, артистов, писателей и композиторов. В усадьбе были созданы весьма комфортные условия для проживания и творчества, в том числе построена знаменитая керамическая мастерская.

Синергетический эффект от совместной работы увлеченных идеями Мамонтова членов Абрамцевского кружка превысил все ожидания – именно в Абрамцево, в рамках поиска национального стиля, к середине 1880-х – началу 1890-х годов впервые в русском искусстве четко обозначились характерные черты стиля модерн – гротеск и стилизация. Почти одновременно они появились в керамике М. Врубеля, архитектурных эскизах В. Васнецова и В. Поленова, графике Е. Поленовой и М. Якунчиковой, музыке Н. Римского-Корсакова.

Семейные коллизии и имевшие большой резонанс финансовые неурядицы Мамонтова окончательно прекратили деятельность Абрамцевского кружка в 1900 году. Но еще раньше, в конце 1890-х годов Мамонтов оборудовал гончарную мастерскую «Абрамцево» прямо в Москве, за Бутырской заставой, куда перевез оборудование и формы, выполненные художниками Абрамцевского кружка⁵. Туда же переехал соратник Мамонтова, выдающийся технолог-

АБРАМЦЕВО

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ГОНЧАРНЫЙ ЗАВОДЪ
ОСНОВАНЪ С.И. МАМОНТОВЫМЪ



2

1. Особняк К. К. Рейнеке. Фото 1912 года
М. Врубель
2. Фрагмент бланка мастерской
«Абрамцево» за Бутырской заставой.
(Фото из книги «Керамика Абрамцево»)
3. Голова ливийского льва (голова
львицы). Абрамцевская мастерская,
1891 г. Маскарон для ворот дома
С. И. Мамонтова, построенного по
проекту Врубеля в 1891–1893 годах

керамист и художник Петр Ваулин, без которого Абрамцевская мастерская так и осталась бы любительской забавой.

После 1900 года и до самой смерти в 1918 году Савва Мамонтов занимался только своей гончарной мастерской «Абрамцево», продолжая поощрять поиски следующего поколения молодых художников и развивать традиции Абрамцевской усадьбы. Ему удалось принять самое деятельное участие в оформлении гостиницы «Метрополь», ставшей знаковым объектом русского модерна. Огромные панно по эскизам Врубеля и Головина, фриз Андреева с изречением Ницше празднично и наглядно ознакомили утверждение нового стиля в самом центре Москвы. На счету Абрамцевской мастерской – высокохудожественное майоликовое убранство десятков зданий. Среди них – лучшие образцы модерна: Ярославский вокзал (арх. Ф. Шехтель, 1902), Третьяковская Галерея (худ. В. Васнецов, 1901), доходный дом М. В. Сокол (арх. И. Машков, 1903). После 1910 года мастерская «Абрамцево» сосредоточилась на культовых сооружениях, достигнув и здесь великолепных результатов.

В 1903 году рамки мастерской «Абрамцево» стали тесны для Петра Ваулина и в 1907 году он, вместе с финансировавшим проект О. Гельдвейном, сумел организовать большое керамическое производство в Кикерино под Петербургом, сохранив при этом деловые отношения со своим бывшим патроном Мамонтовым⁶. Кикеринская мастерская ориентировалась на рынок, ее продукция была более технологичной и «всеядной» в стилистическом отношении, допуская, например, керамические имитации бронзовых изделий для фасадных элементов или копии ампирных печей⁷. Одна из вершин ваулинской мастерской – выполненное в 1914–1915 годах изразцовое убранство Соборной мечети в Санкт-Петербурге.

Внесла свою лепту в искусство фасадной керамики московская артель художников «Мурава». Основанная в 1904 году, она также продолжила абрамцевские традиции⁸. До наших дней сохранился знаменитый дом Н. П. Перцова, построенный в Москве по эскизам художника С. Малютина. Еще более великолепный «Дом-сказка» в Санкт-Петербурге с майоликой этой студии, к сожалению, погиб от пожара зимой 1942 года (Доходный дом П. И. Кольцова, арх. Бернардацци, 1905–1907).

Несмотря на массовое производство майолики и обилие керамических мастерских в предреволюционной России, заметный след в этой области оставили только три упомянутые выше мастерские.



3

Высочайшее качество изразцового убранства особняка Рейнеке и заметный «петербургский» акцент в его архитектурном облике позволяли предполагать, что в его создании принимала участие Кикеринская мастерская Ваулина. Однако благодаря ряду ценнейших подсказок, сделанных одним из самых вдумчивых и тонких знатоков русской и финской керамики начала XX века – Андреем Ивановичем Роденковым⁹, сегодня мы можем точно назвать место изготовления саратовских майолик.

Керамическое убранство особняка Рейнеке было изготовлено в гончарной мастерской «Абрамцево» в Москве, за Бутырской заставой, в самом начале 1910-х годов¹⁰.

ОСОБЕННОСТИ АБРАМЦЕВСКОЙ МАЙОЛИКИ

Харизматическая, яркая и властная натура Саввы Мамонтова не могла не оказывать влияния на масштабное предприятие, которое он затеял в своей московской мастерской. Произведения мастерской «Абрамцево» заметно выделяются среди художественной керамики европейского и отечественного модерна¹¹. Важно отметить несколько характерных особенностей мастерской «Абрамцево».

Художественность. С. И. Мамонтов был блестящим организатором и имел возможность превратить Абрамцевскую мастерскую в крупное коммерческое производство. Однако он сознательно отказался от подобной перспективы, стремясь к тому, чтобы любое изделие Абрамцевской мастерской было уникальным произведением искусства. Не случайно именно его майолики экспонировались в художественных галереях и на знаменитых выставках объединения «Мир искусства». Он говорил о фасадной керамике: «Надо объяснить, что вещи эти не фабричного производства, где делают тысячами одинаковые, а тут каждая вещь есть ручная работа художника и повторять ее фабричным способом нельзя»¹².

Национальный стиль. Возрождение русского национального стиля было главной идеей Абрамцевского кружка, сохранилась эта направленность и в московский период. Поиски национальной идентичности нередко происходили во Франции, Италии и Испании, куда Мамонтов частенько ездил сам и вывозил опекаемых им художников, поэтому можно найти определенные параллели с керамикой Тосканы или Каталонии. Тем не менее, майолики «Абрамцево» почти всегда программно носят черты национально-романтической ветви модерна – неорусского стиля. В техническом отношении



4



5

4. М. Врубель. Камин Вольга и Микула Селянинович. 1898–1899. ГТГ

5. М. Врубель. Скамейка в усадьбе Абрамцево. 1890-е годы. Фрагмент

6. Аналоги Большого панно в работах Шехтеля. Оформление окон дворового фасада особняка Рябушинского в Москве (1900), мозаичное панно Балаковской церкви (1911)

7. Эскиз майоликового панно для особняка Е. В. Глушкова в Царском Селе.

8. Большое панно особняка Рейнеке. Общий вид



6



7

Абрамцевские работы отличает эстетизация «кустарного» производства, некоторая нарочитая эскизность мотивов, грубоватость подгонки сюжетов на двух соседних изразцах. И, конечно же, ее выделяет цвет.

