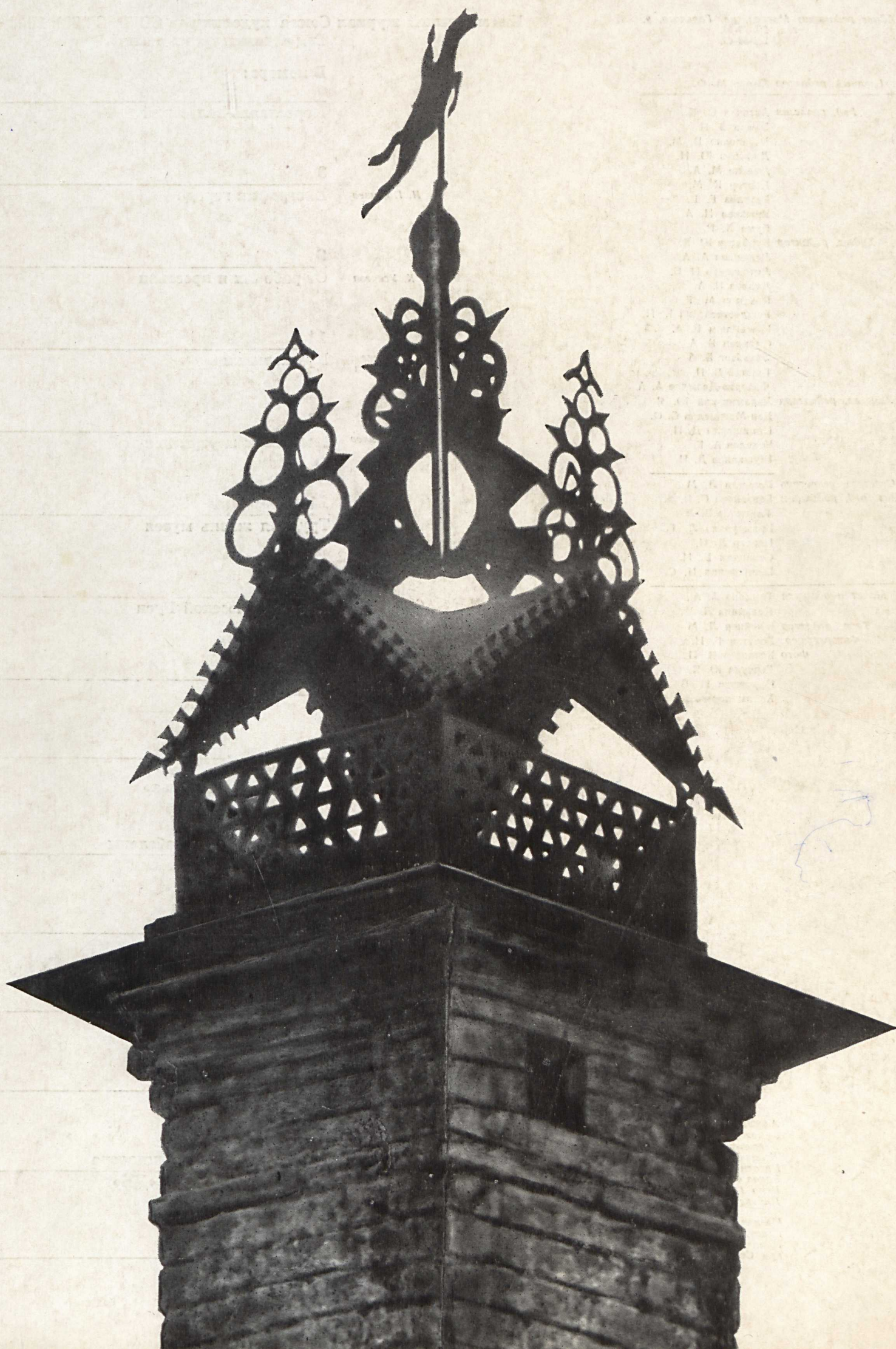




На обложке:
Дымники.

Декоративное искусство СССР

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9,
тел. 229-19-10,
229-68-45.

Главный редактор Ладур М. Ф.

Ред. коллегия Антонов О. К.
Быков З. Н.
Василенко В. М.
Давыдов Ю. Н.
Дудене М. А.
Кантор К. М.
Круглов Г. Г.
Крюкова И. А.
Кума Х. Р.

Худож. редактор Курбатов Ю. К.
Левашова А. А.
Литовченко И. С.
Луппов Н. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Федоров-Давыдов А. А.

Зам. гл. редактора Халаминский Ю. Я.
Хан-Магомедов С. О.
Цицишвили Д. Н.
Чекалов А. К.
Шушканов Д. Н.

Ответств. секретарь Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции: Базазьянц С. Б.
Глазычев В. Л.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Савицкая В. И.
Шкаровская Н. С.

Макет и обложка Германа А. А.,
Кельмана Л. М.
Техн. редактор Штейнер Л. М.
Фоторетушер Кочетов Г. И.
Фото Батасова В. П.
Герчука Ю. Я.
Пуришева И. Б.
Халаминского Ю. Я.

А 03075. 28.I. 1969
Бумажных листов 3,5.
Учетно-издательских листов 9 2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 7.
Заказ 4976. Тираж 18070.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР

Ежемесячный журнал Союза художников СССР 2(135) 1969 г.
Год издания тринадцатый.

В номере:

Переславль-Залесский

3

И. Пуришев

Биография города

9

К. Усачева

От рабочих и крестьян

11

В. Савицкая,
Л. Кельман

Кружевники

16

В. Глазычев

Памятник внутри нас

21

С. Есаян

Трудная жизнь музея

26

С. Ямицков

Иконы Залесской Руси

27

А. Зыбин

Дымники

31

Л. Жадова

«Геологический разрез
современного сиденья»

35 Французские гобелены

В. Логинов

Встречи с художниками

36

М. Рагон

Возрождение ремесла

45

Ю. Герчук

Буря в стакане без дна

48—55

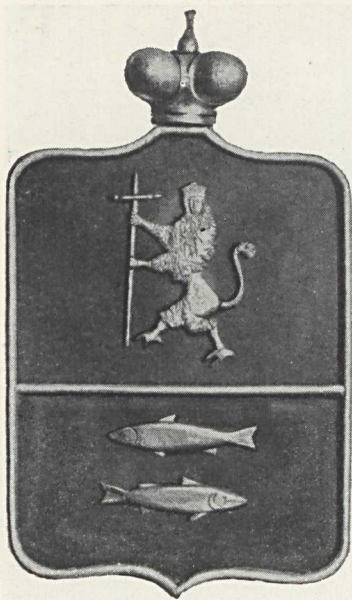
Информация

56 Страница коллекционера

Д. Лихачева

О фарфоровой марке «ДН»

Переславль-Залесский



Два года назад впервые вышел номер ДИ, специально посвященный искусству одной республики. Это была Грузия. С тех пор республиканские номера появлялись регулярно — украинский, армянский, азербайджанский, молдавский, узбекский.

Помимо обширной информации эти выпуски позволяли анализировать проблемы декоративного искусства комплексно, на примере исторического и современного формирования одной национальной культуры.

Затем появился журнал, ставящий трудно разрешимые проблемы существования уникальных городов — Суздаля и Хивы, которые решением Совета Министров СССР и Совета Министров Узбекской ССР консервируются и превращаются в центры туристического паломничества.

Продолжая тему, мы посвящаем этот номер малому русскому городу — районному центру, одному из тех, что прежде входил в традиционное понятие «русская провинция». Мы выбрали Переславль-Залесский, потому что он сохранил своеобразное яркое лицо, в нем сосредоточены древнейшие и уникальные памятники архитектуры, он центр кружевоплетения. Но это не заповедник, а обычный город, в котором идет строительство, растет промышленность, развивается культура.

Переславль-Залесский — типичный современный русский город, и на его примере можно поставить не только конкретные вопросы охраны памятников и музейного дела, но и общие проблемы отношения современных людей к историческим ценностям и перспективного проектирования старых городов.

Почему же для разговора из всего обилия примечательных русских городов выбран Переславль-Залесский?

Да потому, что город этот с ярко выраженным характером. Пожалуй, ни у одного из среднерусских городов он не проступает так своеобразно и отчетливо. Здесь, в центре России, на сотни верст отстоящем от морских берегов, вдруг пахнёт на тебя романтикой водных просторов, здесь встретишь рыбаков в высоких сапогах-ботфортах, людей с заглубившимися от ветра лицами, на которых, дерзко и озорно блестя, вдруг откроются веселые голубые глаза. А под ординарной школьной формой мальчишек обнаруживается «морская душа» — полосатая тельняшка.

Переславль стоит на воде. Он подступает к самому берегу огромного и удивительного Плещеева озера. Город наискось прорезает поросшая вековыми ветлами река Трубезь, по берегам которой в Рыбачьей слободке, или, попросту, в Рыбаках и сейчас живут и трудятся потомки знаменитых в Древней Руси рыбаков. Переславские рыбаки некогда составляли особую общину, связанную круговой порукой и избиравшую своего рыбацкого старосту. Рыбаки ловили в озере, на самой его синей глубине, знаменитую «переславскую сельдь», поставлявшуюся к царскому столу. Переславская золотистая рыбка была не только лакомым блюдом, она символизировала единение Переславля с Москвой, ибо княжество Переславльское в 1302 году первым присоединилось к Москве, положив тем самым начало ее возвышению.

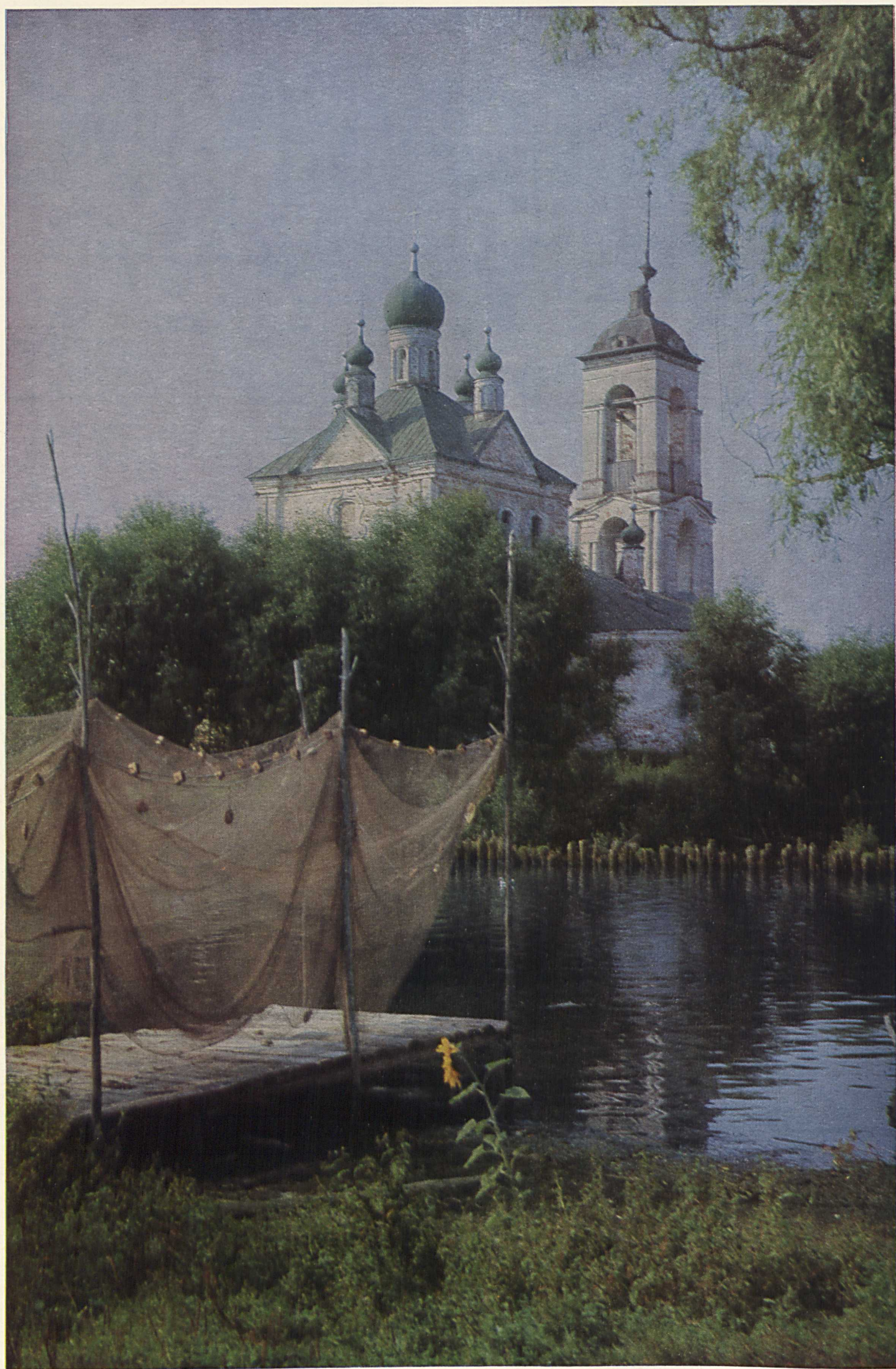
За много веков существования Переславля здесь сформировалась своя культура, активно воздействующая на людей. И сейчас, когда решается «суздальская» проблема, когда так называемое «новое» решительно и не всегда оправданно жестко вторгается в сложившуюся структуру, нам хотелось обратиться к городу, представляющему целостное, устоявшееся явление культуры.

Памятники, музеи, художественная промышленность, сегодняшняя творческая жизнь Переславля — явление куда как сильное, живое, органичное, способное ассимилировать многое, втянуть в свою орбиту, приноровить, подчинить себе.

Планируя будущее города и судьбы связанных с ним людей, нельзя не учитывать его своеобразности, его своеобразия.

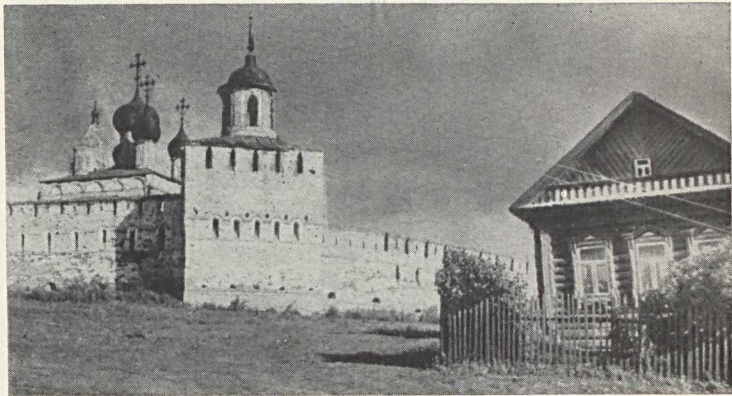
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ



Биография города

И. Пуришев



Переславль-Залесский был основан в 1152 году князем Юрием Долгоруким у небольшой, но глубокой речки Трубеж на ровной низине, в прошлом бывшей дном озера. Город уже в XII веке имел могучие укрепления — высокие земляные валы, на которых возвышались рубленые деревянные стены. За городскими укреплениями стояли жилые дома горожан, различные хозяйственные постройки, небольшие приходские храмы. Среди деревянных строений выделялся белокаменный Собор Спаса, заложенный князем Юрием при основании города. В XIII веке Переславль разделил участь многих других городов — он был взят и разорен татаро-монгольскими полчищами. Но вскоре оправился и вновь отстроился. В последующие столетия на подходах к нему основываются монастыри-крепости, вокруг них возникают слободы, где живут ремесленники, монастырские работники, царские сокольники, помытчики. Наступило время, когда городу стало тесно в его старых границах, жилая застройка шагнула за кольцо городских укреплений и потянулась вдоль дорог, идущих к Переславлю. Постепенно она слилась с монастырскими слободами. На протяжении ряда веков город оставался деревянным. Лишь в XVI столетии широко разворачивается каменное строительство.

Шестнадцатый век — время наиболее яркого расцвета зодчества и искусства в Переславлe. В течение нескольких десятилетий в городе и на его окраинах возводятся из кирпича и камня соборы, крепостные стены, стройные храмы. Лицо города начинает меняться. Многие из сооруженных в XVI столетии строений сохранились до наших дней. Почти все они за долгие годы своего существования претерпели изменения, но и сегодня, как и четыре столетия тому назад, они производят сильное впечатление.

В первой половине XVII столетия почти не строят крупных зданий. Переславль медленно и тяжело оправляется после разорений так называемого «смутного времени». Но во второй половине XVII века строительство заметно оживляется; храмы и палаты украшают живописью. Вновь созданные здания имеют пышные и нарядные фасады. К началу XVIII века облик Переславля-Залесского окончательно определился. Последующие два столетия хотя и внесли немало нового, но не изменили масштабность города, его панораму, его своеобразный, надолго запоминающийся облик.

Силуэт города был очень разнообразен, он удачно

сочетался с озером, с ласковой природой Залесья. Вот описание путешественника — оно относится к началу прошлого века. «Воззрение на Переславль наполнит душу самого хладнокровного странствования восхитительным чувством. Взор его с высокой крутизны обтекает неизмеримый горизонт. Величественные монастыри Горицкий и Даниловский, один против другого на горах поставленные, и Никитский, по ту сторону расположенный, как будто бы сливаясь с церквами, в самом городе находящимися, представляют Переславль, построенный в ущелине двух гор, большою громадою строений, амфитеатром расположенную, покоящуюся на скопище вод необозримом»¹. Подобная же картина представала перед глазами «странствователя» и в конце XVII века и в начале нашего столетия, так как город и окружающая его природа мало изменились. В XVIII и XIX веках в Переславле появились новые здания, вместо деревянных церквей поднялись каменные, центральная часть получила иную, более «правильную» планировку, но характер застройки, лицо города оставались прежними. В середине прошлого столетия другой путешественник, отдавая должное красоте Переславля и Плещеева озера, сожалел, что немногие приезжают сюда, чтобы полюбоваться чудесными видами, но одновременно выражал уверенность в том, что положение изменится. «Когда русская жизнь внутри отечества забьет сильнее, когда мы сознаем красоты и блага земли своей, тогда под тысячами весел заплещут волны Переславского озера, заестреют разноцветные флаги судов, раздастся одна полная хоровая песня — и будут петь ее тысячи голосов. Это мечта — скажут мне. Нет, это сбудется непременно»².

В наши дни многочисленные туристы со всех концов страны и из-за рубежа, приезжающие на берега Плещеева озера, при виде раздольной водной глади и панорамы города, тоже ощущают, как их душа наполняется «восхитительным чувством», хотя ныне панорама города стала беднее, — Переславль лишился ряда своих древних, определяющих центр города строений. Но все же и сегодня Переславль, несмотря на потери и изъязы благоустройства, производит яркое, надолго запоминающееся впечатление.

*

В последние годы повсюду в нашей стране развернулось большое жилищное строительство. В крупных и малых городах возводятся новые дома, многие семьи переезжают в благоустроенные квартиры. Естествен-

На стр. 2—3:

Устье Трубежа.
Сорокосвятская церковь.

Церковь Петра Митрополита XVI в.
После реставрации.

Никитский монастырь.

Успенский собор Горицкого
монастыря.

Северо-западная башня Горицкого
монастыря. После реставрации.

Церковь Александра Невского,
XVIII в.

Святые ворота и палата привратника
Горицкого монастыря.

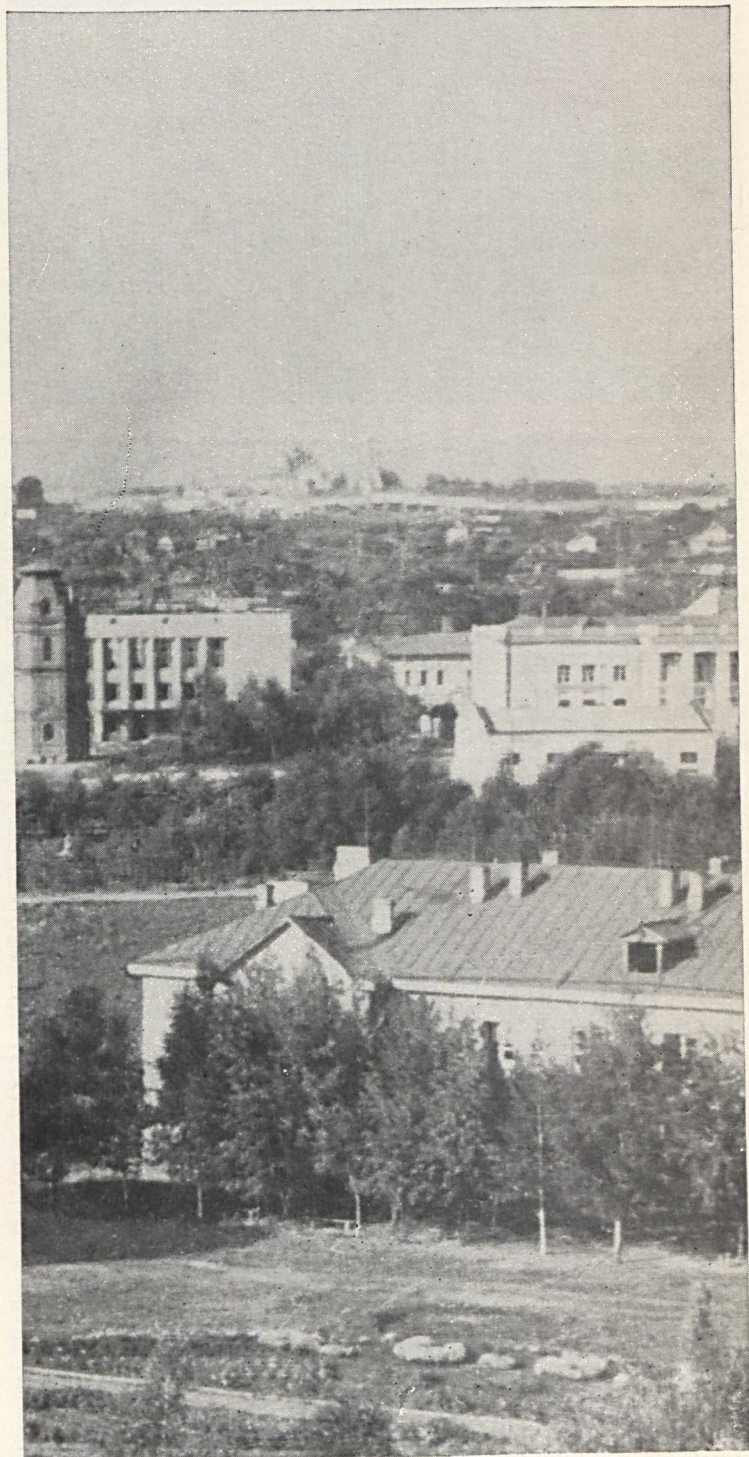
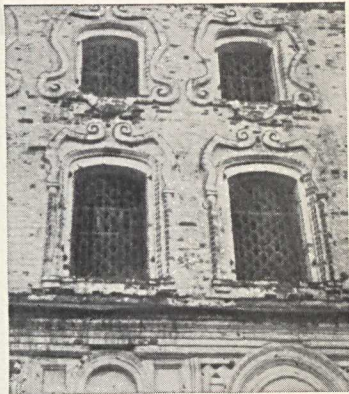
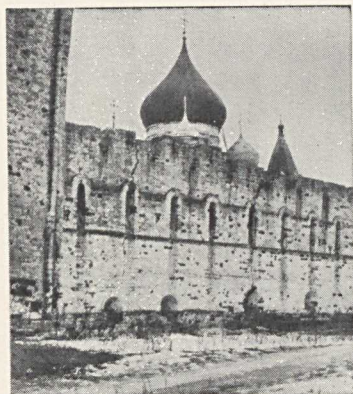
Древний центр города



Крепостная стена Никитского монастыря. XVI в.