Цвет. Абрамцевская керамика поражает яркостью и сочностью красок. В этом можно усмотреть и национальные предпочтения, и восточные влияния. В любом случае мамонтовская майолика не имеет ничего общего с мягкими пастельными тонами «болотных» оттенков, которые стали точными цветовыми маркерами европейского арт нуво. С самого начала работы Абрамцевского кружка раскраска изразцов носила экспериментальный и весьма вольный характер, и лишь изредка точно воспроизводила колористическое решение, задуманное художником¹³.

Люстр. Способ нанесения специального покрытия поверх глазури, из-за чего изразец после обжига приобретает характерный металлический радужный блеск, был очень популярен в эпоху модерна¹⁴. Этот технический прием был введен в практику мастерской в начале 1900-х П. Ваулиным и стал со временем отличительным признаком именно абрамцевской керамики.

Культ Врубеля. Каждый художник Абрамцевского кружка мог попробовать свои силы в гончарной мастерской. Особенно преуспел на этом поприще гениальный Врубель, «художник по печной части», по ироническому замечанию его отца¹⁵. Результатом недолгого, но очень бурного увлечения Врубеля майоликой стали не только такие шедевры, как камин «Вольга и Микула Селянинович» и «Голова ливийского льва», но и еще около 150 оригинальных произведений – статуэток, ваз, деталей печей, каминов и изразцовых плиток с рельефными рисунками. К сожалению, атрибутирована только треть (!) врубелевской керамики. Далеко не все созданное художником в этой области обладало совершенством его лучших вещей, однако многое было сохранено Мамонтовым, вывезено им в Москву, и потом неоднократно воспроизводилось. По-видимому, в тех случаях, когда Мамонтов имел возможность влиять на процесс, заказчику в первую очередь предлагались версии врубелевских работ.

Внутри Абрамцевской мастерской выработался необычный художественный прием, который можно было бы назвать «неоэклектизмом». Без понимания этого приема невозможно по достоинству оценить не только майоликовое убранство особняка Рейнеке, но и тот вклад, который привнесла Абрамцевская мастерская в русское искусство начала XX века.

НЕОЭКЛЕКТИЗМ АБРАМЦЕВСКОЙ МАСТЕРСКОЙ

В начале двадцатого столетия многие художники и архитекторы рассматривали майолику как альтернативу дорогостоящей и крайне трудоемкой мозаике, как быстрый способ воспроизведения на фасаде здания картины художника или эскиза архитектора. При этом совершенно игнорировались средства выразительности, изначально присущие этому удивительному материалу – ее фантастический блеск и металлические переливы цвета, возможность объемного моделирования формы, небольшой размер изразцов, особый «рисунок» из швов между ними, всегда наложенный на изображение.

Осмысление особенностей майолики участниками Абрамцевского кружка, в первую очередь Врубелем, привело к появлению в арсенале мастерской такого осознанного художественного приема, как неоэклектизм¹⁶, при котором несколько малосвязанных между собой сюжетных мотивов подобно кристаллам «срастаются» в целостное произведение искусства.

Возможно, этот прием восходит к особенностям эксплуатации изразцовых печей. Время от времени печи полностью перекладывают, изразцы при этом снимаются, поврежденные плитки заменяют новыми, зачастую с совершенно иным рисунком. После нескольких таких обновлений печи становятся подобны мозаике из весьма разнородных, но тщательно подогнанных друг к другу изразцов. Этот же прием на протяжении столетий использовался в столь любимой Мамонтовым Италии, где плитка, извлеченная из старых полов (имевшая характерные сколы и выбоины на поверхности), становилась красочным фрагментом нового пола. Некоторые работы Врубеля, такие как «Печь-лежанка с головой льва» или абрамцевская «Скамейка»,



вероятно, были первыми попытками художественной интерпретации этой старинной традиции. Почти сразу этот прием стал применяться для создания печей и каминов, а с 1900-х годов – для создания майоликовых панно на фасадах¹⁷.

В общих чертах это происходило так. В центр композиции ставилось сюжетное панно, трансформированное под общий замысел. По периметру в определенном порядке размещались изразцы, небольшие панно и даже объемные печные элементы из арсенала Мастерской. Оставшееся пространство заполнялось гладкими изразцами, тщательнейшим образом подобранными по цвету и тону к уже имеющимся изобразительным сюжетам. В такой «ковровой» композиции почти случайные элементы соединялись в целостный художественный образ. Выполненные в этой технике панно чем-то напоминали ювелирное изделие, в котором разные по размеру, цвету и огранке драгоценные камни обрамлены и собраны воедино куда более скромным, но благородным металлом. Важно еще раз отметить, что законченным художественным произведением в данном случае являются не отдельные изобразительные сюжеты, а вся композиция панно в целом.

Неоэклектизм, этот «фирменный» прием Абрамцевской мастерской, до известной степени предвосхитил расцвет коллажа в искусстве XX столетия и превратил архитектурную майолику из технического средства в полноценное художественное произведение. Именно с такого рода произведениями декоративно-прикладного искусства мы имеем дело в убранстве особняка Рейнеке.

БОЛЬШОЕ ПАННО

Большое панно объединяет три полуциркулярных окна особняка Рейнеке, композиционно напоминая архитектурный элемент дворового фасада особняка Рябушинского в Москве (арх. Шехтель, 1900) и перекликаясь с мозаичными панно Балаковской церкви (арх. Шехтель, 1911–1912). Возможно, на окончательный вид этого фрагмента повлиял проект перестройки дома Е. В. Глушкова в Царском Селе архитекторов Н. Е. Лансере и А. И. Таманова (Таманяна), опубликованный в 1907 году¹⁸. Во всяком случае, отсюда было заимствовано обрамление низа майоликового панно растительным лепным декором.

Великолепное панно особняка Рейнеке кажется издали огромным самоцветом, мерцающим оттенками бирюзового, синего, лилового, фиолетового, с вспышками красноватого и желтого цвета и с очень деликатным включением почти акварельного зеленого. Но при близком рассмотрении его первобытная синкретичность оказывается эклектичной мозаикой, гениально собранной из весьма разнородных фрагментов.