Наличники Сорокосвятской церкви. XVIII в.

Данилов монастырь.



но, что это не может не радовать. Но к доброму чувству все чаще и чаще присоединяется тревога за облик наших городов — уж слишком быстро, почти на глазах, они утрачивают своеобразие, теряют характерные отличительные черты, свою красу. Особенно беспокойство вызывает будущее небольших городов, сохранивших памятники древнего зодчества и донесших до нашего времени свое прошлое очарование.

Многим жилым районам, построенным за последние годы, и некоторым вновь созданным городам, имеющим и асфальтированные улицы, и водопровод, и теплоснабжение, не хватает качеств, которые присущи старинным городам. В новой застройке вместо разнообразия мы видим одноликость: одни и те же типы зданий поднялись в непохожих по своим природным и климатическим условиям районах страны; одни и те же здания строят и в столицах и в маленьких рабочих поселках; большинство вновь строящихся жилых домов имеют одну высоту — пять этажей. Именно поэтому новые улицы, площади и целые городские районы скучны, не радуют глаз. Как ни прискорбно, но следует признать, что это так.

Можно назвать немало старых русских городов, в которых архитектурные ансамбли кремлей и монастырей и отдельные древние строения играют главенствующую роль. Ростов Великий, Каргополь, Суздаль, Кириллов, Углич, Сольвычегодск и некоторые другие славой и красотой своей обязаны неповторимому своеобразие замечательных памятников зодчества. Не потеряют ли они своей прелести в ближайшие годы в результате непродуманной новой застройки и слишком ретивого сноса существующих строений? Это не праздный вопрос — судьба многих городов вызывает беспокойство, и сейчас время поговорить об их будущем. Лишь Суздаль, объявленный городом-заповедником, кажется, застрахован от увеличения этажности, от искажения существующего характера городской застройки. Другие же из названных городов пока не имеют ограничений в новом строительстве, а некоторые из них не имеют и утвержденного перспективного плана развития на ближайшие годы.

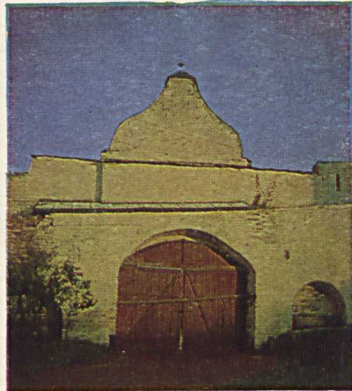
Почти все древнерусские города, заметно изменившись за годы своего существования, все же сохранили в основном высоту рядовой застройки и ее характер. Поэтому в них лучше, чем в других местах, воспринимаются памятники древней архитектуры, понятнее замыслы зодчих. Но если резко изменить городскую застройку, невольно изменится и восприятие памятников, они утратят многие свои привлека-

Спасо-Преображенский собор.

Проездные ворота Горицкого монастыря. Вид со двора.

Вид на Горицкий монастырь.

Шатер церкви Петра Митрополита



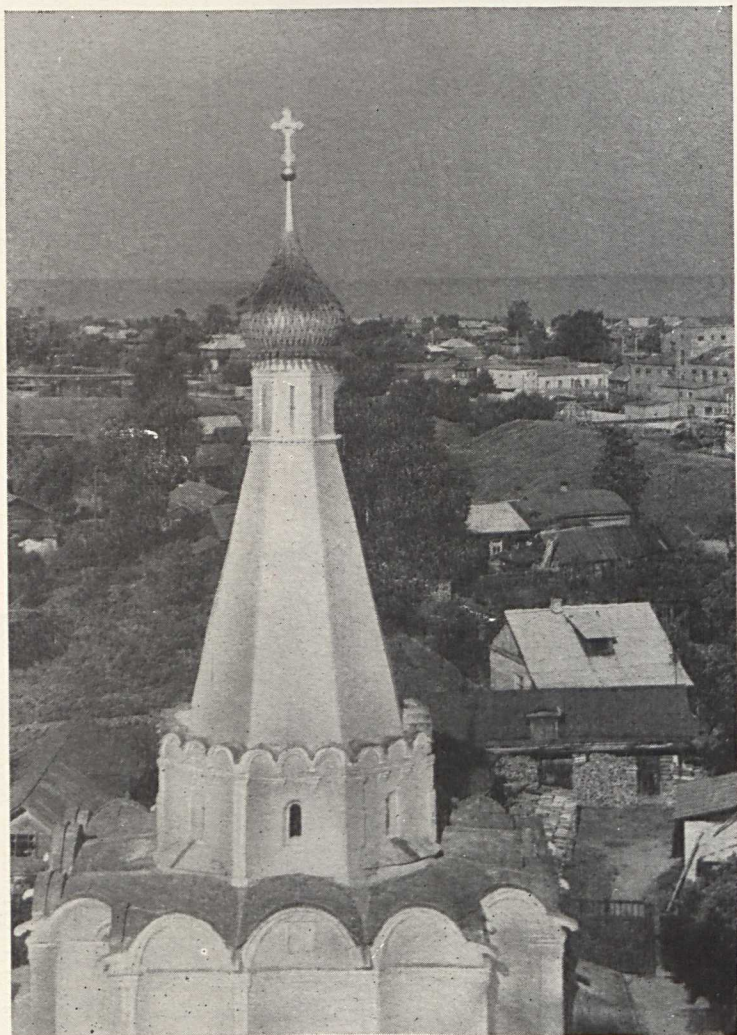
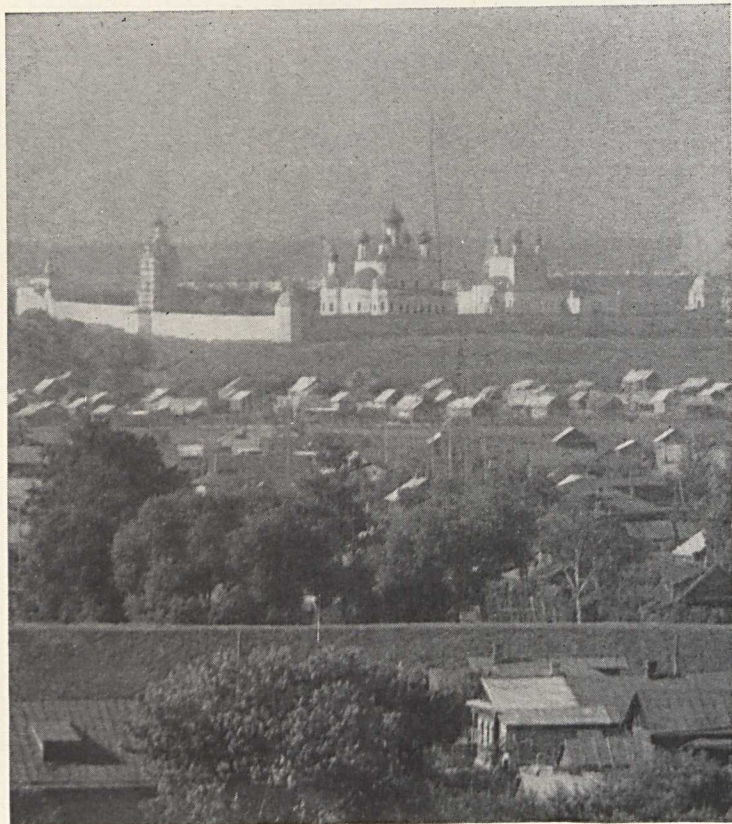
тельные черты. Одновременно начнет утрачивать свою прелесть и город. На неудачных примерах застройки старинных районов различных городов и в России, и в Средней Азии, и в Закавказье не раз мы убеждались в том, что исказить замысел зодчего, испортить древнее строение можно и не тронув ни одного кирпича в нем.

*

Недавно на окраине Переславля-Залесского началось крупное строительство — возводятся корпуса промышленного предприятия. Недалеко от него появились первые многоквартирные жилые дома. Все громче и громче слышатся разговоры о том, что пора начать перестраивать существующий центр города. Вопрос о развитии промышленности в городах, сохранивших много исторических памятников, непрост. В Переславле уже давно существует несколько крупных предприятий легкой и химической промышленности, на которых работает большинство трудящегося населения города. Предприятия модернизируются, расширяются. Развитию какого из них дать предпочтение? Решать этот вопрос, вероятно, было нужно, взвесив и обсудив все возможности и перспективы развития города и не исходя из узко ведомственных интересов. Разумно ли в городе, который благодаря своим замечательным природным условиям, знаменитым древним памятникам и местоположению на оживленной туристической трассе в ближайшие годы наверняка станет заметным центром туризма и отдыха, развивать именно химическую промышленность? Как повлияет новое предприятие на воздушный бассейн города, не будет ли нанесен ущерб прекрасному чистому Плещееву озеру? Все эти вопросы требуют внимательного рассмотрения и обсуждения.

Сейчас разрабатывается генеральный план развития Переславля и проект застройки его центра. Эти проекты должны быть обсуждены очень широко и вдумчиво. Поспешность в их рассмотрении и утверждении может нанести непоправимый удар городу. Десяток неудачно поставленных новых зданий могут разом перечеркнуть все то, что было создано на протяжении веков.

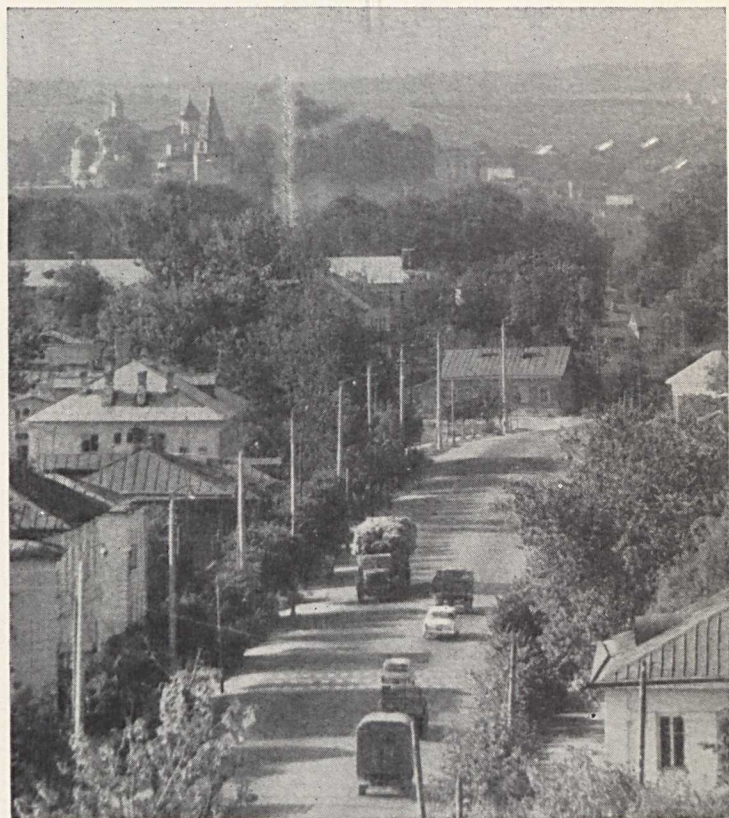
Два года назад мне пришлось увидеть разработанный одним из московских проектных институтов проект планировки и застройки южной части Переславля-Залесского. По этому проекту предполагалось снести многочисленные жилые домики, расположенные на вершине холма и по его склонам вокруг



Город с птичьего полета.

Река Трубеж.

Ограда Горицкого монастыря.



Успенского Горицкого монастыря, вырубить окружающие их фруктовые сады, а вместо них возвести пятиэтажные типовые здания. К западу от монастырских строений почти вплотную к ним на самой кромке холма, господствующего над городом и озером, намечалось возвести крупную котельную с трубами, не уступающими по высоте самым высоким из монастырских строений. Сей проект в спорах и во взаимных упреках удалось отклонить. Яблони не срубили, котельную не построили. Но недавно, тоже на вершине холма, без обсуждений и согласования соорудили высокие, длинные и на удивление скучные здания. Они сразу испортили панораму южной части города, изменили ее масштабные соотношения. Когда я сейчас смотрю на стройный силуэт Горицкого монастыря и на темные прямоугольники недавно возведенных зданий, мне вспоминается документ, относящийся к середине XVIII столетия, к годам, когда начиналась грандиозная по замыслу перестройка Успенского, «что на Горице», монастыря. В те годы руководил ею энергичный и образованный человек, прославившийся строительными работами в Новом Иерусалиме под Москвой, Амвросий Зертис-Каменский. Он счел, что вновь построенному многоглавому Успенскому собору, стоящему на вершине холма, мешают две деревянные церкви и одна еще не оконченная строением каменная, и посему повелел их разобрать, «как отнимающие у настоящей катедральной соборной церкви проспект и красу»¹. Временами в голову приходит, вероятно, странная, но навязанная, историческими примерами, мысль. А что если тем, кто ныне отнимает красу у Переславля-Залесского, предложить разобрать их произведения, ну может быть не до конца, ну, хотя бы один-два этажа? Возможно, это послужило бы уроком — и не только для Переславля?

¹ «О знаменитости Переславля-Залесского в древния и новые времена». Соч. графа Д. Хвостова, СПб. 1820, стр. 28.

² С. Л. Шевырев. «Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь». М., 1850.

³ Н. В. Малицкий. «История Переславской епархии». Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1911, кн. XII, стр. 210.



Памятник В. И. Ленину в Переславле.
Скульптор Б. Королев.

Один из рельефов памятника.

К. Усачева

В день празднования двенадцатой годовщины Октября — 7 ноября 1929 года — в Переславле-Залесском был открыт памятник В. И. Ленину. В тот холодный осенний день у сквера за Торговой площадью собрались переславцы, они пришли сюда со знаменами, транспарантами, лозунгами. Здесь же, у вновь открытого памятника, состоялся митинг.

На это событие откликнулась центральная пресса. В популярном журнале «Красная нива» была напечатана заметка видного деятеля советского государства Владимира Бонч-Бруевича. «Нам особенно приятно, — писал Бонч-Бруевич, — что в таком небольшом городе, как Переславль-Залесский, местный пролетариат и все те, кто с ним, во что бы то ни стало пожелали воздвигнуть памятник своему вождю. Вряд ли можно было подыскать более удачного исполнителя этого замысла, как известного скульптора Бориса Даниловича Королева, и именно к нему, может быть по счастливой случайности, обратились представители этого города»¹.

Автор Переславского памятника Борис Данилович Королев принадлежит к тем мастерам советского искусства, вокруг которых и при жизни и после их смерти не умолкают споры, высказываются разные, порой весьма крайние суждения. Но как бы ни относиться к творчеству Б. Д. Королева, следует признать, что он внес большой вклад в советское искусство в период его становления, и невозможно говорить о новых революционных тенденциях нашего искусства, не вспомнив работ скульптора первых лет революции и послереволюционного десятилетия.

На протяжении ряда лет Б. Д. Королев работает над воплощением в камне, дереве и металле образа В. И. Ленина. Скульптор вспоминает свои встречи с вождем революции, перечитывает стенограммы его речей, внимательно изучает сохранившиеся фотографии. Уже в 1924—1925 годах Б. Д. Королев создает барельеф В. И. Ленина для саратовского памятника «Борцам революции». К 1926 году относится один из лучших бюстов скульптора — мраморный скульптурный портрет Ильича, находящийся в Центральном музее В. И. Ленина в Москве.

Особая страница в творческой биографии Б. Д. Королева — создание ряда монументальных памятников вождю революции. Они были установлены в рабочем поселке Родники Ивановской области (1930 г.), в г. Миллерове в Донбассе (1931 г.), в Луганске (1932 г.)². Все это варианты первого памятника, выполненного для Переславля-Залесского. Последним крупным произведением королёвской Ленинианы явился монументальный памятник в Ташкенте (1936 г.), который был одним из шести памятников В. И. Ленину, воздвигнутых по решению 2-го Всесоюзного съезда Советов. В беседе с корреспондентами газеты «Правда Востока» Б. Д. Королев сказал о памятнике в Ташкенте: «Первое, что мне хотелось запечатлеть в личности Ленина, — это уверенный порыв, твердое убеждение в победе его учения, в осуществлении его идей... Когда Ленин обращался к массам, кристальная ясность убеждений сочеталась у него с сильнейшей экспрессией. Это мне приходилось не раз наблюдать при его выступлениях. Всегда чувствовалась сила, стремление передать всем стоящим на площади правоту и силу своих слов...»³.

Те же самые слова можно сказать и о памятнике в Переславле-Залесском. Комиссия, принимавшая модель памятника для Переславля, в официальном документе отметила именно это. «Фигура, изображающая Ленина в позе оратора-трибуна, обращающегося к массе, взятая в часто повторяемом варианте энергичного жеста протянутой руки, по мнению осматривающих лиц, раскрыта с исключительной экспрессией и жизненностью, выгодно отличающей эту работу от большинства трафаретных образцов, создающих дурной штамп пышного, претенциозно-фальшивого образа позирующего оратора с «деревянным», а подчас и балетным жестом руки». Те же положительные качества памятника были отмечены и приемной комиссией, в которую входили представители советской власти в Переславле.

Успех памятника во многом зависел от хорошо решенного постамент, который подчеркивал динамизм фигуры. Асимметричная композиция из четких архитектурных объемов весьма удачно согласовывалась со скульптурой.

До наших дней памятник дошел в сильно искаженном виде. При перестройке центра Переславля появилась необходимость переместить его на новое место. Первоначальный белокаменный постамент был разобран, а вместо него соорудили низкое кирпичное основание, обмазанное цементным раствором. Высота нового постамент, его примитивная форма совсем не соответствует экспрессивной фигуре Ильича. Отлитую из бронзы скульптуру покрыли черным лаком. Все это настолько испортило впечатление, что стали раздаваться голоса, предлагающие заменить один из первых в нашей стране и уже поэтому представляющий историческую ценность памятник В. И. Ленину новым.

В 1967 году по инициативе переславских комсомольцев и при поддержке городского комитета партии было принято решение реконструировать памятник, установив его на новом месте на главной площади города, где переславцы собираются в дни советских праздников 1 мая и 7 ноября. Комсомольцы выразили желание работать сверхурочно, чтобы собрать деньги на сооружение нового постамент памятника. Художественный совет города рассмотрел и одобрил новый проект памятника. Авторы (архитекторы И. Б. Пуришев и Е. Н. Смирнова) сохранили первоначальную идею Б. Д. Королева — та же композиция, те же асимметрично расположенные объемы. Учитывая, что памятник должен занять новое место на просторной и продолговатой площади, которое заметно отличается от того, где он стоял вначале, авторы проекта изменили его пропорции, увеличив высоту постамент и удливив нижнюю цокольную плиту.

Сейчас, к 100-летию со дня рождения Ленина, настало время начать работы по сооружению постамент для памятника. Но нет камня, нет мастеров.

Переславцам нужно помочь возродить один из первых в нашей стране и интересных памятников вождю революции.

¹ Вл. Бонч-Бруевич. «Новая скульптура Владимира Ильича Ленина». «Красная нива», 1929, № 52.

² А. А. Сидоров. «Королев». М., 1934.

³ Газета «Правда Востока». 26 ноября, 1936, № 270.

Проект реконструкции постаamenta
памятника В. И. Ленину в Переславле.
Архитекторы И. Пуришев и Е. Смирнова.

Открытие памятника В. И. Ленину
7 ноября 1929 года.



Кружевники

Дореволюционное производство:
Отбельное отделение.
Гладильное отделение.

В одном из цехов фабрики
«Новый мир».



В. Савицкая,
Л. Кельман

В 1252 г. на дипломатической встрече с королем Венгерским князь Даниил Галицкий был в одежде, «ошитой кружевами». Ипатьевская летопись, в которой впервые на Руси встречается это слово — «кружево», уводит нас в седую древность.

Однако существование кружева как самостоятельно-го декоративного элемента началось лишь два с половиной века спустя, когда оно отделилось от тканой основы и стало ажурным орнаментом. Сначала кружева вышивались иглой по нарисованному на бумаге узору; позднее их стали плести на коклюшках — растущий спрос заставлял искать пути повышения производительности.

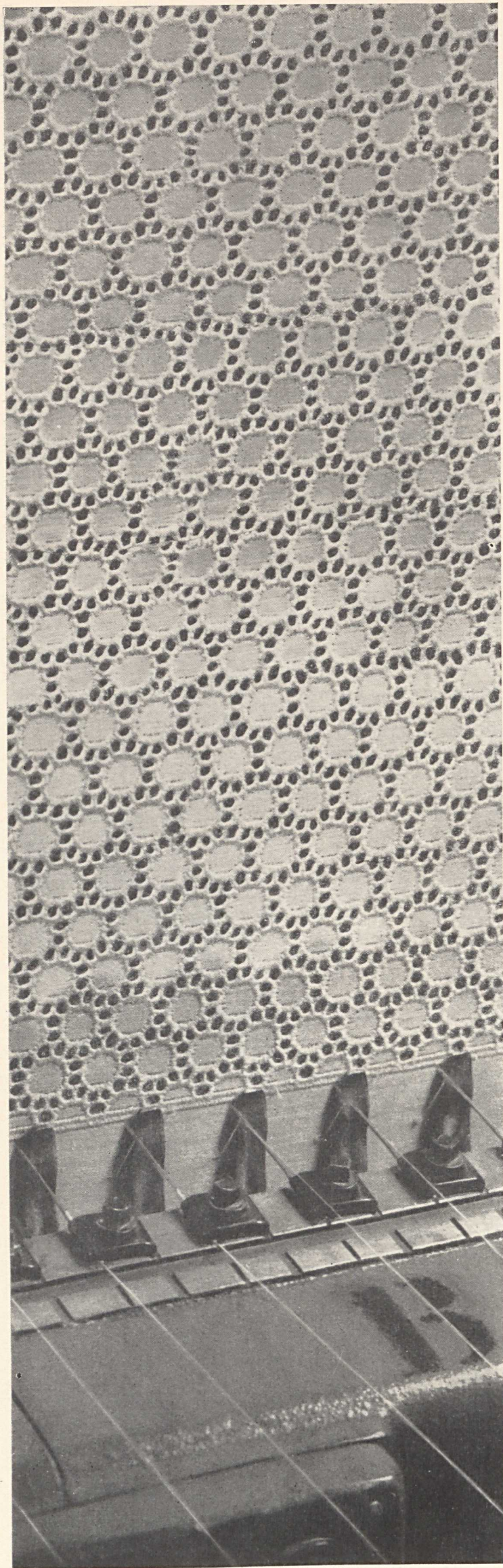
Еще столетие спустя начал распространяться гипюр — кружево, элементы которого соединены между собой тонкими связками. Это придает узору легко прослеживаемую симметрию и строгий ритм, присущие орнаментам Ренессанса.

Отличаясь «мужественностью» — крупным рисунком и четко выраженным рельефом, первые гипюры сопутствовали мужскому костюму — от жабо до сапог. И лишь к концу XVII в., сделавшись воздушнее и мельче по рисунку, гипюр обрел право стать украшением преимущественно женского наряда.

В России производство кружев получило официальное признание только в 1872 г., когда они впервые были представлены на Политехнической выставке в Москве. С этого времени и начинается, собственно, история кружев как отдельной отрасли кустарной промышленности, хотя само производство, конечно, намного старше.

Интересные материалы по истории кружевного дела в Переславском уезде сохранились в местном Художественно-краеведческом музее. Издавна крестьянки этого уезда славились своим искусством вышивки — даже оброк сдавали вышитыми полотенцами, скатертями, подзорами. Лучшие мастерицы работали в помещичьих мастерских. После отмены крепостного права эти мастерские прекращают свое существование. Ручная вышивка становится промыслом, и наряду с вышивальными мануфактурами начинают появляться первые «фабрики механической вышивки». Незадолго до Революции почти все эти предприятия, а также довольно большая бумагокрасильная фабрика, расположенная на берегу Трубежа (близость реки была необходима по технологическим причинам), стали собственностью одного хозяина — купца и промышленника А. Гольмберга. Он переоборудовал бумагокрасильню в крупную фабрику для производства кружев и галантерейного товара из сурового полотна. В 1918 году фабрика была национализирована и получила свое нынешнее название «Новый мир». В основном здесь выпускалось метровое шитье — ажурная вышивка на полотне и батисте для отделки белья и верхнего платья.

Значительные изменения наступили после Великой Отечественной войны. В 50-х годах ручные вышивальные машины были заменены автоматами. Наряду с шитьем на батисте фабрика стала выпускать цветные кружева на капроне и — впервые в нашей стране — рельефный гипюр. Это накладывает на нее особую ответственность: фабрика должна задавать тон не только в узко профессиональном плане, выпуская отличные по качеству шитье и гипюр, но и в



Машинное
изготовление гипюра.

более широком смысле — активно включаясь в работу над формированием современной моды. Это предполагает наличие своеобразного «почерка» у фабрики или, другими словами, ее творческого лица. Справляется ли фабрика с этой ролью? К сожалению, на этот вопрос пока нельзя ответить положительно.

В октябре прошлого года в Моздоке (Северная Осетия) проходил художественно-технический совет ВИА Легпрома.

Вот тема одного из докладов: «О потребительском спросе на отделочные и вышитые изделия». Здесь уместно привести цифры — их будет всего две, — которые дадут возможность почувствовать «соотношение сил» в этой отрасли легкой промышленности.

Вот эти цифры: «Новый мир», единственная на весь Советский Союз специализированная фабрика художественной вышивки, вырабатывает 58 тыс. метров гипюра в год; потребность в нем — только по заявкам смежников и торгующих организаций, то есть потребность, так сказать, более или менее осознанная, — еще на 5 таких фабрик. Как видим, соотношение сил явно не в пользу потребителя. Но можно ли говорить о творческом «лице» фабрики, если ее продукция — капля в море потребительского спроса? И вообще, может ли фабрика иметь творческое лицо? Казалось бы, сама постановка такого вопроса должна вызывать недоумение, если речь идет о предприятии художественной промышленности: не только может — обязана. Вспомним фаянс Конакова, стекло Гуся-Хрустального, фарфор Дулева, ситцы Трехгорки. Творческое лицо такого предприятия определяют многие факторы. Это — профессиональные традиции, позволяющие творить по законам красоты и технологии. Это — своеобразие творческого почерка авторского коллектива, складывающееся из многоликости творческих индивидуальностей художников, работающих на фабрике. Это, наконец, ум и талант главного художника фабрики, определяющего направление работы в целом, короче, художники такого предприятия выступают как творческий коллектив, энергия которого должна не только влиять на экономику и технологию в пределах своей фабрики, но иногда воздействовать и на развитие отрасли промышленности в целом.

Эти общие рассуждения понадобились нам для того, чтобы попробовать разобраться в конкретной деятельности фабрики, которая является уникальной — поскольку она пока единственная. Фабрика располагает превосходным импортным оборудованием, которое в состоянии выполнить по заданной художником и мастером-насекальщиком (плунжеристом) программе рисунок любой сложности. Главный художник фабрики Юрий Лукьянов, автор большей части рисунков, — человек бесспорно талантливый и со вкусом; и, что тоже очень важно, увлеченный, «болеющий» за свою работу. Интересные рисунки делает и второй художник — Евдокия Петрунина. И те, кто воплощает в материале эти рисунки, — тоже первоклассные специалисты, отличные мастера своего дела. Словом, на фабрике есть все, кроме... творческого лица. Так в чем же дело?

Беседа с художниками фабрики кое-что прояснила. Они хорошо представляют себе, какие у них большие

возможности для формирования творческого лица. Это, прежде всего, специализация на гипюре. Но эта возможность, к сожалению, только теоретическая, ибо здесь начинают действовать пресловутые производственные ножницы. В творческом плане — да, великолепно. Аппликации и прочий приклад становятся достоянием истории, фабрика превращается в полностью специализированное предприятие, художники получают возможность формировать «лицо».

Но, кроме творческого, существует производственный план. А он-то как раз и есть главное — пишем это без всякой иронии — действующее лицо на любом предприятии. Фабрика художественной вышивки не составляет в этом смысле исключения. Производственный план — это барометр, предсказывающий производственную погоду, и он — тормоз, потому что гипюр более трудоемок, чем аппликации и прочий приклад, а значит, как в простой дроби: знаменатель больше — рентабельность меньше. Но меньше рентабельность — и стрелка барометра вздрагивает где-то в секторе «пасмурно», а до «бури» допускать уже никак нельзя. Да и не позволят. И резона нет позволять: спрос-то огромный. Так что быть пока гипюру на отведенных ему двух машинах.

Правда, творческие поиски можно вести и на других путях. Например, вырабатывать на тех же машинах другой гипюр, с более крупным рисунком — это отличные возможности для поисков. Но опять: крупный рисунок — значит увеличение расстояния между иглами, значит — уменьшение производительности. А дальше та же цепочка.

Есть еще одна дорога: перераспределение загрузки между предприятиями Управления текстильно-галантерейной промышленности, освобождение «Нового мира» от аппликаций и прочего приклада, полная специализация фабрики. Но и эта дорога пока перекрыта.

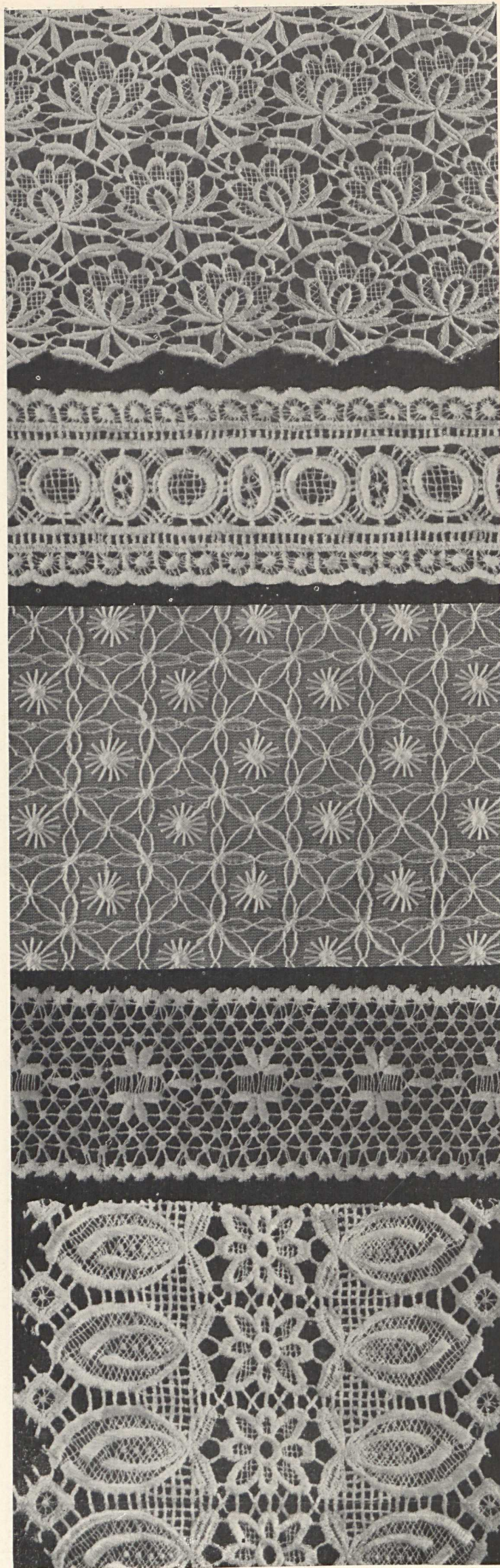
*

Так что же — конфликтная ситуация? Не совсем так. Зарубежные коллеги «Нового мира» освоили чудоткань — вилол — водорастворимую основу гипюра. Применяемые у нас натуральные шелковые ткани газ-шифон и эксцельсиор растворяются только в щелочи. Новая основа дешевле, обработка ее проще — значит, тоже дешевле. Плюс на плюс... Но нет вилола. Нет и тонкой, эластичной, прочной нити. Производство пряжи сейчас централизовано — его перебазировали из Вышнего Волочка, Барнаула и Ангельса в Киев. Киев — это хорошо. Но пряжа пока хуже, чем была.

Можно, наконец, форсировать давно ведущееся строительство фабрики, стремительно расширить производство и таким образом «полнее удовлетворять возросшие...». Но Министерство строительства СССР отказалось заниматься этим объектом, а хозяйственный способ, которым ведет строительство Минлегпром РСФСР, — все мы знаем, что это такое: улитка едет...

И найдено решение вопроса: швейцарские и японские машины, которые пока негде ставить, кроме как во дворе, передаются на предприятия-смежники. Но это неминуемо повлечет новую проблему — проблему кадров: можно ли удержать специалистов в тихом





захолустном Переславле, когда предполагается открыть фабрики в Москве, Ленинграде, Риге? А плунжерист — специальность сложнейшая, и даже на поммастера не так-то просто выучиться.

Есть и другие сложности. Для того, чтобы перераспределение загрузки обрело смысл, необходимо наладить выпуск гипюра высшего качества. Гипюр должен быть тонким, мягким, разнообразных рисунков и расцветок, а полотнище должно быть достаточно широким, чтобы его можно было использовать для раскроя любой модели.

Итак, гипюр должен завтра стать таким. Что же имеется в распоряжении художника сегодня?

Само слово (гипюр в переводе означает «воздушная вышивка») предполагает материал очень тонкий и богатый по фактуре. Поэтому особое значение приобретает качество пряжи. Некогда знаменитые в Европе гипюры — венецианский (XVI в.) и брюссельский (XVII в.) изготавливались из льняной пряжи, приготовленной особым способом. Прославленная брабантская пряжа делалась из льна, который месяцами выдерживали в темных сырых подвалах — для мягкости и прочности, а прясть ее доверяли только нежным и искусным девичьим пальцам. Кстати сказать, именно брабантскую пряжу наряду с шелком ввозили в Россию еще в XVIII веке для знаменитых русских кружевниц. Можно предполагать, что механическая обработка льна при помощи современных машин позволит добиться не худших результатов в производстве пряжи, а кроме того, наверняка должны найтись и другие, более современные материалы, которые позволят получать пряжу необходимой толщины и мягкости.

Между тем, наш гипюр, изготавливаемый из хлопчатобумажной пряжи одной толщины, настолько жесткий и грубый, что годится разве что на украшение мужских сапог — но это было уже криком моды... в средние века. С качеством пряжи неразрывно связана еще одна проблема, которую стремятся решить художники фабрики — проблема цвета в гипюре. Пока что это остается голубой мечтой, хотя в зарубежной практике эта проблема давно решена, так же как и другие — ширины полотнища, например. За границей она достигает 85—90 см., и, вероятно, следовало бы перенести опыт аналогичных предприятий ГДР, Австрии, Швейцарии, Японии, ФРГ на нашу почву.

Только в том случае, если все проблемы технологии производства будут решены, они перестанут связывать руки художникам и позволят им обратиться к решению сугубо творческих задач — к работе над рисунком и ассортиментом. Сложно да, пожалуй, и не нужно давать рецепты художникам — найти творческое лицо фабрики предстоит им самим в процессе практической работы. Однако хотелось бы высказать соображения, которые могут быть полезны.

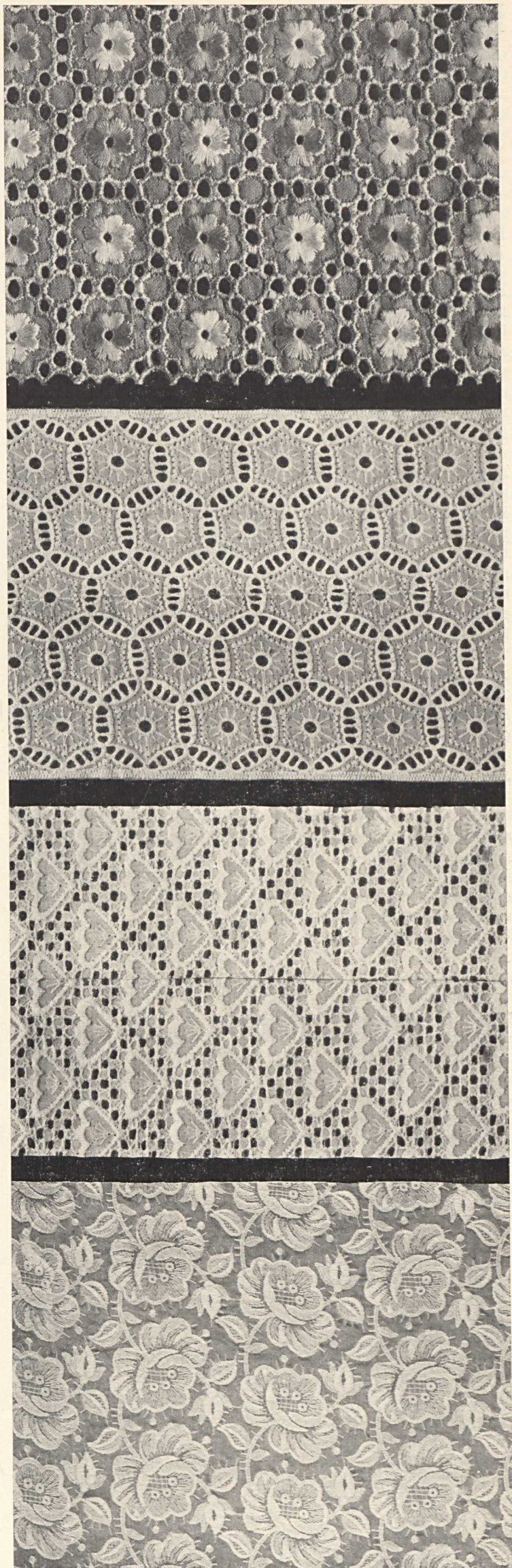
Прежде всего — об использовании исторического опыта, к которому они, несомненно, обратятся в своей дальнейшей работе. Вряд ли сейчас есть смысл вновь упоминать о том, что традиции — не мертвая схема, а руководство к действию. Поэтому нам хотелось бы лишь напомнить о том, что именно сегодня, когда увлечение национальными традициями стало всеобщим, как никогда, необходимо тщательное изучение

их. И трактовка должна быть значительно глубже, и шире, и тоньше. Главное же — уметь видеть свое, национальное как своеобразный, но равноправный компонент мировой культуры. Тогда удастся избежать унылой точности механического копирования ручного кружева — будь то шитый иглой венецианский гипюр или русское кружево, плетеное на коклюшках. Тогда откроется художнику в усложненности ренессансной композиции рельефного гипюра Венеции — неисчерпаемость фантазии и богатство фактуры; в барочной пышности кружев и гипюра Брюсселя — точность и мастерство линейного рисунка; в русском кружеве — живописность. Русские мастерицы искусно сочетали разные материалы — чуть отбеленный лен, цветной шелк, золотые или серебряные нити, иногда вкрапливали и жемчуг. Вариации неисчислимы, игра фактур бесконечно разнообразна, колористические эффекты — самые изысканные. И таких «открытий» художникам предстоит сделать множество.

Говоря о формировании творческого лица фабрики, необходимо коснуться еще одного важного вопроса — экспериментальной работы художника над ассортиментом. Пожалуй, наиболее точную формулировку решения этой задачи нашла директор Московского СХКБ А. Левашова, предложив в своей статье «Для праздников и будней» («Неделя», 1968, № 48) «организовать трехступенчатую структуру производства в художественной промышленности». Эта структура предполагает работу художника над уникальными вещами (творческий эксперимент), над малыми сериями (определение спроса), наконец, над эталонами для большого тиража (массовый выпуск с вариантами образцов). Думается, при таком методе работы перед художниками фабрики должны открыться отличные перспективы. Необходимо лишь постоянно поддерживать связь с предприятиями швейной, трикотажной, галантерейной, обувной промышленности. Тогда можно будет решать стоящую перед кружевниками задачу комплексно.

Задумывая рисунок гипюра для уникального туалета коллекции Дома моделей, художник должен видеть его как вариации одной темы в едином ансамбле, скажем: пальто, платье, сумка, шляпа, перчатки, туфли. Это будет изысканно, дорого и, может быть, сложно по технологии. В малой серии может решаться менее сложная эстетически и технически задача — при соответствующем снижении стоимости. И, наконец, в большой тираж пойдут рисунки, красота и изящество которых могут быть вполне доступны массовому производству, а цена комплекта — массовому покупателю.

Но для того, чтобы осуществить этот простой и сложный план, нужна энергия. Много энергии. И оптимизма. Поэтому нам хотелось бы закончить словами из цитированной уже статьи: «Художник должен быть главным режиссером предприятия, как режиссер театра. Именно ему, художнику-руководителю, определять художественную политику предприятия, ставить и решать эстетические и экономические задачи».



Памятник внутри нас

В. Глазычев

Прошли уже темные времена, когда назвать здание памятником архитектуры было достаточно, чтобы слыть культурным человеком. Нынче этого уже мало, и высшим классом считается интеллектуальное усилие, посредством которого большинство заинтересованных лиц пришло к представлению, что памятником архитектуры должно считать комплекс зданий или здание с окружающей пейзажной зоной, или даже целый город. Это, конечно, хорошо — беда лишь в том, что между представлениями такого рода качественного различия обнаружить не удастся. И в том, и в другом случае памятником называется известная материально-пространственная система, взятая предметно, как она есть. Остается присоединиться к этому мнению в той его части, что существование такого материально-пространственного объекта является необходимым, хотя и явно недостаточным условием для того, чтобы возник феномен под названием «памятник». Уже говорилось о том, что памятник — это прежде всего особое отношение к такого рода объекту, и оно, это отношение, либо возникает, либо не возникает: то есть здание может стоять, но оно может при этом памятником так и не стать — по крайней мере для значительной части людей. А наверное не нужно доказывать, что если у значительной части людей такого отношения не возникло, что и физическое существование не превратившегося в памятник для всех здания или комплекса становится под вопрос. Ведь и отреставрированное сооружение не так уж сложно привести к прежнему состоянию (примеры есть) или к отсутствию состояния (примеры тоже есть).

Иногда создается впечатление (обманчивое), что отсутствие непредвзятой наблюдательности является главным недостатком профессионального мышления людей, практически решающих проблемы реконструкции, проектирования нового в старом, сохранения старого. Будто бы и нет другого типа восприятия объекта, признаваемого памятником, кроме пробуждения потока ассоциаций (поэтическое восприятие), пробуждения интеллектуального переживания (натурфилософское) или пробуждения резервов памяти, или — пересмотра ценностного ряда (эстетическое или другое профессиональное). Все это, к счастью, есть — но неправда, что есть только это.

Есть еще изображение (не обязательно для других, для себя тоже) всех перечисленных типов вместе или по отдельности — специфическое лицедейство, характеризующее современный снобизм во всей его масштабности. Есть еще особое восприятие, не получившее до сих пор четкого определения, — внешне (и внутренне — для самого участника действия) оно может определяться как угодно; по сути это потребительское восприятие особого рода, когда создается иллюзия приобщения к более ли менее общепризнанной культурной норме через совершенно особую операцию сознания, которую можно назвать **опознанием или присвоением**. Именно в этой системе построена вся разросшаяся механика массовой работы в интересной области общественного бытия, которая называется экскурсионным делом.

Восприятие памятника культуры **один на один** — действительное, индивидуальное переживание, связанное, с фактом встречи, требует уровня культуры,

которым обладали и обладают немногие. Но массовую культуру создают многие, и эти многие, стремясь к встрече с переживанием, — находят его, но уже сообщая, предельно похоже. Настолько похоже, что характер переживания оказывается возможным предвидеть — это предвидение совершается повсеместно и постоянно не какими-нибудь капитанами зарубежной рекламы, а большинством экскурсоводов, ведущих тысячи групп по проторенным путям общения с памятниками всякого рода... Естественный отбор, естественные корректировки в процессе постоянного контакта с группами людей приводят к отработке программ таким образом, что экскурсовод, во-первых, точно знает, что и в какой форме сказанное вызовет желанное удовлетворение у группы, и во-вторых, знает, какие коррективы необходимо вносить в описание, при заметном отклонении группы от нормы.