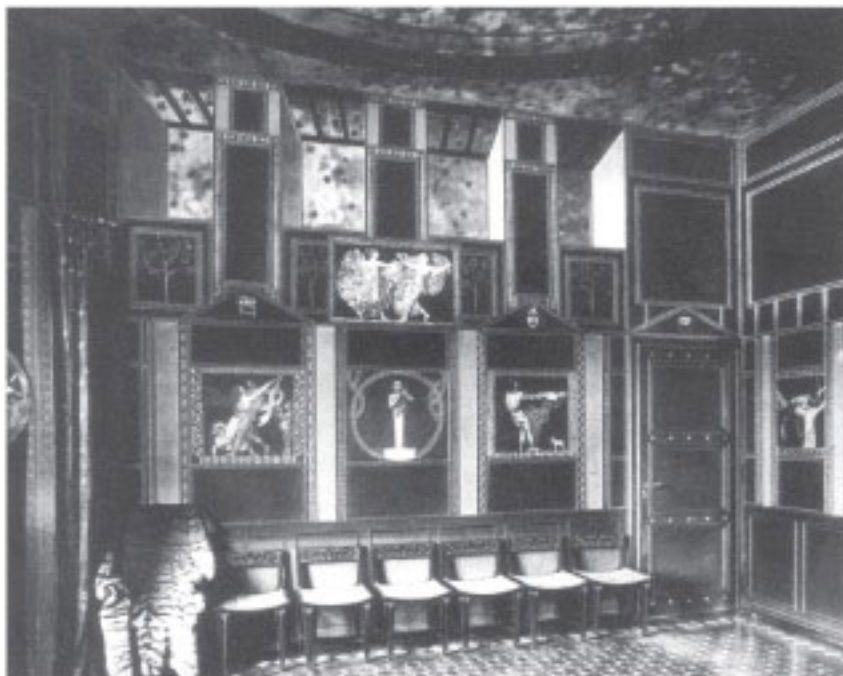
Прототипом для центральной части Большого панно послужила популярная в то время работа выдающегося немецкого живописца Франца фон Штука «Две танцовщицы» (1896, Собрание Георга Шефера, Швейнфурт). Картина написана в желто-коричневатой гамме, фигуры в полупрозрачных одеяниях размещены на характерном черном фоне. В 1894–1897 годах



9



10



11

9. Ф. Штук. Две танцовщицы. 1896.

10. Ф. Штук. Танец. Керамическое панно

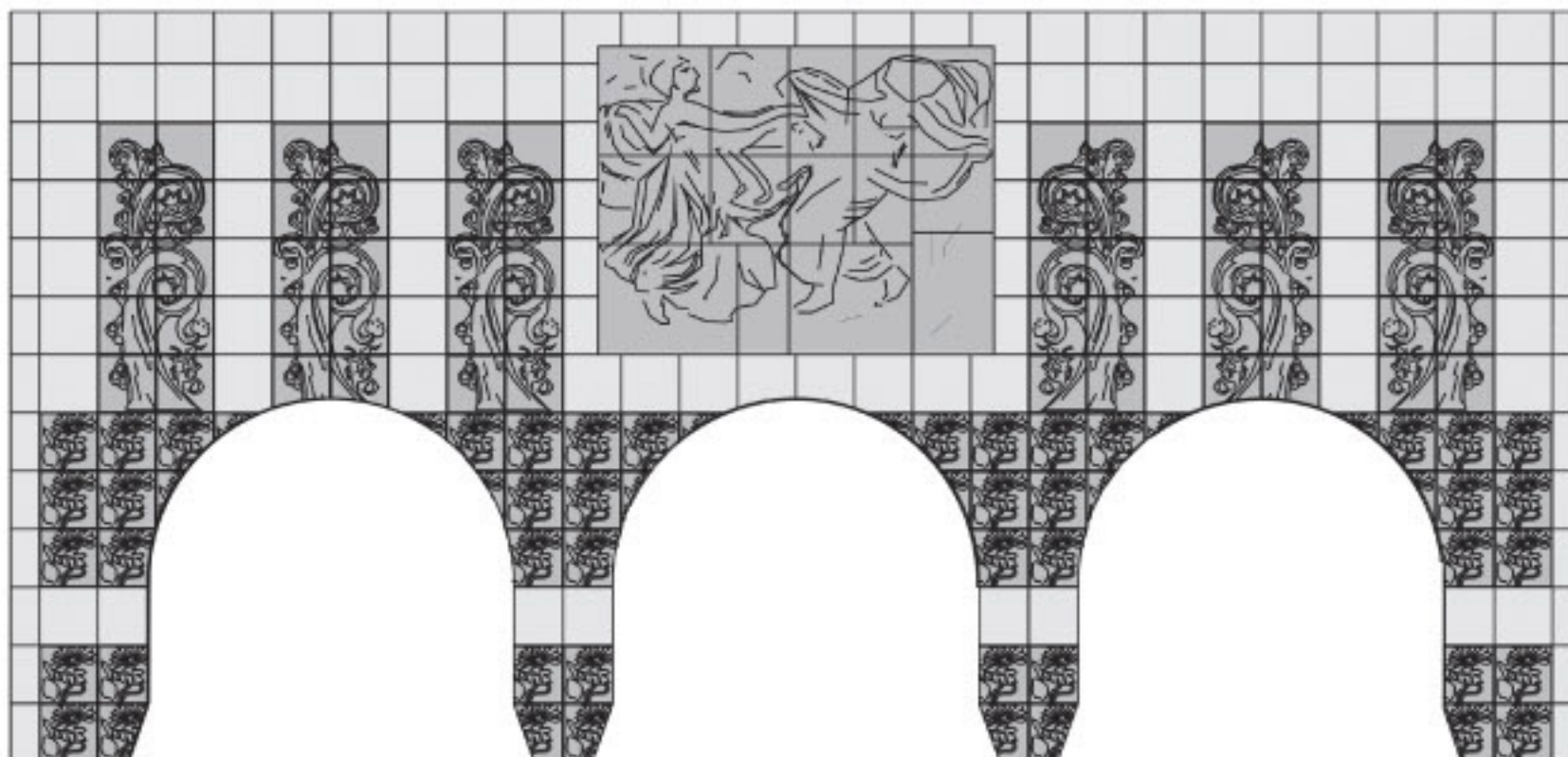
11. Интерьеры Музыкального салона виллы Штука в Мюнхене. В центре алтарь «Пан» с керамическим панно «Танец». 1894–1897

художник осуществил мечту всей своей жизни, построив в Мюнхене «Виллу Штук», что-то среднее между утилитарным жилым домом с мастерской и языческим храмом в «римском», точнее, помпейском стиле. Один из главных залов своего прижизненного дома-музея – знаменитый «Музыкальный салон» Штук украсил алтарями из собственных работ. В центре алтаря, получившего название «Пан», он поместил керамическую реплику «Двух танцовщиц»¹⁹. Будучи незаурядным скульптором, Штук серьезно переработал свою живописную работу – силуэты двух девушек в развевающихся одеяниях обрели четкий контур, неопределенность и символическую недосказанность живописного полотна сменили четкие силуэты и детально проработанные складки. Панно получило новое колористическое решение в том же «римском» вкусе – сочетание слоновой кости для полуобнаженных тел, состаренной бронзы для хитонов и характерного «помпейского» красного цвета для фона. Обращенное к античному прошлому керамическое панно странным образом продолжило традиции немецкой раскрашенной скульптуры.