Экскурсоводами выработан безотказно действующий метод привлечения внимания к пока еще не опознанному, чужому, безразличному объекту.

Скала есть скала, рядом много скал, но если эта «играла» в популярном фильме вроде «Человека-амфибии» — все в порядке, она опознается, присваивается как своя, вызывает эмоциональную реакцию. Другая, похожая, скала в другом месте Крыма — она осваивается через отнесение к личности — скала Шалапина. Скала обрастает подробностями: не куплена, подарена, при каких обстоятельствах: пикник ботонной публики, факелы, бочонок, рыбаки и «вакхическая песнь», обращенная к поднимающемуся из-за Аю-Дага солнцу.

Фонтан как фонтан, и воды мало, и вид жалкий, но Пушкин, но балет с аналогичным названием, но грустная история о девушке, о грусти хана и о скульпторе-полонянине, и фонтан стал **очеловеченным**, создается впечатление, что именно он, фонтан, это впечатление вызвал.

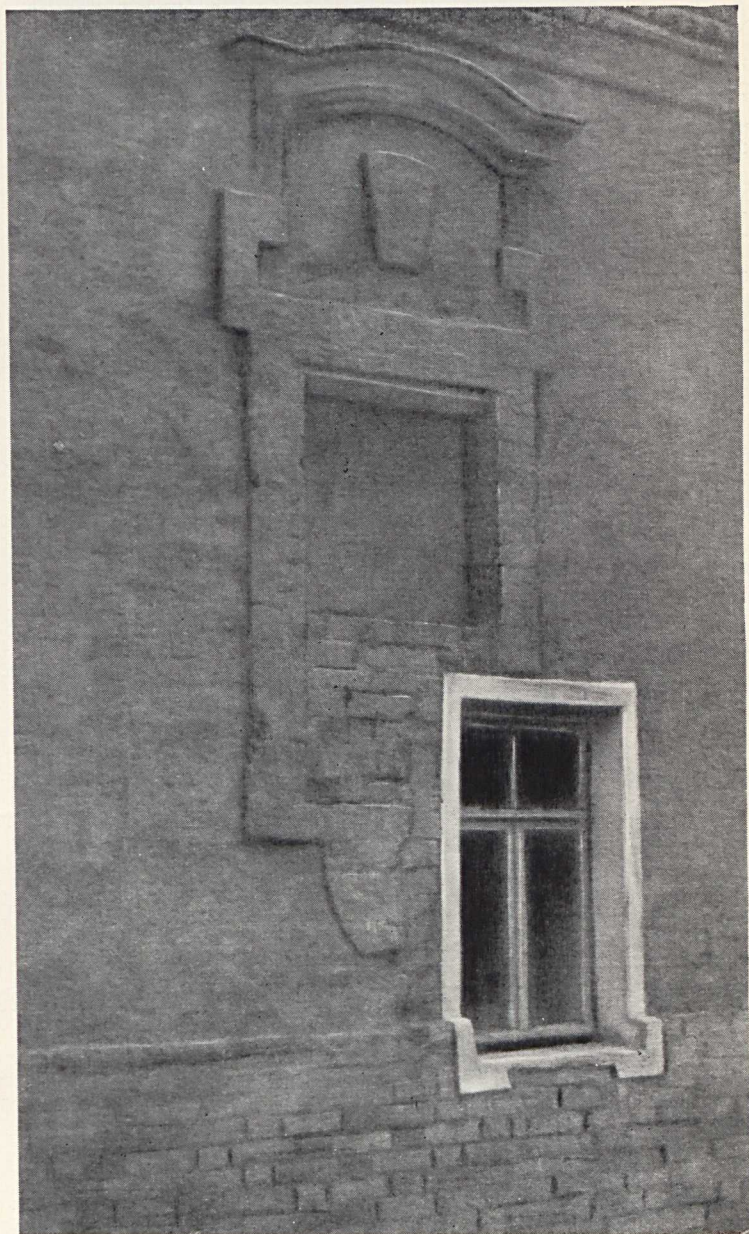
Объект сам по себе не столь уже важен: поскольку природный фетишизм переходит разумные размеры, то один, то другой кипарис в Гурзуфском парке спасается от обдирания «на память» путем элементарного перевешивания таблички с надписью, что его посадил (или что-то другое с ним делал) Пушкин. И так далее — право же, конкретность примера не имеет значения. Так происходит везде — и в картинной галерее, и в Новгородском кремле. Так не происходит только в местах величайших святынь, потому что они и стали величайшими, потому что вызывают у всех (а не у многих) однородную эмоциональную реакцию и без этой однородности превратились бы мгновенно в звук пустой.

Везде и всюду разные детали, разные приемы, средства одни и те же — присвоение, опознание объекта, превращение его в ценность для себя происходит или через популярную поэзию, или через популярную историческую личность, или через популярную личность дня сегодняшнего, или через воображаемую личность — например, прелестные новеллы о херсонесской семье, рассказываемые экскурсоводом перед макетом дома из Ольвии.

Все это реальность, но лишь часть реальности — это ситуация досуга, в которой человек, вырванный из своей обычной среды, читает все в поисках источни-

Набережная
Трубежа.

Северный фасад келий
Никитского монастыря.



ка ориентации, слушает все в поисках источника ориентации — как отнестись к окружающим его чужим объектам, зная, как правило, что к ним надо как-то относиться. Делают грубейшую ошибку те, кто считает достаточным показать, доказать, убедить, что Кижь, например, — это памятник, чтобы и все остальные «кижи» воспринимались также. Так не бывает: в том и особенность популярной культуры, что в ней не возникает связей, что в ней каждый объект должен быть освоен, тем самым присвоен самостоятельно, отдельно, с помощью специальных средств.

Это лишь часть реальности, потому что помимо проблемы эпизодического посещения объектов культуры, при которых происходит временное превращение объекта в памятник, существует проблема его постоянного существования для тех, кто живет рядом. А для них, в силу естественной способности не замечать то, что не изменяется (выработавшейся тысячелетия назад как защитный рефлекс против перенасыщения информацией), объект культуры существует совершенно особым образом.

Характерное для досуга присвоение осуществляется вообще многими, при их весьма относительной дифференциации по группам — восприятие рядом в каждой конкретной ситуации специфично, зависит от множества локальных причин. Эти причины поддаются, конечно, некоторой типологизации, но и становясь характерными, внутренней неповторимости не теряют.

Говорить о памятнике через специфику его узкого восприятия в рамках специализированной гуманитарной образованности — это, в отношении к популярной культуре, пускать в обращение чистый символ. Для того, чтобы этот символ вошел как ценность в обиход, для того, чтобы он обрел жизнь, необходима огромная и очень сложная работа. Она включает понимание того, что материальный объект, называемый некоторыми памятником, общезначимым памятником еще не является, и того, что основывать любое конструктивное действие нужно на знании сути и форм реально существующей популярной культуры с ее особыми нормами, и всеобщими, и местными. Уже здесь открывается сложнейшая социально-педагогическая задача превратить любой памятник культуры в ценность для многих.

Живой маленький Переславль. Для приезжего, внешнего человека это прежде всего князь Александр Ярославич, затем флотская наука Петра, кое-кто помнит о роли Переславля в становлении Московской земли, и что там один из старейших соборов, что там ловилась чудо-селедка, попавшая в городской герб, ну, может, еще кое-что. Приезжего человека совершенно не интересует сегодняшний городок с его бедами, заботами, радостями и прежде всего надеждами — потому что население подобных городов живет в значительной части надеждой на будущую крупную промышленность.

Для человека, живущего в Переславле, его историческое прошлое запрятано в глубине памяти; присмотревшиеся следы прошлого привычно не воспринимаются, и идеалом является преобразование на уровень областного центра. Все это совершенно естественно, но здесь же необходимо согласиться с тем, что для жителей Переславля (для многих) старое не обладает ценностью, просто не обладает ценностью, а значит и не является памятником культуры. Если «памятник» активно функционирует в любой роли: гаража, склада или библиотеки — он хозяйственно преобразуется по мере надобности; если он никак не используется, то он просто «дом без хозяина», мертвый дом. И не разрушается полностью этот мертвый дом не потому, что на нем есть охранная доска (если есть), а лишь потому, что дело это хлопотное и нецелесообразное — связывается со старой кладкой не любят и профессиональные саперы. Все это может восприниматься как печальное явление, но это должно восприниматься как явление ес-

тественное, а с естественным явлением никаким внешним волевым актом, с какими бы благими намерениями он не предпринимается, справиться невозможно. Это не значит, что ситуацию нельзя изменить — изменить можно, осознав естественное явление и найдя способ его преобразования изнутри. Можно и нужно говорить о нездоровом влиянии на психику жильцов холодной механичности новых стандартных жилых блоков, думать над путями преодоления этого давления, но на первом этапе великого переселения для этих жителей эти жилые районы обладают высшей ценностью — проблемы возникают позже.

Новые жилые районы (а в масштабе маленького города и отдельные дома) нарушают масштаб, взрывают точки зрения, уничтожают то, что для немногих (в основном внешних, приезжих) является высшей ценностью города, а для многих (здешних) в данный момент не является.

Есть много причин тому, что объект культуры не становится памятником и сегодняшнее отсутствие ценностного отношения к объекту исторической культуры в значительной степени является естественным, нравится это нам или нет. Отсутствие развитого исторического сознания в нерелигиозной форме до Революции, процесс культурной революции с ее необходимейшим отрицанием прошлого в нерасчлененном (для многих) виде, изменение состава городского населения, его рост и нехватка жилья и удобств; преподавание истории в школе с его феноменальной скудостью учебной программы и нищетой формы изложения и многое другое складываются в отсутствие (у многих) действительного исторического сознания, без которого нет и не может быть общезначимого памятника культуры.

Отсутствие или неразвитость исторического сознания у каждого можно рассматривать как болезнь, которую нужно преодолеть. Есть очень длинный и очень сложный в реализации, поэтому тем более необходимый путь — через историческое воспитание, школьное, дошкольное, внешкольное и всякое другое. Это надо научиться делать, и это даст результаты — через десятилетия.

Есть путь — через вовлечение объекта культуры в круг естественных ценностей популярной культуры — через опознание, через присвоение, через иллюзорное приобщение (в нем есть не только иллюзия), через освоение и потребление памятника как общественной ценности. Тем самым — через зрелищность, через туризм, через приемы экскурсовода.

Материальный объект культуры может жить множеством жизней одновременно, быть множеством «памятников» одновременно. Можно ли это сделать, ничего не изменяя, исходя из позиции единственности «активно-творческого» восприятия нетронутого памятника? Это невозможно, чем-то приходится жертвовать, но нельзя потерю нетронутости считать бесмысленной жертвой.

Есть позиция, согласно которой все новое в «зоне воздействия» памятника должно масштабно, зрительно, композиционно подчиниться старому — и это определяется как развитие традиции, хотя по крайней мере половина фактов из истории архитектуры такой традиции не подтверждает. Но по крайней мере возможна иная трактовка традиции: принимать не менее смелые решения, чем предки. А предков в создании нового, создании памятника для будущего могла остановить только святыня — заставить многих считать каждый след истории святыней — это уже профессиональный недуг историков: святыня создается историей и чаще всего без их участия.

Пока объект культуры не осознан как ценность в системе популярной культуры он лишь **полупамятник**, для того, чтобы перевести его в другое состояние, необходимо создать для него «раму», показать его особым образом, вывести его из состояния «дома без хозяина». Рамой может быть все — самый способ показа и новое кадрирование пространства новой

застройкой, и система зрительных коммуникаций, и система обслуживания — своя в каждом индивидуальном случае (вокруг уникальных объектов психологическая «рама» уже создана их внедрением в популярное сознание, они уже памятники).

Неудачную раму, то что будет сочтено неудачным, можно будет и заменить, а может быть, нужно периодически менять — это уже вопрос частный. Но говорить о том, как это можно сделать в конкретном случае, немыслимо — это надо проектировать и обсуждать проекты. Можно говорить лишь о методологических предпосылках.

Стандартный новый киоск во всем блеске своих алюминев и пластиков на улице Вильнюса, старой улице, никому не мешает, а такой же киоск на улице Переславля коробит. Коробит тех, кто стремится увидеть памятник, а киоск этому мешает; и очевидно коробит кого-то из переславльцев, если этот киоск разбирают. Наверное, это происходит еще и потому, что в старом Вильнюсе хорошего нового много, а в старом Переславле почти ничего и нет. Потому что внешность этого киоска не имеет никакой связи с целостной системой новой стилистики и никакой связи со старой системой, потому что он чуждый и одинокий пришелец, и если в нем (чужом) выбьют и вставят фанеру, то это воспринимается как-то естественно. В Вильнюсе масса нового, пронизывающая массу старого в активном с ней взаимодействии, подчиняет киоск и он становится ее естественной частью, а в Переславле — он зрительно сильнее находящегося рядом «памятника», который никто не замечает, потому что к нему все привыкли в его теперешнем состоянии.

И киоски, и кафе, и прочие новые пришельцы на улицах Переславля не вошли ни в новое, ни в старое, и поэтому не образуют системы ориентации, и каждый из них — один.

Мемориальной стеле в Переславле отбили куски — и это воспринимается как-то естественно: она тоже существует сама по себе, в каком-то неведомом времени-пространстве, она чужая. Чтобы старое воспринималось как ценность, нужно чтобы оно вошло в систему нового, обладающую несомненным ценностным содержанием. Невозможно говорить о том, как это можно сделать — это нужно проектировать и обсуждать проекты.

Проблема ситуации заключается не только в неразвитости исторического сознания, но и в отсутствии проектных школ, способных видеть и понимать профессиональную задачу во всей сложности ее одновременного существования. Проблема в популярности нетерпимо-оскорбительного отношения к «невеждам» и непонимании того, что педагогика в культуре — дело, требующее величайшего такта. Назвать разрушителя хамом, пренебрежителя — варваром легко, безопасно и вдобавок возвышенно; найти ход к преобразению ценностного фонда в мышлении миллионов людей трудно, для этого сначала нужно переделать собственное мышление. А ведь до сих пор простая мысль, что памятник это не только предмет, но и комплекс сложнейших отношений к этому предмету, вызывает нередко чувство оскорбления в лучших чувствах со стороны людей, по-своему искренне стремящихся к решению той же задачи.

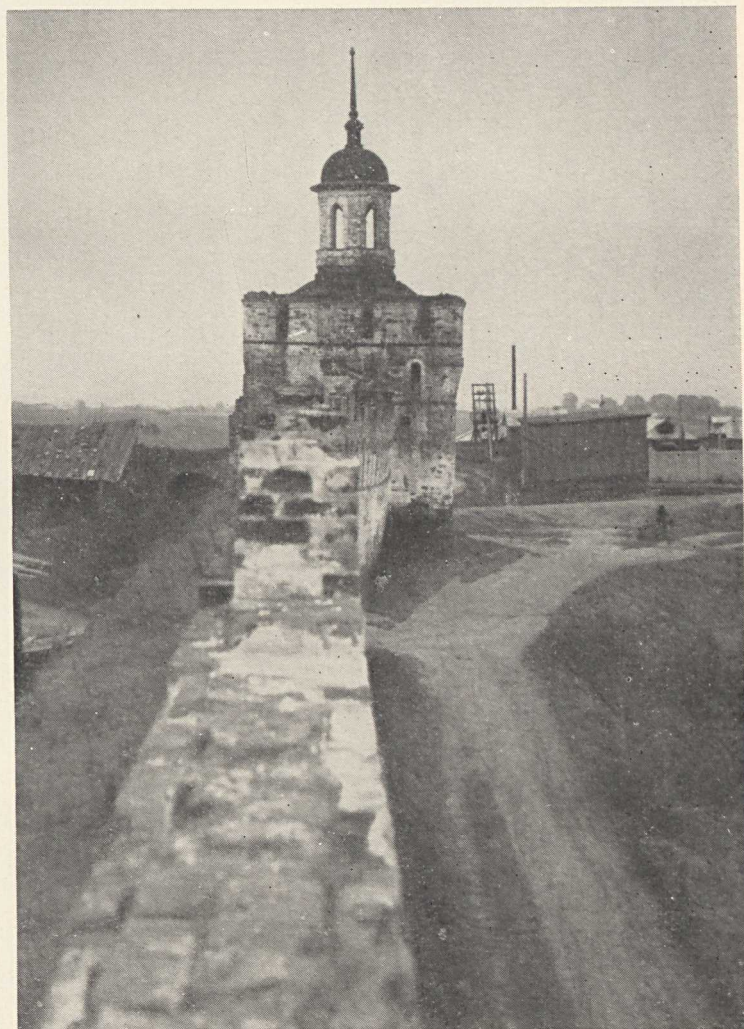
Никто, кроме людей, думающих об охране памятников, не может переосмыслить, от кого охранять и что охранять. Никто, кроме проектировщиков, не может переосмыслить тактику проектирования и перейти (по крайней мере в методе) от решения компромиссных задач к решению задач, обладающих внутренней конфликтностью.

Всякому рассуждению полагаются выводы, но в интересующей нас проблеме выводы делаются не на бумаге — здесь считается только то слово, которое становится делом.

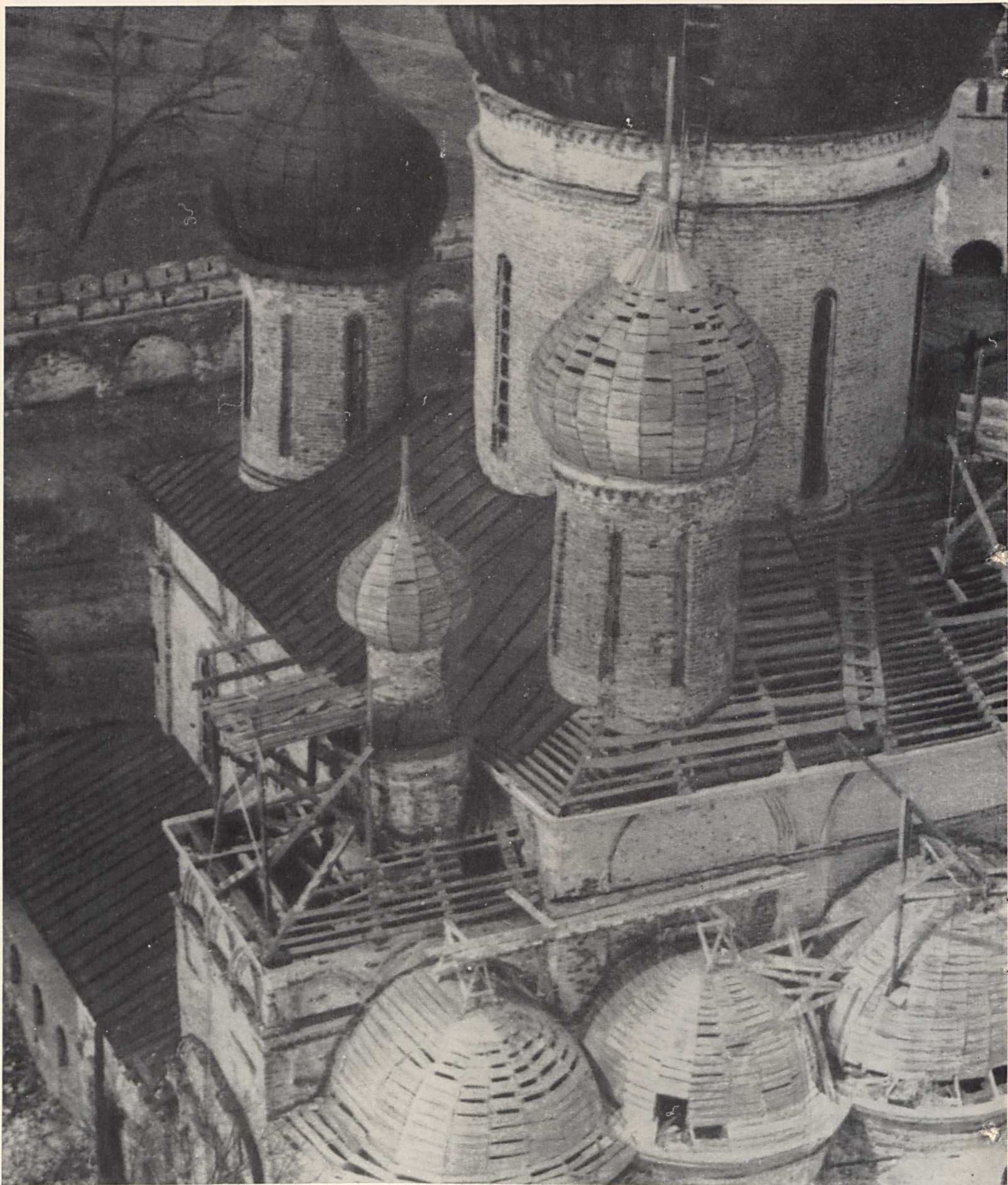
Троицкий собор Данилова
монастыря. XVI в.

Крепостные стены
и башня Никитского
монастыря. XVI в.

Улица в Рыбаках.



Никитский собор
Никитского монастыря
во время реставрации.



Трудная жизнь музея

С. Есаян

Художнику близка идея небольшого музея. Какую радость приносит общение с одиноким шедевром музея, преподнесенным с наивной гордостью. Эту радость трудно испытать в чудовищных по размерам (и по задуманности) вместилищах искусства. Да и возможна ли подлинная встреча, подлинное общение с шедевром, если он — в окружении десятков, сотен других шедевров, каждый из которых останавливает, выкачивает из тебя без остатка способность воспринимать, и без того притупленную сутолокой. Не испытывает ли зритель в музее-гиганте то же, что герой арабской сказки, попавший в пещеру, где было слишком много драгоценностей?

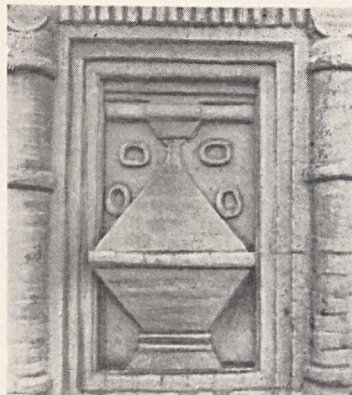
Но благолепная картина маленького художественного музея существует лишь в воображении художника. Очень часто мы заходим в двери периферийного музея, оставляя умиление за его порогом. Сошлись здесь клык мамонта и остатки стильной мебели из ближайшего поместья, изделия местного Юбера Робера и восковые огурцы. Диаграммы, модели станков и «живые» станки щедро одарены светом и площадью. Тут все равноценно, все главное. И чучела. Я всегда полагал, что труд безвестного таксидермиста не зря занимает такое почетное место в экспозиции наших периферийных музеев: все это пронафталиненное зверье, слегка облезшие лоси, волки и лисы («кто им звать повелел?»), застывшие в своих застекленных комнатах, производят сильное впечатление. Сюрреалистический эффект таксидермизма — пожалуй, самое большое достижение провинциального экспозитора. Но далеко не всегда удается ему распорядиться произведениями искусства.

*

Человеку, предвкушающему во всяком провинциальном музее вышеописанное зрелище, особенно приятно ошибиться, встретившись с музеем своеобразным, не укладывающимся в рамки столичных представлений. Переславль-Залесский историко-художественный музей исключителен и по богатству, и по разнообразию своих коллекций, и по своим размерам. Начинается он уже от входных ворот Горицкого монастыря. Тактично, без «новодельщины» отреставрированные входные ворота — как бы первый экспонат Музея, но экспонат, выставленный прямо в городе. Отрадная атмосфера ухоженности окружает посетителя и в монастырском дворе. В превосходном состоянии крупнейшая постройка Горицкого монастыря — Успенский собор — плод десятилетнего труда реставраторов Переславльского участка. В соборе теперь филиал Музея. До дверей самого Музея доходишь уже наполненный впечатлениями от всего ансамбля. Собственно Переславльский музей — это и есть ансамбль, а не одно лишь музейное здание с его коллекциями.

*

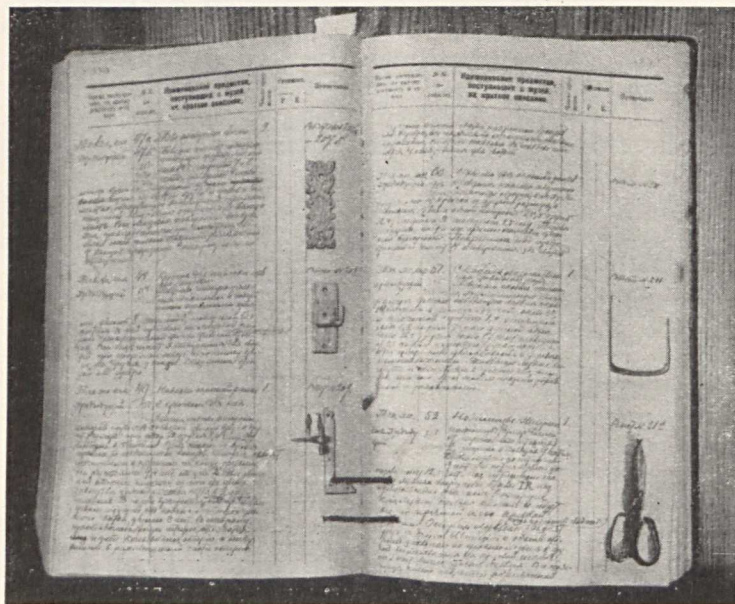
Я намеренно не стану касаться экспонатов Переславльского музея, писать путеводитель, хотя сделать это, может быть, и следовало бы — такого путеводителя не существует. И не только путеводителя. За полвека существования Музея не выпущено ни одной научной (или научно-популярной) публикации, ни единого обзора его великолепных собраний шитья, серебра, икон. «Музеи обязаны уделять особое внимание вопросу о популяризации своих коллекций



путем хороших и дешевых репродукций. Дело издания лучших коллекций должно быть передано всецело в руки самих музеев». Эти слова написаны в 1918 году. В 1968 году мы тщетно искали бы хоть одну репродукцию, изданную Музеем за все время его существования. Я не стану анализировать здесь это явление. Такой анализ невозможен без хотя бы краткого экскурса в историю нашей музейной политики и историю данного Музея. Наше знакомство с Переславльским музеем ограничится лишь рассмотрением некоторых аспектов музейного дела, в какой-то мере общих для всех периферийных музеев.

*

Художественный отдел Музея начинается показом древнерусского искусства, размещенного в трех небольших залах. Сам факт существования такой экспозиции не кажется уже удивительным, хотя всего несколько лет назад для провинциального музея это был революционный шаг. В четвертом зале начинаются «странности», которые проходят лейтмотивом через всю экспозицию. Вот что здесь представлено: у двух стен — образцы русской деревянной резьбы, витринка с изразцами и эмалью XVII—XVIII веков; на другой стене — масляные русские портреты конца XVIII — начала XIX века; под ними столик в стиле «жакоб». Есть ли в этом случайном сочетании несочетаемых предметов какой-либо смысл и чем руководствовались, когда оборудовали этот зал? Следующий зал более цельный. В нем станковое и прикладное искусство первой половины XIX века. Станковое искусство представлено обаятельными местными примитивами — целая портретная галерея. Мебель здесь расставлена свободно, без особого стремления создать «интерьер». В плоских витринах бисер и вышивка высокого художественного качества. Тут же — горки со стеклом и фарфором. Горка со стеклом XIX века (так гласит этикетка) содержит изделия императорского завода екатерининского и павловского времени, английское стекло середины XVIII века, бахметьевские и мальцевские рюмки и графины, а также графин Нанси-Гале начала XX столетия.



Витрина фарфора представляет смешение еще более удивительное. Здесь нет стремления отделить вещи русские от иностранных, хотя сделать это гораздо легче, чем со стеклом — все предметы маркированы. Есть в этих горках что-то напоминающее полки антикварного магазина.

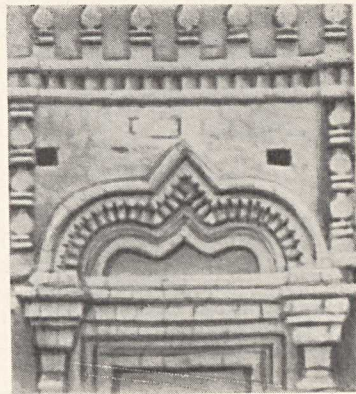
Мемориальные комнаты: Шаляпина, Коровина, а через несколько залов — Кардовского. В Переславльском музее достойный «мемориал» Кардовского — это залы с его произведениями и работами его учеников. Созерцание же его кровати и занавесок, уместных в его доме, вряд ли что-либо добавляют зрителю. Исторический и художественный отделы Музея трудно разделимы. Как бы промежуточным между этими отделами является большой зал, в котором показаны два типа интерьера, карета, тут же горка с фарфором, много портретов.

Странное это зрелище — вещи, оторванные от своего настоящего интерьера, расставленные произвольно, как на аукционе. Великолепное майсенское зеркало, рядом — прорванные портреты неизвестных барынь и офицеров, которым навеки оставаться «неизвестными». Странно, потому что нет никакого экспозиционного принципа — это и не показ вещи как образца прикладного искусства и уж, разумеется, не интерьер. Скорее, памятник разорению цельных усадебных ансамблей. Вспоминаются слова Грабаря: «Само собой разумеется, что нет никакой надобности свозить в местные хранилища все те предметы искусства и старины, которые находятся в данной округе... В таком же положении находятся некоторые старинные дома в городах и деревнях если им ни с какой стороны не грозит гибель и порча, все те предметы, которые в них собраны, грешно растаскивать по частям, а, наоборот, следует охранять в... неприкосновенном, исторически сложившемся облике». Хорошо известно, в какой степени «гибель и порча» грозили старинным домам в городах и деревнях. И эта выдержка ни в коей мере не упрек, а скорее похвала Музею, сумевшему в свое время спасти такое огромное, по местным масштабам, количество предметов искусства. Другой вопрос — как распорядиться всем этим богатством?

Пристрастие к имитации интерьеров — явление типичное для периферийного музея. Наивное подражание когда-то давно выработанным музейным приемам может показаться даже симпатичным, но только до тех пор, пока оно не перерастает в невольную профанацию, когда составляющие такое «дворянское гнездо» предметы относятся к эпохам, отделенным друг от друга десятилетиями. В этом зале, если вдуматься, есть своего рода гротеск, но гротеск неосознанный, сделанный с благими намерениями. «Распределение материала по его сравнительной ценности необходимо для того, чтобы выделить наиболее важный материал, подлежащий размещению и выставлению для обозрения, от тех больших запасов, которые могут и должны оставаться в складе».

Познакомившись с Музеем, приходишь к выводу, что главным недостатком экспозиции является неумение отделить в коллекции главное, самое ценное от второстепенного. Прекрасные произведения прикладного искусства, заслуживающие самостоятельного показа, разбросаны по многочисленным залам истори-

Местная икона
из постоянной экспозиции
Переславльского музея. XVII в.



ческого отдела. В первую очередь это касается серебра и шитья. Распыление коллекции по всей экспозиции снижает впечатление от осмотра Музея. Миниатюрные залы, отведенные под древнерусское искусство, не могут конкурировать с обширными помещениями, наполненными второсортными, а иногда и не имеющими никакой ценности экспонатами. Все эти недостатки, простительные в посредственном собрании, следовало бы устранить при показе перво-классных коллекций переславльского музея.

*

Первые описи коллекций — реликвии для каждого музея. Но не каждый музей может похвастать такими первыми инвентарными книгами, какие мне довелось увидеть в Переславле. Писаны они рукой Кардовского. Каждый предмет, каждая картина описаны подробно (даже слишком подробно), по строгой научной схеме. А на полях, в тех случаях, когда предмет, вероятно, не укладывался в схему, — четкие выразительные первые наброски. Развороты так ритмичны по соотношениям текста и рисунков, а сами рисунки, так хороши, что книги листаешь, как иллюстрированную рукопись. Жаль, что эти поистине музейные экспонаты скрыты от глаз посетителя — ведь в Музее имеется целый мемориальный раздел, посвященный Кардовскому, где их должно было бы показать.

Казалось бы, необходимость ведения инвентарных книг и картотеки в музее — прописная истина, и как-то даже неловко растолковывать ее. Это чувство неловкости испытывал, вероятно, и И. Э. Грабарь 50 лет назад при составлении инструкции по музейному делу. Но когда я, перелистав книги, составленные одним из основателей музея, познакомился с сегодняшними книгами и карточками, мне захотелось полностью привести выдержку из инструкции 1918 года.

«Подробнейшее описание чрезвычайно важно еще по тому одному, что оно, в случае пропажи вещи, является единственным средством, дающим надежду на ее разыскание. В случае гибели вещи, являющейся, может быть, единичной в данной отрасли, для куль-

туры и науки навсегда сохраняется точное описание этой вещи. Такое предметное описание всех коллекций музея называется **инвентаризацией**».

Попробуем же опознать вещь по следующим описаниям: «№ 2171. Никола Чудотв. (Ильинская церковь), образ Николая Чудотворца. Письмо XV века. Дерево, масло» (описание иконы 17 века). Или: «№ 261. Кувшин хрустальный, граненый с узким хрустальным горлышком из Детского дома б. д. Иванова» (описание хрустального графина Николо-Бахметьевского завода Александровского времени). Или: один из серебряных сосудов описан как «кубок немецкой работы с ручкой в виде вазы из виноградных листьев» и т. д. Так добросовестнейшим образом описаны все до единого предметы прикладного искусства.

«Жизнь всякого хорошо налаженного музея состоит в непрерывном улучшении первоначального инвентаря, в его исправлении и пополнении».

В наше время справочная литература столь обширна, что для сугубо описательных целей, для грамотного ведения инвентарных книг и не надо быть специалистом по фарфору или серебру. Надо всего лишь взять на себя труд открыть клейменник и поискать там соответствующее клеймо или марку.

*

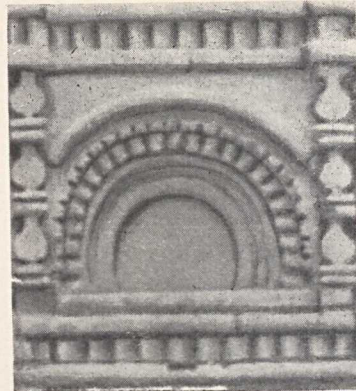
Собирательская деятельность всякого музея находится в прямой связи с его полномочиями. Великолепная русская резьба, шитье, чеканка и иконы Переславльского музея были собраны не только благодаря энтузиазму Кардовского, Смирнова и, позднее, К. И. Иванова. В первые годы деятельности музейного подотдела Наркомпроса законодательство наделяло музейных работников неограниченными полномочиями.

О том, как обстоит дело сейчас, свидетельствует история с храмом села Андрианова, рассказанная мне в Музее. Храм, построенный в конце XVIII столетия, являл собой до недавнего времени редкостный по цельности и сохранности ансамбль живописи, драгоценной утвари, книг и облачений. В последние годы он был закрыт, на двери навешан «декоративный» замок, за которым нетронутыми оставались все его сокровища.

К. И. Иванов, знавший об этой ситуации с самого начала, забил тревогу. Естественным предложением было взять все уникальные предметы на временное хранение в Музей. Отказ пришел вовсе не от духовного ведомства. Местный уполномоченный по делам православной церкви мотивировал его тем, что он не желает оскорблять чувство верующих. Пока верующие бомбардировали Совет по делам религии просьбами открыть храм, пока Константин Иванович писал во все инстанции, а уполномоченный умыл руки, храм был ограблен. Но не профессиональными музейными ворами, а местными подростками — почерк их был опознан здешней милицией, кстати сказать, виновников не нашедшей.

Помимо четырех монастырей, в городе было более 20 приходских храмов. Многие из них закрыты в недавнее время и содержат, вероятно, немало ценностей, подобных украденным из сельского храма. В 30-е годы, когда обстановка была несколько неблагоприятна для собирательской деятельности Музея,





Константин Иванович сумел заполучить в Музей иконостасы из закрываемых церквей — выразительнейшие произведения русской деревянной резьбы. Церкви были снесены, а иконостасы, хотя и не полностью, удалось спасти от разрушения. А сейчас, в «эпоху реставрации», Музей, лишенный своих былых прав, ничего поделывать не может. Жестоким напоминанием об этом стоит в директорском кабинете серебряный оклад начала XIX в., подобранный в траве — все, что осталось от цельного убранства андриановского храма. Лишенный полномочий, Музей постепенно замыкается, превращаясь в склад плодов своей прежней деятельности.

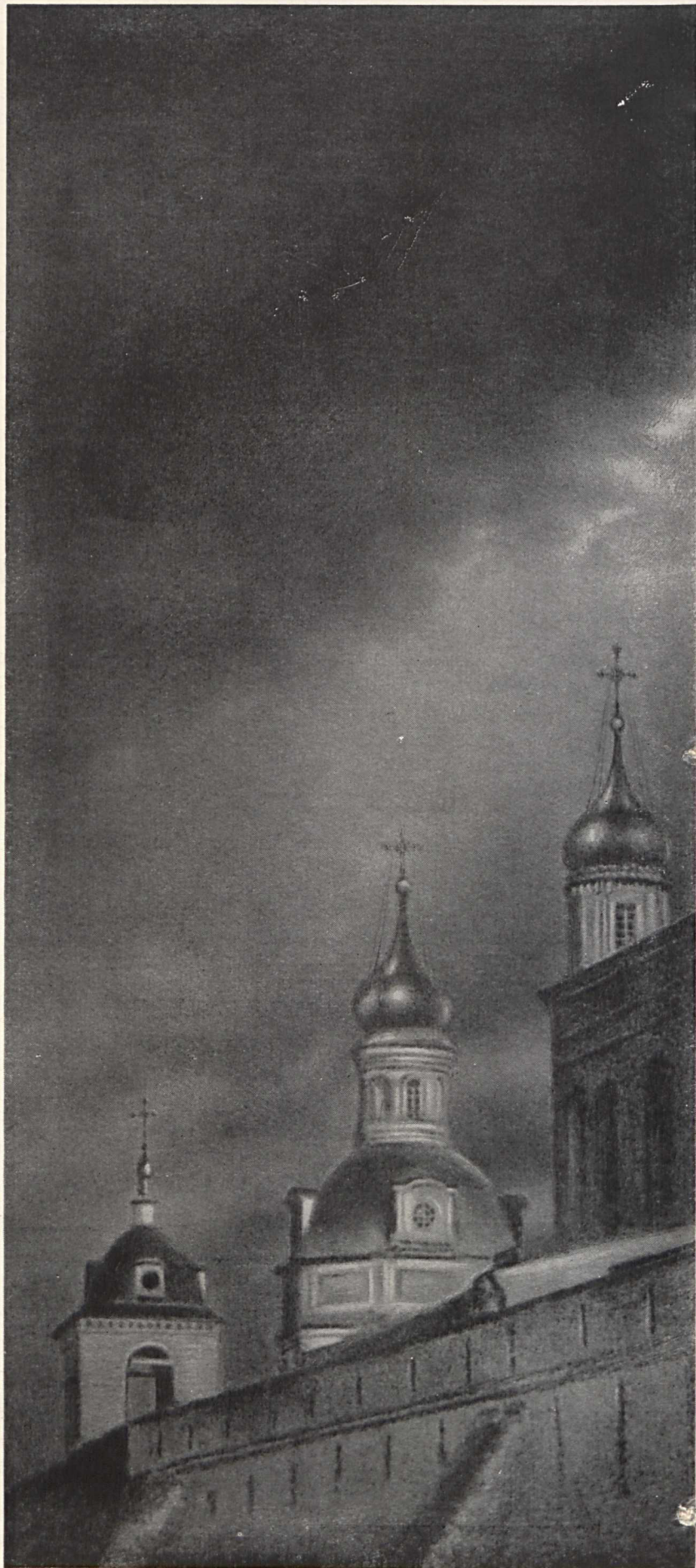
*

Наверное, в мире нет такого музейного работника, который бы вслух выразил удовлетворение музейным бюджетом. Ясно, что его «скромность» сказывается и на покупательной способности, и в какой-то мере на собирательской деятельности (хотя последняя и не всегда требует денег). Новейшие приобретения Переславльского музея (сюда я включаю и подарки) не намного обогащают его коллекцию. Быстрорастущее собрание современной живописи пополняется в основном за счет изделий художников из Дома творчества им. Кардовского. Среди них немало подарков. Но вопрос, стоит ли принимать такие дары?

Музей не властен выделить деньги из своих средств и на благоустройство помещения. А благоустройство необходимо. Нынешнюю систему отопления можно смело назвать аварийной. Связки труб отопления, выведенные наружу, проходят почти в касании с вещами по постоянной экспозиции и, не угрожая станкам, разрушают уже отреставрированные, укрепленные произведения, грозят им осыпанием и растрескиванием. В Музее нет термометров, да они и не нужны — разве что для фиксации ненормальной температуры и ее перепадов. В первую очередь угрожает такая «система» древнерусской живописи. Памятники прекрасной сохранности из постоянной экспозиции «заболевают» на ваших глазах, и никакие повторные укрепления не вылечат их.

Иконопись в Переславльском музее — это не только его гордость, это сокровище города, и городу следует позаботиться о ее сохранности и помочь Музею найти средства (средства здесь требуются совсем не грандиозные) на срочное переоборудование системы отопления.

Итак, музей — это живой организм или склад вещей с инвентарными номерами? И вопрос этот, и многочисленные обвинения в адрес периферийного музея звучат демагогически, если задуматься над своеобразной историей нашей музейной практики, над участью многих и многих коллекций, не только периферийных. Историческая миссия музея заключается в том, чтобы сохранить свои коллекции. Удалось это далеко не всем. Переславльский же музей эту миссию выполнил. И сейчас хочется верить, что слишком затянувшийся период «консервации» музейной жизни периферии приходит к концу и мы еще будем свидетелями расцвета музейного дела, подобного небывалому размаху его в первые годы существования нашего государства.





Иконы Залесской Руси

С. Ямщиков



Фонды древнерусской живописи в коллекции Переславль-Залесского музея образовались на основе обильных поступлений из окрестных церквей и монастырей. Говорить о местной, переславльской школе не представляется возможным, так как памятники, происходящие из этого города, по своим художественным особенностям и почерку принадлежат мастерам, работавшим в других городах и княжествах Древней Руси. Для Спасо-Преображенского собора города Переславль-Залесского создал гениальный средневековый живописец икону «Преображение», входящую в золотой фонд древнерусского искусства. Скорее всего, автором переславльского «Преображения» был Феофан Грек — настолько близки художественные особенности, стиль и технические приемы этого памятника к произведениям, приписываемым византийскому мастеру, подвизавшемуся на московской земле. Спустя пять веков «Преображение» из Переславля снова вернулось в Москву, где его отреставрировали и в 1930 году передали на постоянное хранение в Третьяковскую галерею. Выставляются в центральных музеях и другие памятники древнерусской живописи, происходящие из Переславля.

А как же обстоит дело с показом и хранением произведений иконописи в Переславльском музее? К сожалению, ответ на этот вопрос не может порадовать любителя древности. Несколько отреставрированных икон выставлены в залах Музея. Среди них есть и первоклассные образцы, но даже высокие живописные качества древних памятников тускнеют при непродуманном способе экспонирования. Состояние икон, находящихся в закрытых фондах, вызывает серьезные опасения. Сохранность красочного слоя и грунта на некоторых из них требует немедленного и самого серьезного вмешательства реставраторов.

Примером разрушения памятника искусства может служить безграмотная реставрация иконы XVI века «Введение во храм», находящейся ныне на «излечении» в Мастерских им. И. Грабаря. Эта икона может стать важным документальным источником — на обороте ее сохранилась надпись: «Лета 7041 (1533) сию святую икону поставил раб божий Юрей Родивонов сын Щепа».

О запущенности раздела «Древнерусская живопись» в Переславль-Залесском музее свидетельствует и тот факт, что на выставке «Ростово-Суздальская икона», недавно имевшей место в Третьяковской галерее, не было ни одного памятника, присланного Переславлем. Иконы из собрания Переславльского музея позволят заполнить недостающие звенья единой цепи развития древнерусской живописи, помогут убрать «белые» пятна на карте истории изобразительного искусства Древней Руси. Яркой иллюстрацией необходимости реставрации и изучения фондов живописи Переславль-Залесского музея может служить восстановление редчайшего по своей художественной ценности памятника — иконы «Никола с избранными святыми» (XIV век), осуществляемое в настоящее время в Мастерских им. И. Грабаря.

Время жестоко обошлось с уникальным памятником: на иконе отсутствует большинство фигур святых, написанных в XIV веке, а от изображенного в среднике Николы остались лишь незначительные живописные участки. Но зато семифигурный Деисус, помещенный в верхнем регистре иконы, дает довольно полное представление о характере древней живописи. Написанные в легкой манере, фигуры Деисуса кажутся деталью фрескового убранства старой церкви, настолько свободно и монументально живописное искусство автора «Николы с избранными святыми».