Итак, саратовская майолика имеет керамический прототип в творчестве Штука, но она повторяет именно его живописную работу. Впрочем, это очень вольное воспроизведение. В немецком первоисточнике из-под флёра романтизма проступает жестковатый академизм. Свободную, эскизную манеру лепки саратовского барельефа смело можно назвать импрессионистической²⁰. Претерпела изменения и композиция – снизу было добавлено поле, из-за чего девушки выглядят как бы парящими в воздухе. Боковые части саратовского панно, напротив, обрезаны настолько сильно, что правая танцовщица почти лишилась кисти руки. В цветовом отношении «танцовщицы» особняка Рейнеке вообще не имеют ничего общего работами Ф. Штука, перекликаясь, скорее, с работой Эдгара Дега «Голубые танцовщицы». Особенно импрессионистическим выглядит фон саратовского панно, где марево из оттенков голубого и синего с вкраплениями коричневого наложено на неровную поверхность со следами пальцев моделировавшего панно скульптора.

Чем объяснить появление «немецкого» сюжета в центре абрамцевского панно? Может быть, желанием заказчика? Или результатом творческих поисков мастерской Мамонтова? Это только одна из многочисленных загадок особняка Рейнеке.

Одно из самых заметных произведений югендстиля в саратовской версии приобрело совсем иное звучание. Оно напрочь лишилось мрачного мистицизма и агрессивной сексуальности, столь характерных для творчества Франца фон Штука, получив взамен черты здорового гедонизма и почти ярмарочной праздничности. Более того, изначально немецкий сюжет стал органической частью совершенно неорусского по духу Большого панно!



12

12. Схема размещения сюжетных изразцов Большого панно

13. Центральная часть Большого панно с «Двумя танцовщицами» Ф. Штука

14. Растительный мотив с завитками. Панно особняка Рейнеке



13

Справа и слева от «танцовщиц» находится один из самых узнаваемых абрамцевских сюжетов 1910-х годов – «Растительный мотив с завитками». Он восходит к поискам Абрамцевского кружка 1890-х годов и представляет собой фантастическое растение с утрированно мясистым стеблем, от которого в разные стороны отходят завитки, увенчанные крупными желтоватыми соцветиями. Удивительным образом это почти абстрактное изображение перекликается с древним восточным мотивом, известным сегодня как «индийские огурцы». «Растительный мотив с завитками» полностью собирается из 10 изразцов, он существует в прямом и зеркальном исполнении. Способ раскраски этого мотива напоминает полупрозрачные лессировки и, по всей видимости, точно воспроизводит акварельный эскиз. Эта полная красоты и своеобразия композиция была чем-то особенно дорога Савве Мамонтову. Судя по дошедшим до нас фотографиям, она постоянно экспонировалась во дворе Абрамцевской мастерской. «Растительный мотив с завитками» сегодня можно встретить, по крайней мере, в трех

14



городах России: на доме Шаронова в Таганроге (мастерская Шехтеля, 1911–1912), на доходном доме Солодовникова в Москве (арх. Гончаров, 1912–1914) и на особняке Рейнеке в Саратове²¹.

К сожалению, художник, придумавший этот растительный орнамент, пока неизвестен. Велик соблазн приписать эту работу Врубелю, Васнецову или Головину, однако для этого нет никаких оснований. С тем же успехом автором этого мотива может оказаться работавший бок о бок с Врубелем художник Андрей (Дрюша) Мамонтов, инициатор создания керамической мастерской в Абрамцево, безвременно скончавшийся сын Саввы Ивановича. По крайней мере, среди атрибутированных работ А.С. Мамонтова встречаются красивые волнообразные растительные сюжеты.

Нижнюю часть Большого панно заполняют плитки с семилепестковым цветком. Эти плитки использованы на фасаде 46 раз и отличаются цветовыми нюансами. Две такие люстрованные плитки почти красного цвета находятся под нижними углами панно с «танцовщицами», зрительно «закрепляя» их на плоскости стены. Изразцы с цветком однозначно идентифицируются как абрамцевские, вполне возможно даже, что это врубелевский сюжет²².

В целом Большое панно выглядит как полное поэзии изображение сказочного сада, где среди гигантских фантастических растений над поляной распустившихся цветов кружатся в танце невесомые полуженщины-полумотыльки.

МАЛОЕ ПАННО

Абрис Малого панно полуциркульной формы над трехчастным окном восходит к уже упоминавшемуся проекту Лансере–Таманова. При этом сходство с прототипом просто поразительное. Повторены даже грубые гранитные камни – «устои», на которых покоится майоликовая «арка».

Сюжет и автор центральной части Малого панно – еще одна загадка особняка Рейнеке. Сочетание сюжета (воины-«варяги»), манеры стилизации и характерные приемы воспроизведения этого мотива в керамике позволяют предположить, что автором эскиза этого панно может быть Н.К. Рерих.

Само изображение как будто очень сильно обрезано со всех сторон, заставляя наблюдателя «додумывать» недостающие фрагменты и детали; прием, вообще характерный для стиля модерн. Тем не менее, сюжет прочитывается довольно легко. На панно изображены три воина-«варяга» в характерных конических шлемах с кольчатыми бармицами, двое из них с копьями и щитами, воин сзади – на веслах. Можно даже понять, что они сидят в ладье, за бортом отчетливо видна вода и кусочек берега, совсем по-рериховски показанного чуть сверху.

Саратовские «Три варяга» очень интересны по композиции. Изображение воина в центре наложено на контур переднего воина таким образом, что графически они сливаются, создавая ощущение сплоченности и непрерывности всего изобразительного поля. Этот выразительный и довольно редко встречающийся в искусстве художественный прием называется оверлэппинг²³. Динамичному движению вперед двух воинов противостоит откинувшийся назад воин-гребец, создавая своеобразный композиционный контрапункт²⁴. В целом, работа «Три варяга» с ее драматической экспрессией и почти авангардистской условностью во многом отражает самые смелые эксперименты в искусстве начала 1910-х годов.

Обращает на себя внимание сильная стилизация панно. В качестве источника вдохновения для своих исторических картин Рерих не однажды использовал выдающийся памятник средневековья, – знаменитый «Ковер из Байё»²⁵. Художника привлекала как достоверность и подробность изображений, так и полная своеобразия манера стилизации этого эпического произведения. Например, с этого ковра в живопись Рериха перекочевали ладьи «варяжской дружины» (в том числе и на все 12 полотен «Заморские гости») и воины в конических шлемах, с копьями и каплевидными щитами. Добавление небольших деталей позволяло делать из них древнеславянских (шлем с коль-