*

Центральные реставрационные мастерские планируют восстановление лучших образцов иконописи, принадлежащих Переславльскому музею. Хочется верить, что в одном из старейших русских городов будет настоящая галерея произведений изобразительного искусства Древней Руси, включающая интересные экспонаты, связанные с художественной жизнью Переславля в древности.

ДЫМНИКИ



Самый распространенный тип тюменского дымника.

...Я завидую:
старый жестянщик был мастер.
Это радость —
оставить на жести иль слове
трепет пальцев своих,
или мысли о счастье,
или красную капельку крови.

А. Зыбин

Н. Димчевский. «Прорубь».

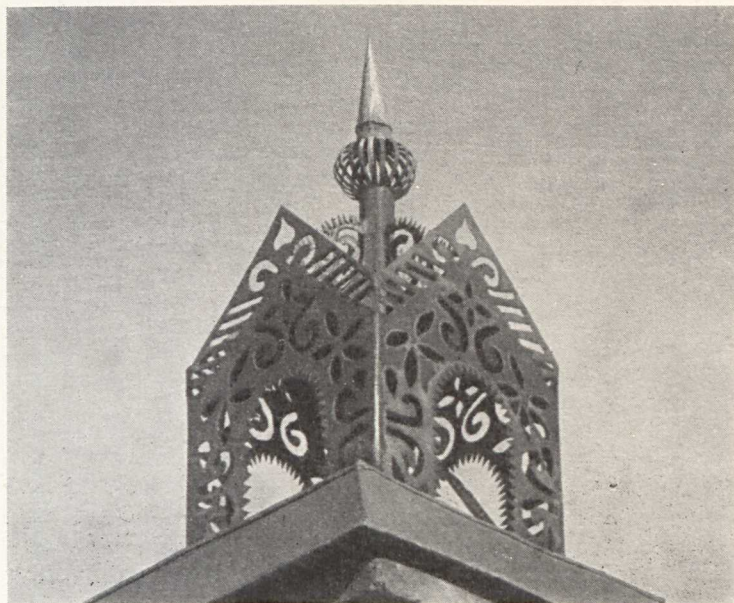
К многочисленным произведениям искусства просечного железа, таким, как подвесные кружевные подзоры, вносящие изящную подробность в строгую белокаменную архитектуру церквей, или великостужские сундуки, светящиеся бархатом или парчой сквозь причудливые орнаменты металлических накладок, прибавились в XIX веке (возможно, уже в конце) и декоративные украшения дымовых труб. В архитектуре второй половины XIX века просечное железо широко используется и в украшении балконовых ограждений, фронтонов крылец. Железными вазами с цветами увенчивают крыши домов и садовые ворота. Одним словом, просечной рисунок приобрел широкую популярность. Железопросечное дело на Руси не кануло в Лету с исчезновением его классических опор, а продолжает жить в сегодняшнем незаурядном творчестве мастеров-кровельщиков, украшающих дымовые трубы художественными венцами.

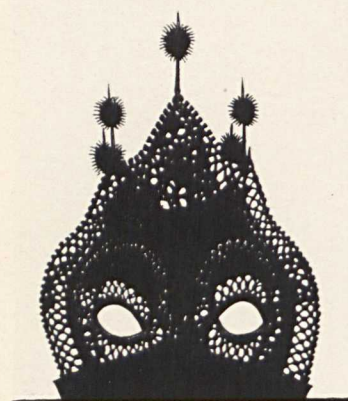
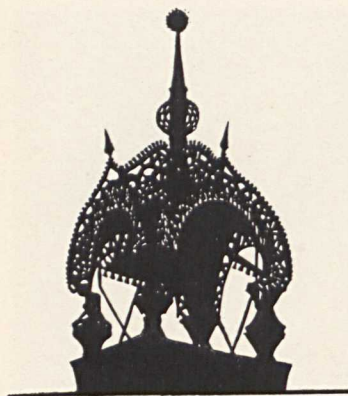
Хотя замечательному ремеслу уже немало лет, за этими венцами так и не закрепилось прочного имени. Употребляемое иногда название «флюгер» интересно лишь как указание на старую традицию устанавливать на крышах северных изб птицу-флюгер (такая вращающаяся птица-петух хранится в Государственном Историческом музее). Во всяком случае, изредка встречаемая в украшении труб птица (голубь, петух) теперь уже редко выполняет функцию флюгера и стала неподвижной венчающей частью орнамента.

Сами же мастера-кровельщики, покрывающие столь затейливым украшением трубу, соответствующего названия как будто и не пытаются изобретать, именую его просто «колпак».

Но однажды в Костромской области, в Судиславле, утопающем в снегах, у голубого домика, оплетенного и по карнизу, и по углам, и по гераниевым окнам белой деревянной резьбой, я услышал красивое, ласковое слово — «дымник». Его произнес хозяин, профессиональный кровельщик Иван Васильевич Благодаров, показывая резной домик на крыше и вспоминая город Горький, откуда завез в здешние края это ма-

Современный переславльский дымник.





стерство. Рассказывал о недавнем заказе из Кинешмы, и что зимой этих дымников много не сделаешь: руки забнут.

— Больше сидишь: рисунки на бумаге выдумываешь, а если не понравится, то и в печку бумагу. Рассказывал, что перещеголял его здесь один парень!

— Вот вам бы в Галич попасть. Я туда раз на полдня ездил... Срисовывал дымник.

Мне не удалось побывать в Галиче. Но зато я был в сибирском городе Тюмени. Вот где нашлось бы что срисовывать судиславльскому кровельщику, особенно на окраине города, где вдоль оврага (по сибирскому — лога) расположились улицы Карская, Шиллера, Красных Зорь... Это только сейчас, разложив множество фотографий, сделанных там, и рассматривая дымники, оторванные от их естественного бытования, наблюдаешь интересное, но как будто бы не самое важное, например, как строится декоративная фигура тюменского дымника?

Лаконизм, невычурность силуэта скорее не от трудности преодоления материала — кровельного железа, а от точного чувства мастером назначения дымника: украшать вещь бытовую, непритязательную — дымовую трубу. Форма восьмискатной, как многие новгородские церкви, небольшой беседки о четырех столбиках, обведенной узорным парапетом, характерна почти для всех тюменских дымников. Она проста, конструктивна — это только защитный колпак. Здесь кончил свое дело кровельщик-мастер и начал кровельщик-художник.

Беседка — только основание, сцена, на которой четыре гибкие, словно по лекалу сделанные, фигуры сойдутся, сцепятся и застынут перед зрителем в пластической пирамиде, полной графической экспрессии. Это самый распространенный рисунок тюменских дымников. Однообразия нет: фигурки всадника или птицы, венчающие дымник, создают несхожесть, хотя, очевидно, только повинаясь воле заказчика (чтобы как у соседа), распространился и преобладает этот тип.

Тюменский кровельщик говорит заезжему гостю скромно: «да вот колпаки из железа крою...»¹. Но не колпаки, это, а чудесные резные короны. Одни темные, суровые, с редкими прорезями, подобными драгоценным вкраплениям. Другие тонкие, прозрачные, словно со сказочной царевны-лягушки.

И еще масса дымников с прекрасными ажурными силуэтами, с разнообразными фигурами просечки — декоративные фантазии из обычного кровельного железа.

Об этом я думаю сейчас, глядя на фотографии. А тогда, в Тюмени, я был просто очарован красотой этих ажурных графических колпаков, поселившихся на печных трубах. Они делали жизнь домов какой-то особой, придавали романтический дух улочкам, городу, живущим там людям.

Тюменские дымники иногда венчает флюгер — фигурка скачущего всадника.

Переславский дымник не спутаешь с другим; шпиль с просечным шариком — его отличительная особенность.

Эти дымники стоят на переславском Доме творчества художников. Такой же экспонирован и в местном музее.



В Тюмени не редкость два-три дымника на одной крыше.



Там я вспомнил, что похожий резной дымник стоит и на тарусском доме, навсегда потерявшем прошедшим летом хозяина, одного из самых романтических писателей на земле К. Г. Паустовского. Туристы рассказывают, что на Полтавщине все небо в этих дымниках. Кто-то советует съездить в Одессу, восхищаясь искусством местных кровельщиков, в Вологду, Серпухов, Бронницы, Ковернино...

В воскресный день на тульском базаре можно сделать довольно редкую покупку — колпак для трубы. Собственно, это уже и не колпак, а длинный, ладно скроенный железных кожух, который закроет трубу от основания до верха, предохранит ее от разрушающих кирпичную кладку дождей.

Тульские дымники (их множество в Заречье — старом районе города) не отличает особое разнообразие силуэтов и приемов просечки. Но оригинальная деталь: все грани подчеркнуто строгого дымника украшены вырезанным из железа цветком.

Интересен Переславль-Залесский, где и поныне пользуется славой незаурядных мастеров по железу фамилия Чупрасовых. Это целая династия кровельщиков, и большинство городских дымников сработано ими или их учениками.

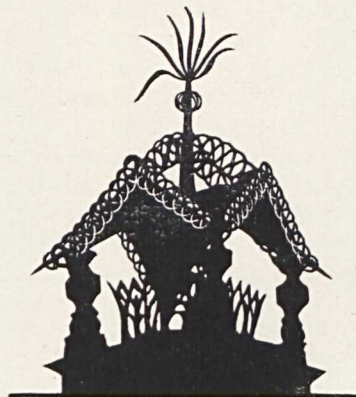
В окраинной деревеньке Никитское, что неподалеку от монастыря, или через дорогу, в Троицкой Слободке, вы познакомитесь с творчеством Александра Чупрасова. Спустившись в город, вы еще не раз встретитесь со знакомой островерхой беседочкой. Искусный мастер придумал изобразительный эффект. Как только затопят в доме печь, обнаружится узор над порталами беседки, таившийся до этого в темноте, а теперь проявившийся благодаря «подложенному» фону — белесому дыму, поднимающемуся из трубы. Иногда эта беседочка покоится на утолщенных дынькообразных столбиках. И подобные столбики, и шпиль с просечным шариком и необычная графичность — прорисовка не только на фоне неба, но и самого дыма — характерные, традиционные мотивы переславских дымников. Такие вы увидите на домах главной улицы, поднимаясь к Горицкому монастырю, где на горе, на бывшем доме академика живописи Кардовского, установлены два редких по красоте дымника, шедевры просечного искусства музейной ценности.

Переславль-Залесский музей как раз экспонирует подобный дымник. Это, кажется, единственный музей, сотрудники которого избежали распространенного взгляда на искусство кровельщиков, как на второстепенное в ряду замечательных русских ремесел. А ведь для музейных коллекций дымники ценны и как интересная деталь архитектуры многих наших малых городов и деревень, и как выражение народной талантливости, своеобразия профессии кровельщика, который создает резные фантазии из железа.

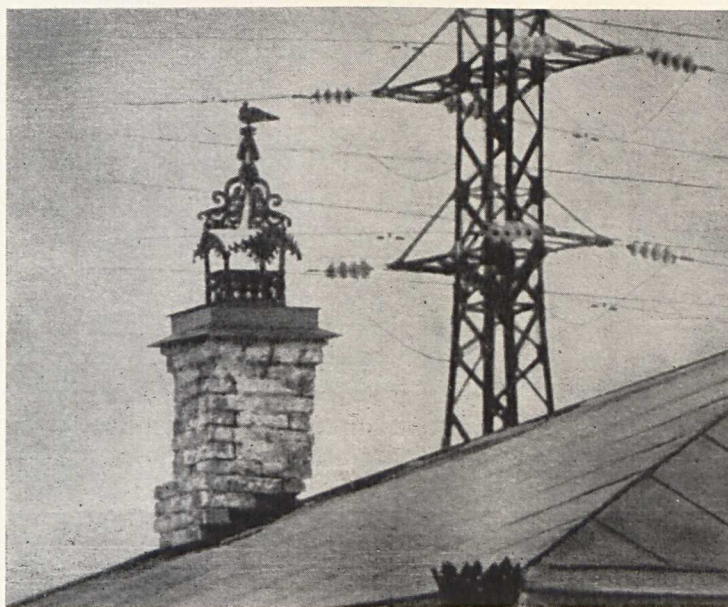
Тюменские кровельщики украшают дымник, вырезанный из железа, птицей — голубем, петухом.



Этот тюменский дымник можно назвать шедевром железопросечного искусства.



Дымник из Переславля-Залесского.



Интересный контраст. Тюмень.



«Геологический разрез современного сидения»

Л. Жадова

Что это — насмешка или действительное название выставки, да еще в таком солидном учреждении, как Музей декоративного искусства в Париже?

Выставка стульев и кресел. Это, безусловно, нечто новое в современной художественной жизни. Тем более интересно, что в литературе все чаще утверждают, что отдельный предмет, вещь как таковая, сейчас теряет свое значение.

«Кризис вещей», «эрозия предметов», «развеществление», «дематериализация» современной художественной культуры — на фоне этих утверждений уже могут показаться «далеким прошлым» теории ансамблевого, комплексного, системного проектирования.

И тем не менее, на протяжении шестидесятых годов в Европе состоялись три выставки, посвященные стульям и креслам как самостоятельным художественным компонентам предметной среды. 1960 год — «Стул — его функция и конструкция от античности до наших дней» — музей «Neue Sammlung» в Мюнхене; 1966 — «Сорок лет сидения» — «Stedelijk Museum» в Амстердаме; 1968 — самая большая международная выставка современного сидения — в Париже. Думается, здесь одна из тех дилемм, которые во множестве выдвигаются жизнью современного промышленного Запада. Наглядное проявление этой дилеммы — диапазон выставки, на одном полюсе которого самостоятельные, чуть ли не станковые произведения, на другом — проекты «антивещистских» стульев из картона или надувных структур.

Если на парижской выставке рассматривать изолированно лишь новейшие тенденции в области проектирования сидения, они действительно оказываются связанными с поисками таких «временных», не имеющих материальной ценности форм мебели, которые, сослужив свою службу, выбрасываются наподобие бумажных стаканов или модных бумажных платьев на один раз. Здесь поиски идут в трех направлениях: производство больших серий, что обеспечивает чрезвычайно низкие цены; использование в качестве материала бумаги, а точнее говоря, прессованного упрочненного картона, и, наконец, освоение такой новой техники, как надувные структуры, обладающие способностью как бы саморазрушаться и вновь возникать.

С другой стороны, здесь нельзя было не видеть творческого развития классического дизайна. Это были разборные дешевые кресла максимальных серий и комплексы всевозможно варьирующихся «сидений-чемоданов», воскрешающих

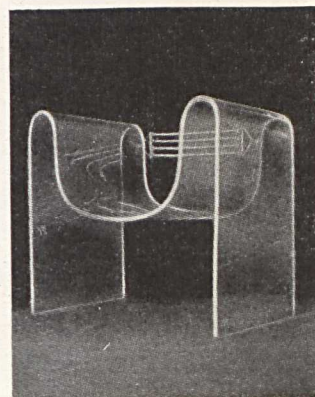
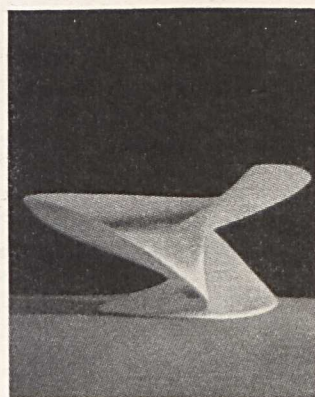
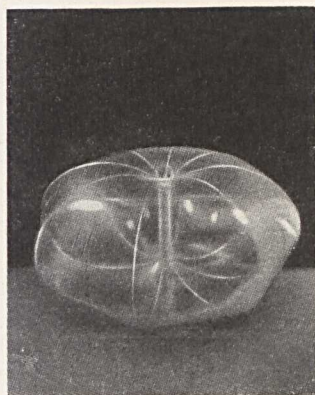
К. Тьерри. Кресло «Reading-chair». Кабина из картона с внутренним освещением. Франция. 1968 (стр. 30).

Стул типа «чиавари», производящийся в Италии с середины XIX века. Дерево, солома.

А. Квармби. Надувной пуф. Англия. 1966.

Ателье ЕТА 1. Сиденье-раковина. Полиэстер. Франция. 1968.

Э. Хесс. Прозрачное сиденье. Бесцветный плексиглас. Швеция. 1968.



принципы баухаузовской баукастен-системы, из буквой фанеры и пенопластовых подушек и по еще более дешевым ценам — из картона; сиденья без ножек из пенопласта, напоминающие автомобильные, — они легко сдвигаются и превращаются в диваны, на которых можно не только сидеть, но и лежать, полулежать, валяться; цилиндрические табуретки-пеньки; сиденья объемных форм, как бы на ваших глазах выгнутые и собранные из специальных картонных выкроек; всевозможная детская мебель, самым своим назначением соответствующая временности картона как материала. Все эти образцы развивают на новом этапе, в новых материалах традиции дизайна, с его эстетикой простоты, функциональности, конструктивности, технологичности.

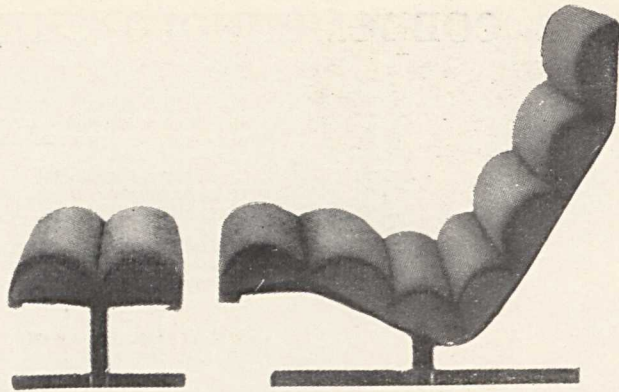
«Традиция может получить развитие, лишь бросая вызов собственным недостаткам, неотступно следуя при этом внутренней непрерывности. Поверхностное восхищение или слепое подражание сугубо опасны», — говорит известный японский архитектор К. Танге*.

Является ли недостатком прочность металлических и деревянных конструкций, на основе которых создавались первые дизайнерские стулья и кресла, начиная с двадцатых годов, — вопрос спорный. Но авторы картонных стульев бросают вызов именно этому свойству.

Еще более серьезный вызов традиции бросают проектировщики надувных сидений. Они покушаются не только на прочность материала, но и на само понятие конструкции, как фиксированной в пространстве структуры. Надувная мебель totalmente мобильна — ее можно не только легко передвигать и транспортировать, но и изменять каждую форму по необходимости, в зависимости от габаритов. Свобода пластики, легкость, пространственная выразительность надувных структур грозят перевернуть все наши представления о мебели, о предметной среде вообще. И понятно, что именно на этой почве возник фантастический проект космических сидений для воздухоплавателей в условиях отсутствия земного притяжения.

Техника надувных структур — пока на стадии эксперимента, но, как показала огромная выставка «Надувные структуры», состоявшаяся в марте 1968 года в городском Музее современного искусства в Париже, она все шире распространяется на различные сферы быта и становится все более перспективной. Однако любопытно, что большинство проек-

* Kenzo Taniguchi. «Statement». «Architectural Design». 1960, N 5, p. 201–202.



М. Бьёрнстерн. Кресло и скамеечка для ног. Металл, латекс. Швеция. 1936.

Кресло, плетенное из пальмовой солом. Португалия, современное производство.

А. Миральда. Проект скамьи для сквера Инвалидов. Испания.

П. Полэн. Кресло 562. Франция. 1959.

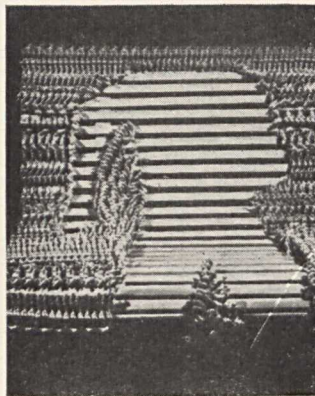
Ж. Дюмонд. Кресло. Дерево, солома. Франция. 1942.

тов надувных кресел, стульев, диванов имеют пока характер скорее удачного изобретения формы, чем ее оригинального художественного претворения. С одной стороны, они слишком напоминают надувные пляжные матрасы, употребляющиеся уже более 30 лет, с другой — уподобляются традиционным формам стульев и кресел на ножках, иногда с использованием металлических опор. Авторами многих известных проектов являются дизайнеры-инженеры, например Квасар.

Нужно отметить, что новые тенденции проектирования сидений, своим антивегетизмом устремленные целиком в будущее, связаны с активной деятельностью самого молодого поколения дизайнеров и архитекторов. В этих новациях пока нет социальных идей. Они прежде всего связаны с использованием новой технологии, новых материалов. И тем не менее, сам их антивегетизм заставляет предположить, что они косвенно являются одной из попыток найти выход из того кризиса дизайна, в который его все более заводит неокapиталистическое общество с его террором потребления и непрерывным перепроизводством вещей, ведущим к растрате созидательных сил общества.

«Геологические слои», открываемые выставкой в сфере сидений, настолько многообразны, что даже выходят за рамки самой геологии, в данном контексте самой сущности формы, предназначенной для сиденья. В экспозиции появились своего рода «декоративные» стулья и даже образно-содержательные произведения на тему «стул». Нельзя не видеть в этом русле и некоторых спекулятивных тенденций. Если мода на «конкретное искусство» продолжается, а критики все чаще пишут о сближении искусства с изготовлением предметов, то почему бы и не выступить на такой представительной выставке с креслом — калейдоскопом (Ж. Фамери) или креслом-слоном (Б. Ранцеляк), или, наконец, смешно звучащим по-русски — поп-сиденьем (Цезар), вызывающим неприятные ассоциации уподоблением мягкой подушки распластавшемуся морскому льву. Но вряд ли целесообразно с маху превращать эти тенденциозные произведения в особое направление и клеймить их явным наподобие «стул-искусство». Они носят характер сенсационных исключений.

В этом же «слое» — такое серьезное произведение, как проект скамейки для сквера Инвалидов в Париже, выполненный молодым испанским художником А. Миральдой. Это подлинный монумент «Безымянному инвалиду», где мо-



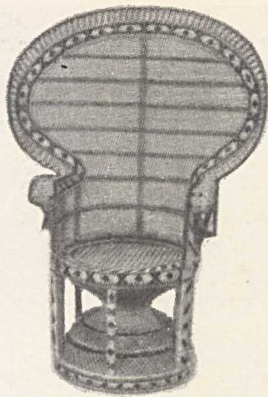
тив скамейки, ее бытом очеловеченная пластика во взаимодействии с решетчатой фактурой приобретают острую образную выразительность.

Как фантастическая космическая структура с облаками смотрится «Умножающееся кресло» молодых французских художников М. Розней и Р. даль Сассо. Очень интересны сидения-скульптуры, изогнутая, непрерывно развивающаяся форма которых сложно и по-своему красиво воплощается в дереве (Г. Ялк), в металле (И. Мотте), в каучуковой материи (П. Полэн). Они могут использоваться как сиденья и могут стоять в саду как декоративная скульптура.

Казалось бы, трудно представить, что разграничение прикладного искусства на уникальное, декоративное по функции, и на практически целесообразное промышленное искусство и дизайн пройдет не только по стеклу, керамике, тканям, но и по мебели. Однако парижская выставка показывает, что в этот процесс сейчас оказывается втянутым и такой «тилитарный» предмет среды, как стул. Некоторые критики оспаривают возможность размещения «декоративных стульев» на выставке сиденья, находя, что им скорее место на выставке скульптуры. Но думается, что именно эти работы придали парижской выставке тот художественный колорит, который отражает нынешний повышенный интерес к эстетическим проблемам формообразования бытового окружения.

Отдельным специалистам это послужило дополнительным основанием для разговоров о нынешнем кризисе дизайна и промышленного искусства и для ревизии «современного движения» вообще, его отрицания, приводящего чуть ли не к призывам мориссовского толка о возвращении к ремеслу. В таком плане пишет о «банкротстве дизайна» автор одной из трех вступительных статей каталога выставки И. Рикверт. Но в том же каталоге автор другой статьи И. Амик утверждает, что, несмотря на все явления нынешнего кризиса, промышленный дизайн и функционализм являются главными движущими «идеями-силами» в создании современных сидений для широкого производства.

Материал выставки во многом подтверждает это положение, вместе с тем чрезвычайно раздвигая и принципиально обогащая само понятие дизайна и функционализма. Ретроспектива выставки явно говорит о том, что промышленный дизайн — это совсем не та рационалистическая аскеза, основанная на сухом точном расчете, которая возникла в результате догматического толкования концеп-



Кресло «Bergere 1023»,
созданное по традиционной
модели XIX века.
Плетеный рогаанг.

Ж. Л. Аврилль. Кресло.
Лакированный картон. Франция. 1968.

В. Пантон. Кресло S402. Трубчатый
металл, полиэстер.
Дания, 1967.

А. Купель, М. Вижнерон.
Сиденье типа «Chauffeuse CVD».
Франция. 1967.

М. Занузо, Р. Саллер. Сиденье
«Лумбрико». Полиэстер.
Италия. 1967.

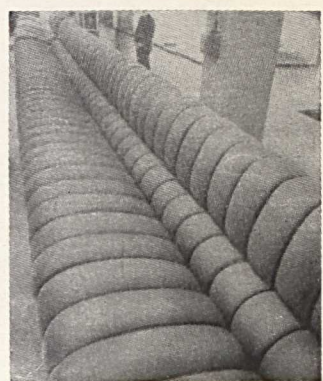
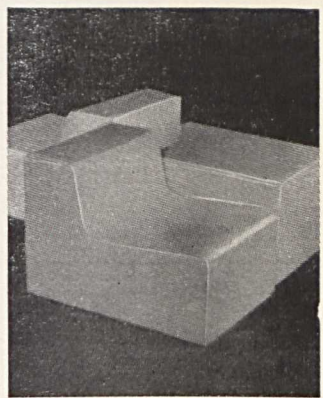
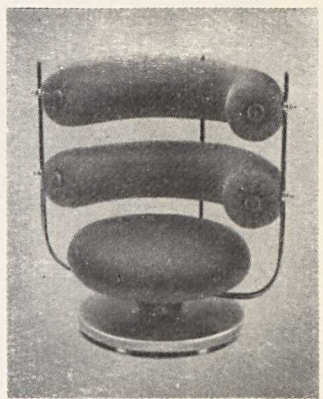
ции функционализма, выдвинутой ее основоположниками. Кстати говоря, как индивидуально различны по стилю стулья и кресла пионеров дизайна — Брейера, Ритвельда, Корбюзье, Мис ван дер Роје, Райта, Татлина!.. А если мы присоединим к этим классическим работам произведения скандинавских школ, например кресла и стулья Аалто, Матсона, Клинта, то становится очевидным разнообразие и богатство трактовки идей дизайна уже в первый период его исторического развития. На этой выставке на примере сидений, наверное, впервые можно в полной мере оценить вклад скандинавских школ в развитие современного промышленного искусства.

Идеи Веркбунда и Баухауза, идеи Корбюзье, идеи нового промышленного искусства воплощались в Финляндии, Дании, Швеции не в отрыве от традиционного ремесла, а во взаимодействии с ним, не путем игнорирования веками проверенных в народном искусстве материалов, прежде всего дерева, а в преимущественном использовании их.

Любопытно отметить, что в парижской экспозиции вообще как «свои» смотрятся классические образцы народно-ремесленной мебели. Например, итальянский стул с соломенным сидением типа «чаи-вари», выпускавшийся в местечке Кампанино на протяжении всего XIX века, или традиционное португальское кресло, плетеное из пальмовой соломы.

По-видимому, идеи дизайна и функционализма нельзя рассматривать однозначно и статично уже с первых десятилетий их истории. На базе их одинаково плодотворно развиваются тенденции и конструктивистского, и органического направлений архитектуры и дизайна. В этой связи спорной представляется часто встречающаяся в литературе оценка финской школы архитектуры и дизайна 30-х годов как контрреакции на классический функционализм 20-х годов. Может быть, вернее видеть в работах Аалто дальнейшее творческое развитие идей дизайна, освобождение их от первоначального аскетизма.

На современном этапе развития дизайна, ведущем свой отсчет с конца второй мировой войны, многозначность его концепций в применении к сидению становится еще более очевидной. Ведущие в 40-х—50-х годах в сфере мебели — американский дизайнер Ч. Имс, впервые решивший труднейшую техническую и конструктивную задачу создания цельнолитого стула из пластика на металлических ножках (в 1950 г.), и Э. Сааринен, для которого мебель, стул — это прежде всего «проблема культуры», —



два своих первых стула создают сообща и получают за них премию.

Ч. Имс в своих стульях и креслах из пластика нарушил классическую трехчастную конструкцию — сиденье, спинка, подлокотники, — создав цельнолитую форму чаши. Скульптурно развивая эту мысль, Сааринен создает свой знаменитый стул-рюмочку на одной ножке-опоре вместо четырех (1955 — 57 гг.).

До удивительного совершенства и красоты доводит форму цельноформованного стула из пластика итальянский архитектор и художник Джозе Коломбо. Он не использует обычную форму литой раковины чаши, а как бы возвращается к традиционной композиции сиденья и спинки. Однако переход одного в другое он трактует так мягко, путем такой остроумной и богатой по выразительности игры криволинейных поверхностей, имеющих одновременно функционально-конструктивную профилировку, что стул целиком превращается в оригинальную структуру, которая может быть создана только из пластика. В этом проекте имеется и такое усовершенствование, как регулируемые по высоте ножки.

Джозе Коломбо работает чрезвычайно смело. Он не боится вводить в свои проекты мотивы той прочной уютиности, которые иногда прямо напоминают о бабушкиных креслах XIX века. Он любит такие традиционные материалы, как дерево и кожа, ничуть не меньше, чем самые современные пластики. Но никогда он не впадает в архаизацию, всегда сохраняя чистоту современного стиля. Работы Джозе Коломбо на выставке — свидетельство того, что итальянская школа дизайна в своих лучших созданиях осуществляет как бы синтез конструктивистских и скульптурных тенденций.

Парижская выставка сидений 1968 года — материал для размышлений об истории дизайна и функционализма, об их географии, о путях развития современного декоративного искусства, о будущем нашей предметной среды... И, вместе с тем, если подумать о практике, — не остаются ли до сих пор актуальными слова Сааринена, сказанные им в 1957 году: «...здесь нет большого выбора. Почти все имеющиеся на рынке относятся к одному из трех типов: стул «Барселона» Мис ван дер Роје, стул Брейера, стулья, которые я проектировал для фирмы «Кнолл», и детские деревянные стулья. Почти без исключения все остальные стулья являются имитацией или вариантом этих основных типов. Давно пора, чтобы кто-нибудь вплотную занялся проблемой стула и выдвинул бы новую свежую концепцию ее решения».



Французские гобелены

Встречи с художниками

В. Логинов



Мои заметки не претендуют на анализ творчества известнейших современных художников гобелена Франции. Это — лишь беглые впечатления о встречах с ними, которыми мне хотелось бы поделиться с читателями.

*

Историю современного французского гобелена невозможно представить без творчества Жана Люрса, «искателя радости», как называли его во Франции.

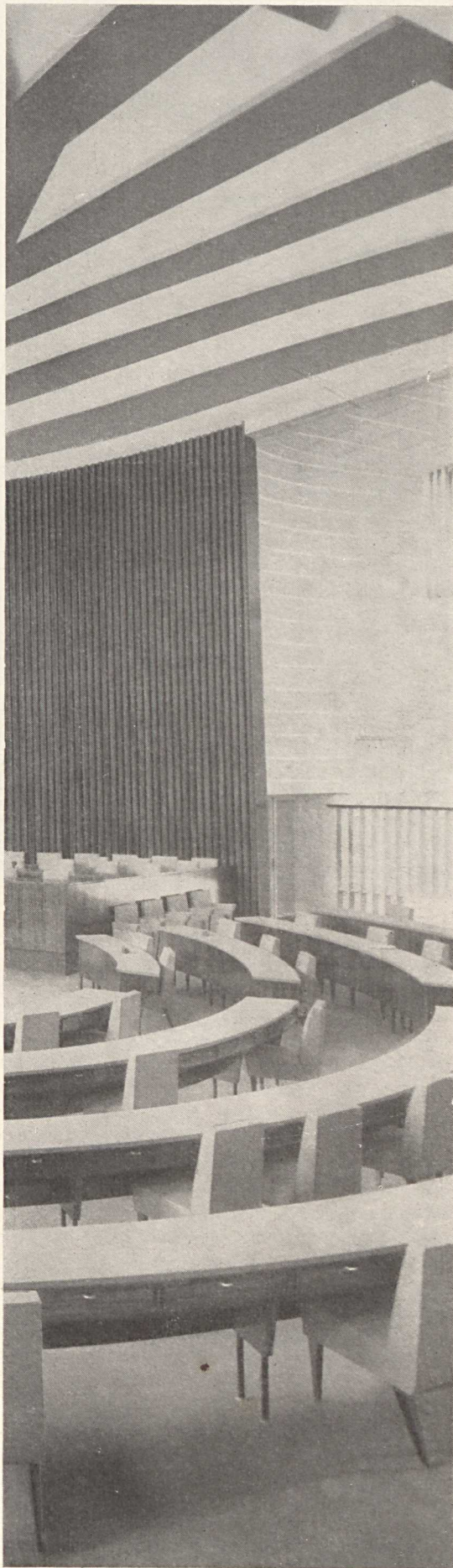
Мне довелось побывать в парижской мастерской Жана Люрса и беседовать с ним. Люрса провел меня по крутой деревянной лестнице на третий этаж мастерской и показал свои ранние работы. Эти гуаши схематичны и монохромны, в них преобладают серые тона. Было очевидно, что Жан Люрса как художник прошел огромный путь от этих работ до последних своих гобеленов, насыщенных полнокровным цветом. Люрса сказал с улыбкой, что такие гуаши, наверное, советские люди посчитали бы формалистическими. Но теперь он уже не такой. «Вот надеюсь вскоре показать большую выставку своих гобеленов в Москве, в выставочном зале в Манеже», — сказал Люрса. Он стал рассказывать, как работает, объясняя свой метод компоновки эскиза гобелена и работы над картоном. Первоначальный эскиз обычно делался художником поздно вечером, а утром следующего дня сразу велось завершение эскиза в цвете. Ночью, во время сна, художник как бы продолжал домисливать начатое, происходила кристаллизация замысла. Люрса делал в своем парижском ателье небольшой эскиз гобелена, но работу над картонами вел со своими помощниками в большой мастерской, разместившейся в замке «Тур Сен-Лоран» (департамент Лот). Здесь несколько художников рисовали рабочие картоны по эскизам Люрса. Он работал вместе с ними. Бумага крепилась на стены. Рисовали карандашами, а потом тонкими кистями тушью. На картонах тщательно размечали гамму цветов и оттенков для тканей.

Талант Люрса настолько значителен и оригинален, что, несмотря на его принадлежность к компартии, буржуазным властям не удавалось устраивать его творчеству obstruction. Гобелены Люрса украшают интерьеры общественных зданий и дворцов

(Продолжение на 43 стр.)

М. Сен-Санс.
Гобелен «Гитарист» (стр. 34).

Ж. П. Леду.
Гобелен для зала
заседаний правительства
в Дакаре (Сенегал).



Мишель Рагон

Д. Робер.
Гобелен «Жизнь в раю»
(фрагмент).



Возрождение гобелена—заслуга современного искусства. И прежде всего одного художника: Жана Люрса.

Его имя неотделимо от гобелена. Хотя и до Люрса художники пытались оживить погибающее старинное ремесло, а после Люрса искусство гобелена развивалось по другим путям, отличным от творческого пути художника, технику современного гобелена определил именно он. Он оживил умирающее искусство, он вернул ему независимость. Потому что, начиная с XVII века, искусство гобелена было лишь подделкой под живопись.

Когда в 1733 г. Удри потребовал, чтобы критериями искусства гобелена стали критерии живописи, тем самым были полностью порваны все связи с традициями средневекового ковра как самостоятельного вида искусства. В XVIII веке Шеврёль попросил химиков извлечь максимум нюансов из семи основных цветов. Их удалось найти 14 400. После этого рекорда каждый ковер должен был насчитывать не менее 800 оттенков. Ковер превратился в вычурное и тщательно отделываемое произведение. Поскольку такой технический подвиг требовал месяцев для изготовления одного квадратного метра ковра, ремесло стало быстро чахнуть из-за отсутствия достаточно богатой клиентуры. В средние века во Франции насчитывалось 100 000 ткачей-ковроделов; в 1920 г. их осталось в Обюссоне всего 2000, а в 1940 г., когда Люрса и Громер поставили перед собой задачу возрождения искусства ковра, их было 300 человек.

Эксперимент Рауля Дюфи в Бовэ.

Одним из первых художников XX века, пробовавших свои силы в

* Статья переведена с сокращениями из журнала «Jardin des arts». Février, 1967.

М. Сен-Санс.
Гобелен «Тезей
и минотавр».



Дюфи. То, что произошло потом, произвело очень большое впечатление на Люрса, который извлек для себя урок из этого случая. В превосходной книге, которую Клод Фо* посвятил Люрса, приводятся слова последнего: «Итак, Дюфи получил заказ на салон с креслами, ширмами и пр... Дюфи отправился в Бовэ и встретился с директором мануфактуры. Этому высокому чиновнику Дюфи сказал: «Я готов работать; я очень польщен, ...но скажите, как это делается — ковер? Каковы его законы, техника его исполнения?» Директор был шокирован. Он ответил Дюфи: «Я прошу Вас не слишком раздумывать о технической стороне. Здесь мы все можем сделать». Эта фраза поразила Дюфи и запечатлелась в моей памяти: мы можем все сделать... Это означало, что для этого господина техника исполнения не имела никакого значения... Что же сделал Дюфи после этого интересного разговора? А вот что: вернулся домой, взял холсты, краски, кисти и стал писать картины, то есть сделал уютные, живые, поэтические вещи, не имеющие никакой прямой связи, никакого родства с ковром».

Новые эксперименты.

Неудавшийся эксперимент Дюфи имел тем не менее одно положительное последствие: он доказал, что современный художник может заниматься декоративным искусством. Мариус Мартэн, директор Школы декоративного искусства в Обюссоне, а в Париже мадам Кюттоли приложили все усилия к тому, чтобы заинтересо-

* Клод Фо. «Люрса во весь голос». Жюльяр, 1962.

Ж. П. Леду.
Фрагмент гобелена
в интерьере театра
в городе Манс.

М. Сен-Санс.
Гобелен «Квартет».



вытканые копии картин Ван Гога и Мане в рамках под стеклом и — предел глупости — в тканом обрамлении.

Встреча Люрса и Франсуа Табара.

Только спустя три года, в 1936 г., Мингона, директор Школы декоративного искусства в Обюссоне, уговорил Люрса приехать познакомиться с этой школой.

Он представил ему руководителя мастерской Франсуа Табара, последнего из рода ткачей, работавших здесь с 1637 г. Табар понял, что для создания хороших гобеленов не обязательно копировать станковые картины. Особенно он был разгневан экспериментом Кюттоли и не стал принимать в нем участия. Табар предложил Люрса работать вместе и посвятил его в вековые традиции ковроткачества, чего не знал еще ни один художник и в чем было отказано Дюфи.

Люрса и Табар решили сделать большой гобелен (15 м²) «Жатва». В 1937 г. Люрса отправляется в Анжер и открывает для себя в городском музее гобелены «Апокалипсис», заказанные в 1378 г. Людовиком I Анжуйским. Люрса привела в восхищение эта работа, ничем не обязанная никакой картине и сама по себе являющаяся замечательным произведением искусства ковроткачества. Когда Люрса возвращается в Обюссон и видит свой ковер «Жатва» законченным, он приходит в ужас. Он понимает, в чем его ошибка: этот ковер был сделан по эскизу на картоне в гуаши. Следуя цветам этого эскиза, Табар выкрасил в соответствующие тона шерсть. Так Люрса и Табар приходят к выводу, что нужно было делать наоборот.

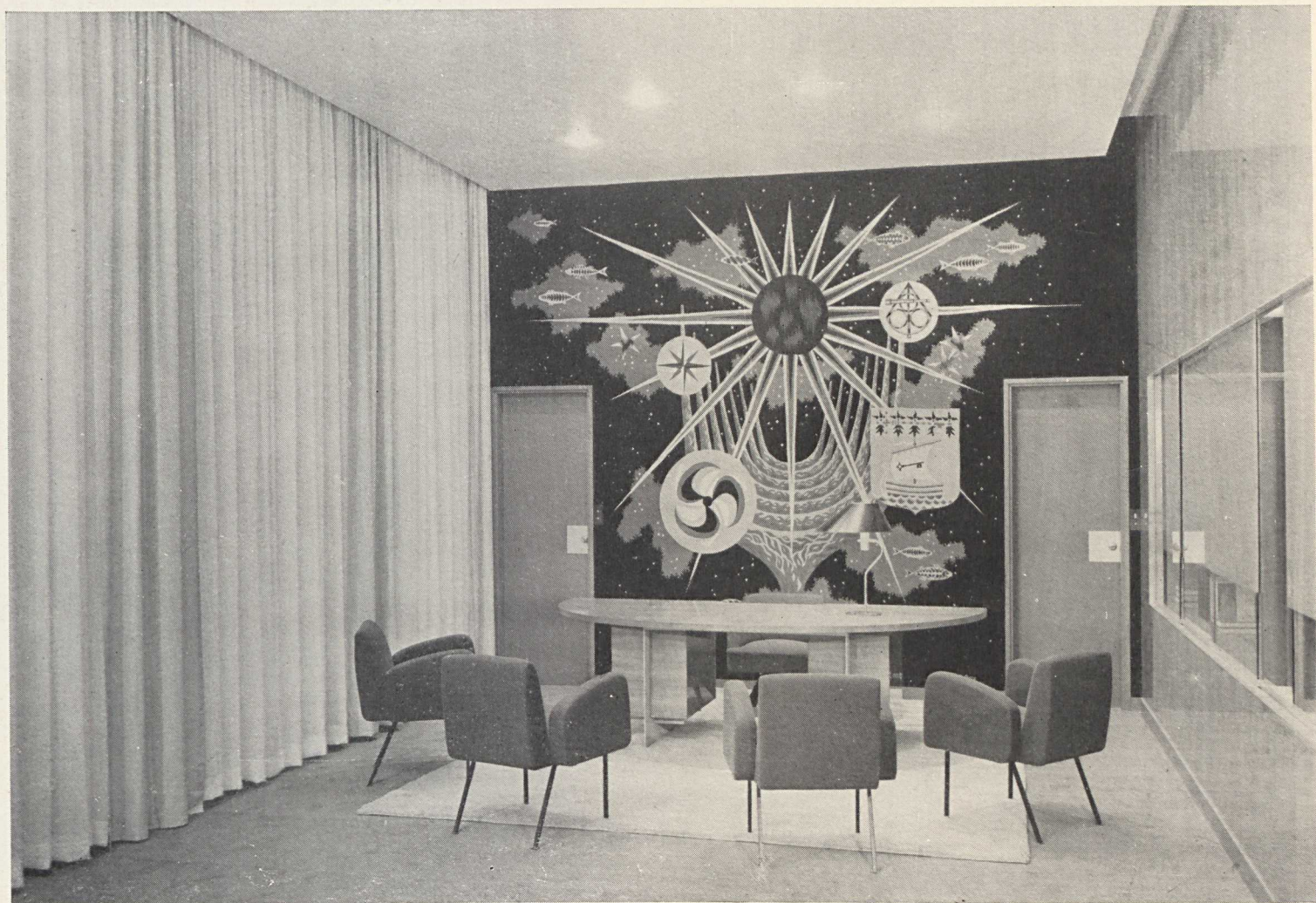
Люрса попросил Табара показать шерсть, которую использовали в его семье на протяжении веков. Она была выкрашена под дерево, как и та, которую употребляли для средневековых ковров. Люрса пронумеровал эту шерсть по оттенкам, и это стало началом современного настенного ковра.

«Когда я приехал в Обюссон в 36 году, — говорит Люрса, — я еще почти ничего не сделал, но я был готов к новому».

Дебюты Люрса

Это было правдой. Уже 20 лет художник Люрса безуспешно работал над созданием гобелена. Вначале — вместе с одним из редких настоящих фрескистов того времени П. Ж. Лаффиттом. Но через несколько лет Лаффитт был убит на войне. Люрса предпо-

Ж. П. Леду.
Гобелен в мэрии города
Сен-Назера.



лагал сам писать фрески, но в то же время отдавал себе отчет в том, что фреска — это анахронизм, так как ее нельзя транспортировать. В наше время, когда люди снова становятся кочевниками, ковер имеет огромное преимущество: его можно возить с собой. В 1916—1917 гг. Люрса просит свою мать выполнить первые гобелены на канве по его акварелям. С 1917 по 1932 год было выполнено на канве около 15 вещей. Люрса ограничивал число оттенков при выполнении специальных картонов, стремясь избежать копирования станковой картины.