15



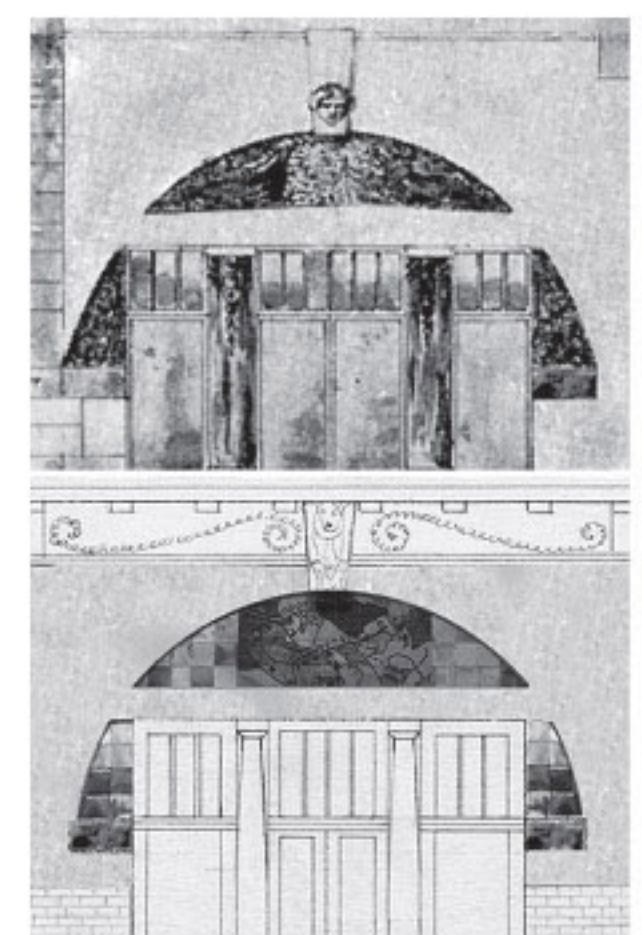
6

15. Майоликовое убранство доходного дома Г. Солодовникова в Лебяжьем переулке в Москве. (1912–1913, арх. М.С. Гончаров)

16. Майоликовые панно, выставленные во дворе мастерской «Абрамцево» за Бутырской заставой: «Девочка с совой» (худ. М.В. Якунчикова), растительный мотив с завитками, (худ. неизвестен) и Св. Георгий Победоносец (арх. А.А. Остроградский). 1911 (Фото из собрания Музея «Абрамцево»)

17. Малое панно и его прототип. Вверху – фрагмент фасада особняка Е.В. Глушкова. Внизу – фрагмент фасада особняка Рейнеке с Малым панно

18. Малое панно



17



19

19. Дом Е. И. Шаронова в Таганроге. 1911–1912



21

20. Фрагмент майоликового убранства дома Шаронова. Майолика изготовлена в мастерской «Абрамцево»



20

21. Майоликовый изразец с семилепестковым цветком. Худ. М. А. Врубель

22. Фотография печи Абрамцевского производства с использованием отдельных изразцов Врубеля. 1890–1900-е. Фото из архива ГИМ



22





23



24



25

чатыми бармицам без наносника) или варяжских (шлем с наносником) воинов.

Наиболее близкой по сюжету и манере стилизации к «Ковру из Байё» является рериховская майолика «Варяжские воины» на здании страхового общества «Россия» в Санкт-Петербурге (1905–1907, гражд. инж. А. А. Гимпель, арх.-худ. В. В. Ильешев). Майолики для этого здания были первой большой самостоятельной работой Кикеринской мастерской Ваулина²⁶.

Удивительным образом сюжет саратовских «Трех варягов» продолжает и развивает тему петербургской майолики. Более крупный саратовский сюжет позволил художнику подробнее детализировать изображение, но манера показа деталей на керамике (замкнутые и разорванные контуры, имеющие в сечении вид полукруглых желобков, заполненных черной краской) определенно восходит к рериховской.

Цветовая гамма и глазурное покрытие этих двух панно разительно отличаются друг от друга. Выполненный в духе финского модерна гранитный фасад петербургского дома заставил Ваулина использовать специальную «матовую» глазурь и повлиял на цветовую гамму. Саратовское панно щедро покрыто глазурью, а его колорит перекликается скорее со знаменитыми панно А. Головина для «Метрополя», чем с работами Н. К. Рериха. Впрочем, о вольном обращении Абрамцевской мастерской с цветом уже упоминалось.

По всей видимости, панно «Три варяга» первоначально предназначалось для другого здания. При внимательном рассмотрении видно, что верхние углы композиции «срезаны» по меньшему радиусу. А потом заполнены похожей по цвету плиткой. Особенно это заметно в левом верхнем углу, так как срезанной оказалась часть древка копья.

Можно только предполагать, каким образом рериховский сюжет попал в Абрамцевскую мастерскую и далее – на особняк К. К. Рейнеке. Стоит отметить, что брат владельца – Арнольд Кондратьевич Рейнеке, известный в Петербурге театральный деятель, привлекал Рериха для оформления спектаклей в своем Русском драматическом театре, основанном в 1908 году. В Саратовском областном архиве сохранилась запись о том, что 28 июня 1912 года А. К. Рейнеке со своего счета перевел в Н. К. Рериху в Смоленск 400 рублей²⁷. Не стоит исключать и того, что автор эскиза панно кто-то из учеников Рериха, находившихся под сильным влиянием его работ. Однако в этом случае следует признать, что ученик не уступает Мастеру.

Сюжет «Три варяга» только часть в общей композиции Малого панно. Почти такую же роль играют два грубо отесанных «краеугольных камня» из гранита-рапакиви, на которые как бы опирается панно. Гладкие изразцы, связывающие эти три «точки притяжения», выигрышно оттеняя рериховский сюжет наверху, почти сливаются с красным гранитом внизу.



26



23. Центральная часть Малого панно «Три варяга». Худ. Н. К. Рерих (?)

24. Н. К. Рерих. Фрагменты работ «Александр Невский...» и «Дозор»

25. Смерть Харальда. Фрагмент «ковра из Байё» – прототипа рериховского панно

26. «Три варяга». Наверху – центральная часть панно Рериха для дома Страхового общества «Россия», внизу – панно особняка Рейнеке

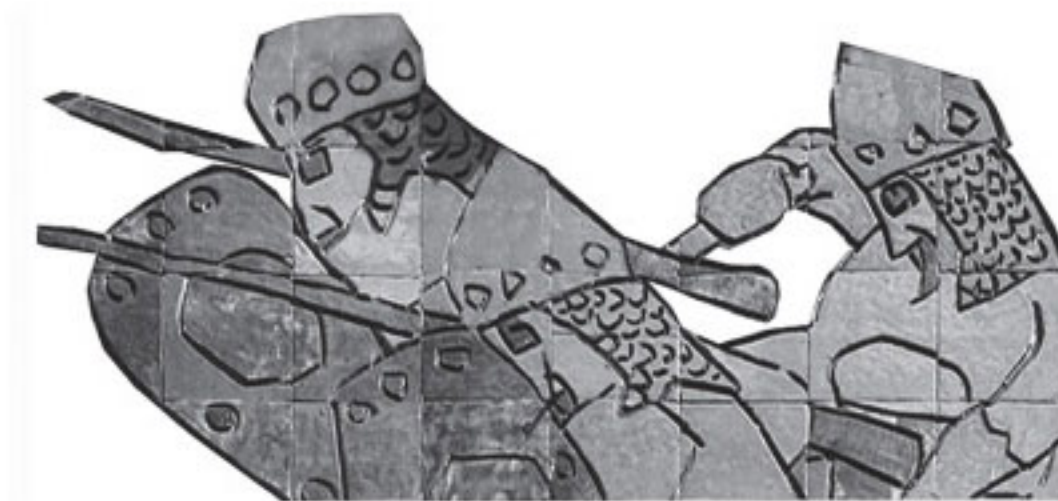
27. Н. К. Рерих. Воины. Майоликовое панно дома Страхового общества «Россия». Вверху – эскиз Н. К. Рериха, внизу – современный вид панно (Кикеринские мастерские Гельдвейн-Ваулин, восстановлено)

28. Фрагмент малого панно. Левая часть. Изразцы с люстром, гранит-раппакиви

29. Возможный первоначальный абрис панно «Викинги»



27



29



28

АБРАМЦЕВСКИЕ «ПАВЛИНЫ»

Крупный изразец с павлином в убранстве особняка Рейнеке встречается четыре раза. Три «Павлина» помещены в центр майоликовых вставок над окнами, один точно такой же изразец украшает камин в столовой. Некоторая «невзрачность» изразца и расхожесть, почти китчевость этого сюжета заставляют задуматься – почему эти «Павлины» вообще оказались в Саратове и в таком количестве?

В конце XIX столетия один из лучших производителей керамики в стиле историзма И. С. Кузнецов выпускал крупную и красивую печь с объемной скульптурой павлина в центральной части. «Печь с павлином» украшала собственный дом Кузнецова в Москве. Сохранившийся в Петербурге экземпляр такой печи, выявленный и описанный А. Роденковым²⁸, позволяет оценить техническое совершенство и сложное цветовое решение кузнецовского «Павлина». Отлитая в форме скульптура безупречна по качеству, многодельна, она поражает количеством ярких эмалей и четкостью границ между ними. Цветистость и ювелирность эмалей кузнецовского «Павлина» – одно из лучших достижений декоративно-прикладного искусства эпохи эклектики. Дом Мамонтова в Абрамцево украшала печь работы Л. П. Бонафедде с весьма похожим сюжетом – «Птицей Сириной» и аналогичной по стилю раскраской²⁹. Возможно, эти печи служили для художников Абрамцевского кружка своеобразной отправной точкой в их поисках «правильного» русского стиля.



30



31



32



33



34

В итоге, образ абрамцевских «Павлинов» как бы программно отличается от кузнецовского. Совсем в духе модерна, с его стремлением к природной целостности, нерасчлененности, невыявленности и недосказанности, абрамцевские «Павлины» едва выступают из плоскости керамического фона, а их практически однотонная темная окраска с тонкими металлическими переливами скорее обозначает великопение окраски реальной птицы, чем изображает ее.

В Музее «Абрамцево» экспонируется блюдо «Павлин», выполненное именно в таком стиле. В статье М. В. Нащокиной³⁰ приводятся еще три (!) «Павлины» с аналогичной трактовкой. Это подсвечник «Павлин», автором которого может быть художник Н. П. Сорохтин 1900-е (Музей-усадьба В. Д. Поленова) и две керамики А. Я. Головина («Табурет» и «Напольная ваза», 1900-е годы, оба в частном собрании). Головинская керамика более самостоятельна по исполнению, но описанная выше трактовка в целом сохранена.

Все это наводит на мысль, что саратовский «Павлин» является своеобразным первоисточником для других абрамцевских «Павлинов» или они восходят к одному очень важному для Мамонтова прототипу самого начала 1890-х годов. Не исключено, что каким-то образом к «Павлинам» был причастен Врубель.

30. Майоликовая вставка с изразцом «Павлин». Общий вид
31. А. Я. Головин. Павлин. Керамический табурет. Абрамцево, 1900-е
32. Н. П. Сорохтин (?). Павлин. Подсвечник. Абрамцево, 1900-е
33. Изразцы «Павлин». Слева — с главного фасада, справа — с камина в столовой
34. Блюдо «Павлин». Фото А. И. Роденкова

КАМИНЫ ОСОБНЯКА РЕЙНЕКЕ

В интерьерах особняка Рейнеке сохранилось два камина, простой строгой формы, облицованные люстрованными изразцами Абрамцевской мастерской. В определенном смысле они играют в интерьерах особняка ту же роль цветовых и композиционных акцентов, что и майоликовые панно на его фасадах. Эта общность подчеркнута использованием одинаковых по типу и цвету изразцов и даже повторением фасадного сюжета³¹. Дымосборники обоих каминов имеют внизу выступающую часть в виде «козырька» из латуни с чеканными орнаментами в духе югендстиля, камин в столовой сохранил и литую латунную топку. По мнению А. Роденкова, «козырьки» делались по эскизу архитектора или художника для конкретного камина, но нередко производились серийно в специализированных мастерских, откуда поставлялись фирмам-изготовителям каминных облицовок. По всей видимости, в особняке Рейнеке мы имеем дело со вторым вариантом. Во всяком случае, «козырек» кабинетного камина «вписан» в нишу с помощью чеканных накладок из латуни, видимо изготовленных «по месту», а литая топка камина в столовой по стилю серьезно отличается от расположенного над ней «козырька».

Камин в кабинете

В кабинете находится скромный угловой камин без изобразительных сюжетов, который в общих чертах повторяет цветовое решение фасадного панно с «Павлином». Каминная облицовка начинается сверху с желтовато-красноватых плиток и, плавно меняя цвет, заканчивается внизу темно-бордовыми изразцами.

Камин в столовой

Второй камин несколько сложнее по форме, в его изразцовом убранстве есть определенная изысканность, но он также отличается лаконичностью. Цвета изразцов повторяют цветовую гамму Большого панно. Как и в случае с угловым камином, его облицовка постепенно меняет интенсивность и цвет, но начинаясь внизу скромными серыми и серо-зелеными изразцами, а заканчивается наверху сложным сочетанием синего кобальта и фиолетового. Центральная часть камина набрана мелкой плиткой, радужные переливы которой просто завораживают, напоминая позднюю работу Врубеля «Раковина».

В верхней части камина расположены сюжетные изразцы трех типов: «Павлин», «Лебеди» и «Белый цветок с четырьмя лепестками». Все они восходят к экспериментам Абрамцевского кружка 1890-х годов.

Скромный «Белый цветок» перекликается с работами М. В. Якунчиковой. «Павлин» повторяет уличные изразцы, но при этом окрашен в другой гамме.

Особенно интересны «Лебеди». Впервые этот изразец появился на печи собственного дома Мамонтова в Москве на Садово-Спасской улице и, скорее всего, его автором был М. А. Врубель. Эта печь в настоящее время хранится в Музее «Абрамцево». Полихромные изразцы абрамцевской печи окрашены в духе акварельной живописи «по мокрому». Саратовский вариант «Лебедей», изготовленный приблизительно в 1910 году, имеет однотонную окраску с люстром, что хорошо гармонирует с камином и в какой-то мере отражает стилевые предпочтения тех лет.

С момента основания и до 1940-х годов неотъемлемой частью камина была большая майоликовая ваза шаровидной формы, усеченной сверху и снизу, стоявшая на каминной полке и утраченная позднее. Орнаментальный мотив вазы повторял сюжет на изразцах камина.



35

35. Камин столовой особняка Рейнеке

36. Камин кабинета особняка Рейнеке



36



37

ЦЕННОСТЬ И БУДУЩЕЕ САРАТОВСКИХ МАЙОЛИК

Майоликовое убранство особняка Рейнеке было изготовлено в Московской гончарной мастерской «Абрамцево» под руководством и, судя по всему, при непосредственном участии выдающегося деятеля отечественной культуры Саввы Мамонтова. Значение Абрамцевского кружка в русском искусстве конца XIX – начала XX века трудно переоценить. Саратов является счастливым обладателем целого набора выдающихся произведений декоративно-прикладного искусства эпохи модерна, выполненных по эскизам знаменитых художников в самой интересной в творческом отношении и авторитетной керамической мастерской России.

Уникальность саратовских майолик не только в этом. Многие майоликовые панно эпохи модерна точно воспроизводили эскиз архитектора или художника и поэтому носили во многом вспомогательный, прикладной характер. При изготовлении майолик особняка Рейнеке мастерская Мамонтова получила карт-бланш: единственным ограничением были габариты и абрис красочных пятен на фасаде. В итоге здание было украшено неповторимыми панно, аккумулировавшими интенсивные художественные поиски и находки Абрамцевской мастерской за два десятилетия. По всей видимости, это вообще одно из последних майоликовых убранств, изготовленных Мамонтовым для гражданских зданий. Изменившиеся вкусы и доминирование неоклассических мотивов в архитектуре позднего модерна не оставили места для красочных майолик «Абрамцево». Начиная с 1910-х годов, мастерская производила архитектурную керамику только для культовых сооружений, во многом переориентировав производство на изготовление предметов быта.

Отдельно хочется сказать о поразительной сохранности саратовских майолик, почти столетие украшающих здание. Утрата 30–40 процентов красочного слоя, а порой и разрушение самих изразцов – почти обычное явление в зданиях начала века, даже не подвергавшихся перестройкам и актам вандализма. Примерно столько было потерь (до их реставрации) в знаменитом доме Шаронова и на аттике дома «Сокол» в Камергерском переулке в Москве. Саратовские майолики по счастливой случайности дошли до наших дней практически в том же виде, в каком они предстали перед изумленными обывателями в далеком 1912 году.

Какой видится дальнейшая судьба керамического убранства особняка Рейнеке? Можно предположить, что при очень благопри-

ятном стечении обстоятельств оно сможет сохранить значительную часть своего красочного слоя еще одно столетие. Разрушение майолики в условиях нашего климата это неизбежный и непрерывный процесс. С каждым повышением влажности воздуха находящаяся на изразцах пыль через микротрещины в глазури попадает на красочный слой, загрязняя его³². С каждым заморозками вода в микротрещинах увеличивается в объеме, что приводит к расслаиванию черепка, разрушению глазури и красочного слоя. Т. е. с течением времени саратовские панно будут медленно или быстро разрушаться, безвозвратно утрачивая то, что ценится в произведениях изобразительного искусства выше всего, а у реставраторов называется термином «авторский слой»³³. В таких случаях в европейской практике принято прибегать к музеефикации объекта, т. е. замене оригинала на аутентичную копию и размещение подлинника в условиях, позволяющих экспонировать и хранить его многие столетия.

Музеефикация сегодня широко практикуется не только в Западной Европе, но и во многих городах России, стремящихся сохранить историческое наследие для потомков. Например, в Петербурге недавно были заменены на копии мраморные скульптуры Летнего сада.

Самым правильным решением была бы замена подлинной майолики на ее точную копию³⁴ и перенос оригиналов в залы Музея им. Радищева. Сопоставление живописи, графики и майолик такого уровня в одном экспозиционном пространстве позволило бы куда рельефней и объемней показать срез русской культуры начала XX века и восстановило бы status quo. Ведь в начале века между художниками «Мира искусства» и Абрамцевской мастерской существовали тесные творческие и дружеские связи. Художники «Голубой розы», в том числе саратовцы Павел Кузнецов и Александр Матвеев, подолгу жили и работали в мастерской Мамонтова за Бутырской заставой. Абрамцевская керамика экспонировалась на первых шести выставках объединения «Мир искусства».

Конечно, с такого рода действиями не стоит спешить. Но имеет смысл подумать не только о сохранении и консервации уникальных майолик особняка Рейнеке, но и о комплексной реставрации с восстановлением утраченных элементов одного из лучших особняков русского модерна, памятника Федерального значения, которому в 2012 году исполнится 100 лет.



38



39



40

37. Сюжетные изразцы камина в столовой

38. «Лебеди». Вверху – изразец с камина особняка Рейнеке, внизу – фрагмент фриза печи из дома Мамонтова. Фото А. И. Роденкова

39. Врубель. Жемчужина. 1904. Картон, пастель, уголь, гуашь. 35 x 43,7 см. ГТГ

40. Печь из дома Мамонтова. Худ. Врубель (?). Фото А. Роденкова

1. Речь идет о штукатурке на основе цементного раствора с добавлением гранитной крошки. После схватывания поверхность обрабатывалась бучардой. Таким способом получалась довольно дорогая и трудоемкая, но чрезвычайно долговечная отделка. Применительно к отделке Крытого рынка эта технология была описана следующим образом: «... наружные стены – цементный раствор на известковом молоке и наложить по грунту слой мраморной крошки с насечкой по затвердеванию» (ГАСО. Ф.3. Оп.3. №4598).

2. Мягкий, пластичный и стойкий к коррозии цинк позволил в эпоху модерна создавать сложные кровли. Из этого же материала сделаны знаменитые львиные головы особняка Рейнеке.

3. Прижившийся в литературе термин «глазурованный кирпич» крайне неточен. На самом деле речь идет об изделии, повторяющем в уменьшенном виде традиционный печной изразец с характерными ребрами (румпам) с тыльной стороны. По пропорциям такой кирпич напоминал «тычок» (торец) обычного глиняного кирпича, а по размерам был несколько меньше его. В результате, облицованная таким «кирпичом» стена напоминала крайне сложную и оттого редко применявшуюся торцовую кладку. Глазурованный кирпич выпускался с различными угловыми элементами, что позволяло успешно облицовывать всякого рода архитектурные выступы и детали.

4. Под майоликой, применительно к русскому искусству конца XIX – начала XX века, следует понимать изделия из цветной (в отличие от фаянса и фарфора) глины, по которой наносилось цветное изображение, как правило, по белой подмазке. После первого обжига изделие покрывалось глазурью и снова обжигалось.

5. Истории мастерской «Абрамцево» за Бутырской заставой в Москве посвящено серьезное исследование: Арзуманова О.И., Любатович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. (М., 2000). Наша атрибуция саратовских майоликовых панно основывается на данных и фотографиях, приведенных в этой книге.

6. Ваулин обладал не только незаурядным даром художника и был блестящим керамистом-технологом. Свои взгляды он довольно часто излагал в печати. Самым подробным его трудом стал отчет о деятельности Кикеринских мастерских: «Художественно-керамическое производство Гельдвейн и Ваулин» Ст. Кикерино (Петербургской губернии). СПб., 1900-е годы (дата на издании не указана).

7. Фролов. В.А. Особенности творческого почерка художника-керамиста П.К. Ваулина // Петербургская мозаика. Город–Династия–Культура. СПб., 2006.

8. «Студия «Мурава» и ее работы» // Московский архитектурный мир, М., 1912. С. 91–93.

9. А.И. Роденков, канд. тех. наук, является автором нескольких десятков статей, посвященных атрибуции керамических печей и каминов Финляндии и России. Он не только знаком с

огромным документальным наследием Ваулина, хранящимся в нескольких музейных собраниях Санкт-Петербурга, но и много лет профессионально занимается реставрацией майолики начала XX века. А.И. Роденков обладает уникальной информацией о майоликовых печах и каминах Петербурга, Москвы, других городов России, в том числе и Саратова.

10. Архитектуре и времени создания особняка Рейнеке в Саратове будет посвящена отдельная статья. Отметим только, что сопоставление ряда источников говорит о том, что строительство особняка велось между 1910 и 1912 годами.

11. Продукция Абрамцевской мастерской в начале века успешно участвовала в международных художественных выставках, где нередко получала медали и призы

12. Цит. по: Величко С. Твоих домов наряд чудесный // Наука и жизнь. 1999. №11.

13. Керамические краски представляют собой растворенные в воде порошки черного или коричневого цвета и приобретают окончательный цвет только после обжига. Работа по раскрашиванию керамики требует серьезных навыков, и в рамках Абрамцевского кружка сами художники ею не занимались. Известно, что все работы Врубеля по его эскизам или по его указаниям раскрашивались Ваулиным. Керамические версии Абрамцевской мастерской, как правило, отличались от первоначальных эскизов художника (что было, например, недопустимо в Кикеринской мастерской Ваулина). Мамонтов не просто делал разные цветовые варианты одного сюжета, в некоторых случаях он ставил эти варианты рядом на одном фасаде!

14. Люстр известен с древних времен и был особенно популярен в керамике Востока. Для получения люстры поверх обожженной глазури наносится специальный слой, который в результате восстановительного муфельного обжига проявляется на поверхности в виде металлического или перламутрового отблеска и усиливает живописный эффект декора благодаря богатой цветовой гамме золотистых, коричнево-оливковых, медно-красных, фиолетовых и других тонов. Люстр иногда получается случайно при обжиге керамики в задымленной печи, в XIX столетии появление люстры считалось браком, так как он несколько замутнял глазурь.

15. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М., 1976.

16. Неоклассицизм абрамцевской архитектурной керамики парадоксальным образом вписывается в рамки модерна и не имеет ничего общего с дробностью и механистичностью эпохи эклектики.

17. Во дворе дома за Бутырской заставой была постоянная выставка «заготовок» – уже изготовленных керамических панно и изразцов. Это существенно упрощало сборку такого рода больших панно. Эти «первозлементы» «подгонялись» под будущий замысел – обрезались, наращивались, комбинировались с другими мотивами или заново выполнялись в новой цветовой гамме.

18. Ежегодник Императорского общества архитекторов-художников. Вып. III. СПб., 1908. Интересно, что в трактовке Лансере–Таманова лепной орнамент напоминает виньетки «Мира искусства», чего нет в саратовском варианте.

19. Франц фон Штук: Альбом. Автор текста М.Светлов. М., 2005.

20. Детали одежды определенно указывают на то, что скульптор, создававший саратовских «танцовщиц», не был знаком с керамической версией Штука. Более того, возможно он создавал свое панно по черно-белой репродукции из журнала. Импрессионистическая манера исполнения была характерна для учеников Паоло Трубецкого (1866–1938), который преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, или для молодых русских скульпторов, стажировавшихся во Франции.

21. Во всех известных случаях по три «растительных мотива с завитком» размещены справа и слева от центрального сюжета.

22. Изразцы с этим сюжетом относятся к 1890-м годам. Фото печи с этими изразцами из собрания Исторического музея воспроизведено на с.88 в книге «Керамика Абрамцева» с комментарием: «Печь Абрамцевского производства с использованием отдельных изразцов М.А. Врубеля». Сама плоскостная манера изображения цветка напоминает врубелевский изразец «Рыбки».

23. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова. М., 1974.

24. Интересно сопоставить композицию этого «абрамцевского» сюжета образца 1910 года с созданным в Абрамцево эпическим полотном В.Васнецова «Три богатыря» (1898). Различия между двумя работами в некотором смысле показывают стремительные изменения во вкусах, произошедшие всего за десять лет.

25. «Ковер из Байё» представляет собой вышитое полотно высотой 50 см и длиной 70 метров, покрытое сюжетами, посвященными норманнскому вторжению в Англию и битве при Гастингсе. Время его создания – около 1077 года. В настоящее время хранится в Музее в г. Байё, Франция.

26. М.В. Нащокина со ссылкой на работы К.Н. Пруслиной пишет об участии Абрамцевской мастерской в изготовлении майолики для этого дома: Арзуманова О.И., Любатович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. С.48. Однако это не соответствует тому, что пишет очень щепетильный в таких вопросах П.Ваулин в своей статье: Обзор работ Кикеринских мастерских // Художественно-керамическое производство Гельдвейн и Ваулин. Ст. Кикерино (Петербургской губернии). СПб., 1900-е (дата на издании не указана). С. XXIII.

27. ГАСО. Ф.737. Оп.1. Ед. хр. 55, л. 236. «Мемориал Торгового дома «Кондратий Рейнеке и сыновья в Саратове», 1912». Следует однако заметить, что деньги, посланные Рериху в Смоленск, точнее в Талашкино, скорее всего были оплатой его работы в Театре Рейнеке в Петербурге.

28. Роденков А.И. Печь «Павлин» в петербургском особняке // Печи и камины. 2009. № 3. С. 28–29. Фотография с сайта <http://school-collection.edu.ru>

29. Роденков А.И. Петербургская печь в усадьбе Абрамцево // Печи и камины. 2009. №4. С. 38–41.

30. Арзуманова О.И., Любатович В.А., Нащокина М.В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М., 2000.

31. Особняк Рейнеке был оборудован паровым отоплением, и появление каминов в интерьерах не было вызвано утилитарной необходимостью.

32. Майолики на фасадах и камины особняка Рейнеке выполнены из одних и тех же изразцов. Простое сопоставление показывает изменения, произошедшие с фасадной керамикой в результате очень медленных процессов за 100 лет. По сравнению с каминными изразцами керамика выглядит потухшей и загрязненной, хотя процесс пока не приобрел катастрофического характера.

33. О том, к каким печальным последствиям приводит реставрация майолики мастерской «Абрамцево» после утраты «авторского слоя» можно судить по результатам «восстановления» керамического убранства на доме Шаронова в Таганроге, проведенного в 1980-е годы. Реставраторы восстановили утраты по аналогии с немногочисленными сохранившимися изразцами. Так как в оригинале люстрованные изразцы закономерно меняли свой цвет и тон, а в реставрированном варианте они размещены бессистемно, таганрогские панно поражают «разваленной» композицией и цветовыми диссонансами.

34. С технической точки зрения этот вопрос не представляет сложности. В России существует несколько сильных региональных школ реставрации (и воспроизведения) старинной керамики.