Однако в течение всего этого периода основное его внимание поглощала станковая живопись. Все изменилось, когда он стал работать в Обюссоне с Табаром. Гийом Жанно, директор мануфактуры в Бовэ и мануфактуры гобеленов, с 1935 г. занимавшийся поисками новых естественных красителей, заказал Люрса, Громэру и Дюбрёйлю четыре настенных ковра, каждый размером по 16 м². Было поставлено лишь одно условие: они будут работать над этим заказом вместе с ткачами и проследят за его выполнением непосредственно на мануфактуре.

Итак, в этой форме официальной миссии было как бы предугадано и конкретизировано устремление Люрса. Однако художник, мечтавший о спасении мастерских в Обюссоне, был там принят далеко не как спаситель.

В умирающем городе, который молодежь покидала, уезжая работать у Дюнлопа и Мишлэна в Монлюссоне или Монферране; городе, где мастерские ковров разрушались, доходы ткачей были мизерными. На «парижан» Громэра, Дюбрёйля и Люрса показывают пальцем на улице. Директор обюссонской школы на них сер-

Ж. П. Леду.
Гобелен «Виноградные
лозы».





дит, хозяева мастерских тоже. Банки отказываются ссудить Люрса деньгами для ремонта мастерских.

Мастеров, у которых осталась только гордость за свое виртуозное мастерство, — этих мастеров Люрса просит сократить количество употребляемых цветов. Навязывая им свои методы, он лишает их традиционных преимуществ. Взамен он обещает им то, что кажется невозможным: постоянную работу и восстановление мастерских. Ему удастся этого добиться — сейчас Обюссон страдает из-за недостатка рабочей силы. Но кто мог поверить в возможность чуда в 1939 году?

Этот ренессанс обязан своим возникновением трем художникам. Они получили разрешение Министерства народного образования использовать новую технологию подсчета петель и грубого ткачества крупными петлями, сократить гамму оттенков до двадцати тонов, экономить тинктуры, отказаться от долгого хранения шерсти на складах и исполнять работу быстро. Каждый ткач мог таким образом изготовить метр гобелена в месяц. Себестоимость падает, поступают заказы, мастерские открываются вновь.

Люрса больше не пишет красками картонов: он лишь обозначает на них цвета по номерам, которые употребляет для разных оттенков шерсти. Художник работает теперь не с маслом и гуашью, а со специфическими цветами шерстяных ниток. Гобелен вновь обретает благородство, которым он обладал в средние века.

Трое художников работают в тяжелых условиях, рано встают, поздно ложатся, но работают с таким энтузиазмом! Об этом становится известно в Париже. Дюфи и Дерэн включаются в игру. Потом появляются первые соперники: Сен-Санс, Дом Робер, Воженски, Гиньебер, Лагранж, Пикар Леду, Морис Андре.

В 1941 г. маршал Петэн был принят с фанфарами в Обюссоне. Он заявил: «Мы вновь будем копировать наши старые шедевры».

«Все пошло прахом, — говорит Люрса. — Нужно было спасаться, и как можно скорее... Мой ассистент, несколько медлительный человек, оказался в Бухенвальде... Табар, задержанный нацистами в Померании, читал в своей тюрьме лекции о настенных коврах». Люрса укрывается в Лоте и принимает участие в движении Сопротивления. В 1943 г. в подполье в мастерской Губели был выткан гобелен «Свобода» по мотивам поэмы Элюара. И в этом же году состоялась первая выставка гобелена в музее Огюстен в Тулузе.

После освобождения люди, возродившие искусство гобелена, объединились в Ассоциацию художников гобелена по инициативе Дениз Мажорель, которая была назначена генеральным секретарем. Наконец, в 1946 г. возрождение гобелена подтверждается выставкой «Французский гобелен от средних веков до наших дней» в Национальном музее современного искусства в Париже, которая затем показывается в Амстердаме, Брюсселе и Лондоне.

Песнь Вселенной.

Для Люрса наступили великие годы. Размеры ковров растут, и он может, наконец, реализовать свою мечту об искусстве гобелена нашего времени. В 1947 г. он выполняет для хоров церкви в Асси «Апокалипсис» (55 м²) и для Музея бургундских вин «Вино» (42 м²); в 1951 г. для Европейского совета в Страсбурге — два панно по 18,5 м²; в 1953 г. — «Завоевание Неба» (50 м²) и «В память о погибших при Сопротивлении и в тюрьмах» (48 м²); в 1959 г. — «Время» для швейцарских часовых предприятий, «Америка», «Европа», «Африка» для нового здания в Вевэ (36 м²), «Вино», «Музыка», «Поэзия» для муниципалитета Колонь (100 м²).

В 1957 году Люрса начинает работу над произведением всей своей жизни, которое заставляет вспомнить о средневековом «Апокалипсисе» в Анжере, — это серия из 16 гобеленов общей площадью 500 м² (анжерский «Апокалипсис» — 750 м²). Эту работу он назовет «Песнь мира».

В 1961 г. в Лозанне основан Международный центр старого и современного гобелена, президентом которого был избран Люрса. Этот центр в следующем году организовал в Лозанне Первую Международную Биеннале гобелена.

Когда 6 января 1966 г. Люрса не стало, дело возрождения искусства гобелена уже свершилось. Оно уже имело своих классиков, своих академиков, свои новаторские течения. Это возрождение, выйдя за пределы Франции, стало международным движением. До войны существовали мастерские ткачей в Голландии, Бельгии, Шотландии, Австрии, Германии, Польше, Скандинавии, Италии, Испании, но все они находились примерно в том же положении, что и мастерские Обюссона. После обюссонского «чуда» Люрса повсюду приглашали в качестве консультанта; самой интересной из европейских мастерских была для него мастерская в Порт-Але-

На стр. 43

Ж. П. Леду.
Гобелен в интерьере
шпалерной мастерской
в Обюссоне.

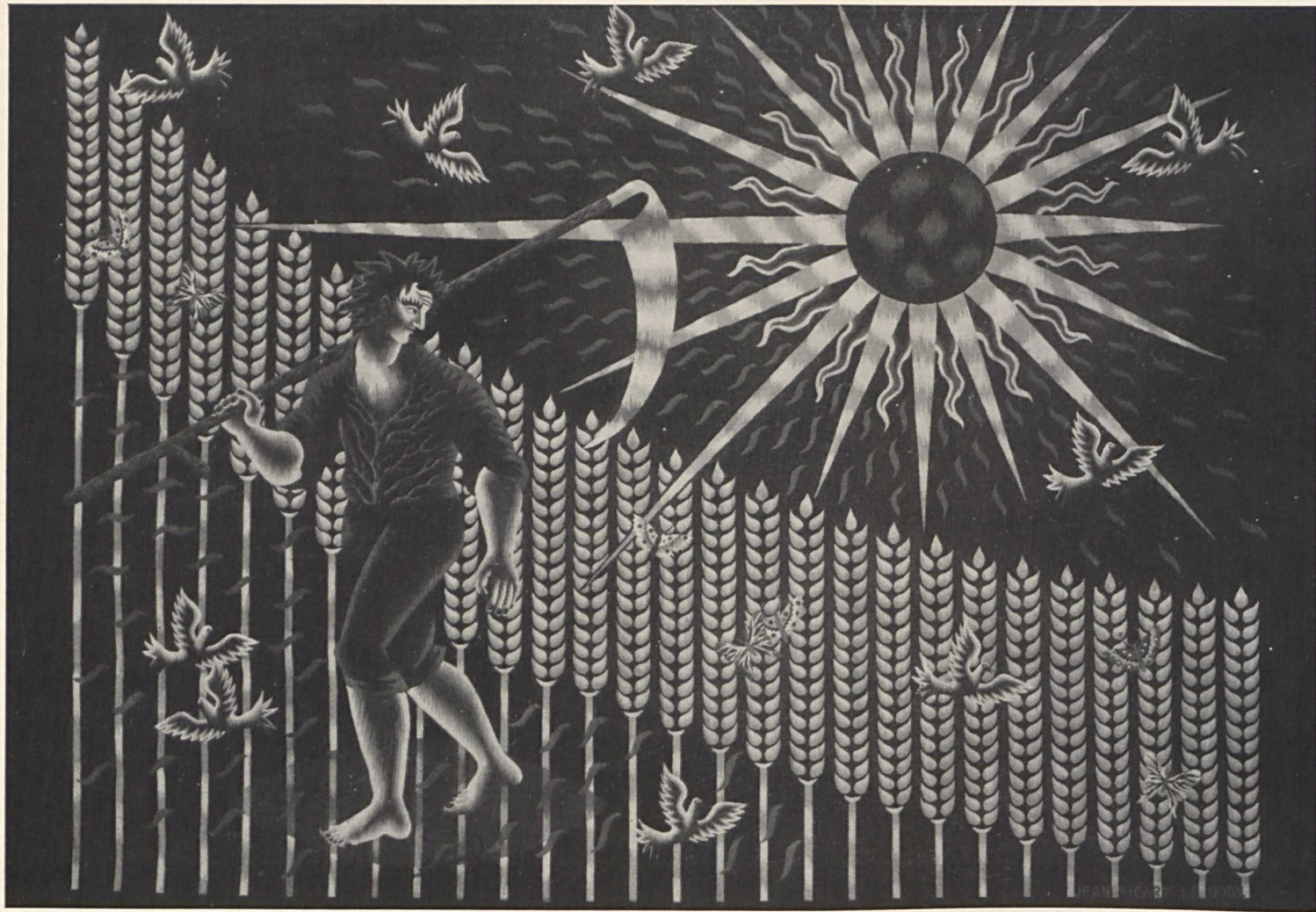
На стр. 44

Ж. Люрса.
Фрагмент гобелена
«Борьба жизни и смерти»,
выполненного для церкви
на плато Асси
(Верхняя Савоя).

Ж. П. Леду.
Гобелен «Лето» для
Управления финансов в Лионе.

гри в Португалии. Везде, где побывал Люрса, мастерские оживлялись. Кроме того, художники приходили просто посоветоваться с ним: «Я обучил более ста художников искусству гобелена», — говорил Люрса.

Этот процесс развивался не без некоторого налета академизма, которого не избежал и сам Люрса. Можно сказать, что, начиная с того момента, когда требования мастерства взяли верх над художником, Люрса потерял часть своих творческих возможностей. Ремесленник в чем-то возобладал над художником. Это заметно и в творчестве других специалистов в области настенного ковра: Л. М. Жюльена, Турльера, Сен-Санса, Дом Робера. У этих «ковровщиков» часто выявляются слабые стороны декоративного искусства — дорогие XVIII веку коты, играющие клубком, были



лишь заменены «индустриальными ритмами», кубистическими гитарами, солнцами и т. д. (академизм в изображении солнца и петуха у Люрса).

Актуальность гобелена.

Достаточно сравнить гобелены этих специалистов с произведениями художников, занимающихся ковром параллельно со станковой живописью. Я имею в виду особенно художников из галереи Дениз Рене, которые по инициативе Вазарели способствовали настоящему новому подъему искусства гобелена в мастерской Табара в Обюссоне. Бессюжетные композиции расцвели в этих произведениях, так же как и в витраже. Художники условного, геометрического направления, с их чистым цветом, контрастными и немногочисленными красками, с их пониманием искусства гобелена сразу приспособились к этому искусству.

Выдающиеся достижения в этой области связаны также с именем Ле Корбюзье. Начиная с 1949 г. Пьер Бодуэн выполнил ковры по рисункам, сделанным Ле Корбюзье с учетом правил Модулора. Есть много и других примеров, впрочем, неравноценного значения. Иногда имеет место и возврат к копированию произведений, как в коврах, реализованных мадам Кюттоли.

Однако совершенно очевидно, что всегда предпочтительнее, чтобы художник непосредственно сотрудничал с ткачом и представлял ему картон эскиза.

В современном гобелене ткач уже не просто исполнитель, а соавтор. Он подписывает произведение наравне с художником. В этом сотрудничестве — другой путь развития искусства гобелена, и этот путь может стать в будущем очень плодотворным.

Встречи с художниками

(Начало на 35 стр.)

Франции, Швейцарии, Италии, Эфиопии, холлы заводоуправлений США, Голландии, Австралии, ФРГ. «Неправда ли, парадокс, — сказал Люрса, — капиталисты покупают гобелены у художника-коммуниста, да еще последовательного реалиста». Люрса много работал и в керамике, выполнив в послед-

белены для холла океанского лайнера «Франс», для Коммерческой палаты Парижа, для мэрии Сен-Назера, для заводоуправления фирмы «Филлипс» в Голландии и др. И вот я иду к нему в мастерскую. Мне открывает дверь сухоощавый элегантный человек. Ателье художника — в трех комнатах многоквартирного жилого дома. Леду рисует картон гобелена сам — тонкой кистью по бумаге, прикрепленной к большому фанерному щиту. Двое других его со-

много, и они разные — по теме и трактовке композиции. «Гобелен — древнейшее монументальное искусство, которое сродни монументально-декоративной стенописи. Но преимущество гобелена в том, что его легко скатать в трубку и транспортировать. К тому же для фрески во Франции не очень хорошие извести, они разрушают стенную живопись. Так погибли замечательные средневековые фрески дворца пап в Авиньоне и многие другие». В этом высказывании

родах Сент-Уэн и Сен-Дени. Сен-Санс стал известен еще до второй мировой войны — после создания фресок в театре «Капитоль» в Тулузе. Примерно тогда же им были написаны фрески на тулузском почтамте и в городской библиотеке, а также в рабочем клубе города Нарбонн, недалеко от Тулузы. В 1940 году он начинает работать с Люрса над эскизами и картонами гобеленов, изготавливаемых полукустарными мастерскими Табора и Пико в Обюссоне, а в 1947



ние годы жизни эскиз огромной мозаики на фасаде Дома радио в Страсбурге и мозаику в холле нового административного здания на бульваре Морлан в Париже (1964 г.).

*

В Кане — центре департамента Кальвадос в Нормандии, городе металлургических заводов, средневековых соборов и современных зданий, я увидел в новом университете тематические гобелены Жана Пикара Леду и Марка Сен-Санса, созданные в 1961 году. Еще в 1934 году Леду встретился с Люрса и начал работать в области гобелена. Творческий почерк Леду оригинален. Для его произведений характерна филигранность орнаментального рисунка, яркая, цельная а иногда мерцающая колористическая гамма; четкость и музыкальность композиционных ритмов при очень простой тематике. Гобелены Леду «Орфей», «Дельфин», «Солнечное дерево», «Снег», «Жатва» экспонировались более чем на 300 выставках во Франции и других странах. Он создал го-

трудников работают за небольшими столами, прорисовывают детали, уточняя и разрабатывая варианты на небольших листах кальки. Мы прошли с Леду в маленькую комнату, где на столах лежали эскизы, наброски гобеленов и мозаик. Леду говорил, что кроме гобелена (это его специальность и «любовь») изредка он делает мозаики и пишет фрески. (Кроме того, Леду также проектирует общественные интерьеры — рестораны, кафе, театры, холлы. Может быть, поэтому его гобелены так неразрывно связаны со средой — художник заранее представляет себе весь комплекс, для которого создает эскиз гобелена). Вот и сейчас он работает над мозаиками для технического Центра в городе Кашо (департамент Сена) и росписями школы имени Робеспьера в Виль-Жюиф (закончены в 1968 г.). Он показывает мне эскиз мозаики на планшете, сделанный темперой, на котором в лучах солнца бабочки, птицы, звери. Рядом — эскизы будущих гобеленов. Их

Леду подтверждается общая точка зрения французских художников гобелена.

*

Отыскав на одной из улочек Монмартрского холма мастерскую Марка Сен-Санса, я встретился с художником. Сен-Санс родом из Тулузы, смуглый, быстрый в движениях и порывистый в разговоре. Его мастерская — большая комната, окна и двери которой выходят во внутренний дворик. Посредине мастерской стоит длинный неполированный стол с палитрами, пробями красок на стеклах, пузырьками, кургантами для растирания красок на мраморных плитах; множество холстов, алюминиевых и цементных плит было повернуто лицевой стороной к стенам. Отдельно на маленьком столике, как инструменты хирурга, были разложены кисти, готовые к работе. Он стал показывать пробы живописи в технике винелита — алюминиевых красок, полученных катодным способом. В технике полихлорвиниловых смол он выполнил стенописи в приго-

году становится одним из основателей «Ассоциации художников гобеленов». Наиболее значительные его гобелены — «Минотавр», «Тезей», «Ноктюрн», «Фавн», «Квартет», «Комедия масок». Обычно его композиции, сдержанные по цвету, широкие по манере живописи, состоят из одной-двух фигур, очень условных по трактовке. Мифическая аллегория и гротеск сочетаются у него с реалистической трактовкой современности. С 1947 года Сен-Санс — профессор Парижского института декоративного искусства. Его гобелены экспонируются в музеях Парижа, Тулузы, Каркассона, Альби, Осло и других городов.



Буря в стакане без дна

Ю. Герчук



...Таким образом, если стакан не для питья, а для выставки, то он может быть без дна. В конце концов, если он утратил свое первоначальное назначение, то зачем ему вообще быть вместилищем, хотя бы и для пустоты?

Г. Капелян. ДИ, 1968, № 6.

Как быть критике? Погруженная, по природе своей, в сегодняшние заботы искусства, имея дело с очередной выставкой, она обязана оценить последние вещи и тенденции. А если не хочет «отстать от жизни», — то и проникнуться этими тенденциями — новейшими, значит, самыми передовыми, ведущими в завтрашний день. И горе ей, если она не поймет какого-нибудь стакана без дна, осмелится — со вчерашних позиций! — высмеять его, показать его нелепость и никчемность. Тут критика разойдется с искусством, не уловит живого дыхания времени, окажется унылой защитницей академических канонов (канонов вчерашнего антиакадемизма). И вот — на смену апостолам функционализма вышла на страницы ДИ когорта критиков новой формации. В последних статьях К. Макарова, И. Уваровой, Г. Капеляна (в статьях, сразу скажем, талантливых, отличающихся тонкостью анализа, непредвзятостью и широким взглядом на вещи) новейший ультрадекоративизм нашел уже свое логическое обоснование, встретил понимание и сочувствие.

Отживший функционализм не предается при этом громогласной анафеме. С пониманием и мягкой усмешкой над своей же собственной вчерашней наивной прямолинейностью его спокойно ставят на — увы, уже сугубо историческую полочку, отмечая чем-то даже симпатичный, но прошедший и завершённый этап художественных поисков: «потом керамика прошла нелегкий этап, когда из нее извлекали утилитарные вещи, извлекали пользу» (И. Уварова. ДИ, 1967, № 12).

Зато «теперь мы уже не так простодушны, как в пору открытия прямой пропорциональности красоты и пользы. Мы задумались над словом «польза» и поняли его многозначность. Мы задумались над понятием «функция» и обнаружили его необъятную емкость» (Г. Капелян. ДИ, 1968, № 6). Во всем этом, разумеется, много верного. Были в утверждении функционализма свои полемические издержки и перегибы, было пренебрежение (на словах, по крайней мере) эстетической, **человеческой** стороной дела. И все же нынешний поворот к декоративности едва ли удастся объяснить таким вот расширением позиции, простым включением в сферу внимания каких-то дополнительных, забытых раньше моментов. Потому что декоративность расцветает сейчас не в дополнение, а в явный ущерб прежним поискам, ориентированным на реальный быт. И искать ей объяснение можно, не погружаясь столь глубоко в бездонные тайны выставочных стаканов, в том, как складывались отношения прикладного искусства с человеком, которого оно призвано обслуживать (какое неприятное, однако, для творческой личности слово!), с которым должно входить в отнюдь не выставочные только контакты. Ведь тот поворот к функциональности, с которым мы теперь столь высокомерно разделяемся, происходил под четким лозунгом «искусство — в быт!» Так назывались большие выставки конца 50-х — начала 60-х годов, звучал этот девиз и со страниц журнала.

От проникновения нового прикладного искусства, новых, умных вещей в реальный повседневный быт миллионов людей ждали многого. Думали, что идеальный быт, внутри себя побеждающий и искореняющий «мещанство», может быть запроектирован художником и «овеществлен» промышленностью художественно-бытовых товаров. Что на новой мебели, за новой посудой, под новым светильником старый человек тут же превратится в Нового. И ругали эту промышленность, никак не поспевавшую за проектами Нового быта, и ругали торговлю, опасавшуюся предлагать новые вещи старым людям...

Все это оказалось, конечно, гораздо сложнее.

Новый быт прорастал понемногу в Черемушках и Новых Кузьминках. Повисали снежно-белые шкафчики в десятках тысяч маленьких типовых кухонь, заменились новомодными люстрами почти все голубые и оранжевые абажуры. В типовых квартирах с тонкими панельными стенами стало светлее, чем в прежних. А люди? Люди тоже в чем-то, как всегда, понемножку менялись и как всегда оставались во многом такими же, как были прежде. Идеального быта идеальных людей не создали, сойдя с бумаги на землю, ни панельные микрорайоны, ни белые шкафчики, ни импортные светильники из ГДР. Выяснилось, что Новый быт — это не тахта вместо кровати и не «абстрактные» занавески на окнах (пользуясь терминологией обитателя новых квартир), а прежде всего, как ни странно, иное отношение к жизни.

Это отношение воплощается также и в вещах. (Потому и существует на свете прикладное искусство.) Но человек быстро привыкает к вещи и может ее прекрасно использовать, вовсе не подозревая об этих ее духовных качествах. Наша критика заметила это обстоятельство уже довольно давно, когда выяснила,

что и в узких брюках можно оставаться мещанином. Но ведь были же, в самом деле, заложены в новые вещи эти, пусть наивные, мечты о прекрасном быте. И одни, «дизайнеры», представляли себе этот быт техническим чудом ХХІ века — рационализированная, как атомная электростанция, до конца разумно рассчитанная, безотказно действующая система «человек — вещь», исключаяющая все ненужные эмоции, всякие там цветочки на блюдечках. Но, изгоняя из своих деловитых вещей признаки эстетики, дизайнеры только загоняли их вглубь, эстетизируя самую техничность, четкость, рассчитанную безотказность вещи, служащей столь же рассчитанно-четкому, деловито-рационализированному человеку. А другие, тоже отворачиваясь от казенной парадности и от мещанского душного уютна, искали новой близости между человеком и вещью, строили новый мир на любовании всем понятными, простыми и общедоступными радостями жизни. Большая расписная кружка для молока, легкое, удобно подхватывающее тело, остроумно изогнутое кресло, нарядная яркость простого узора на платье... Почти то же самое, что было, только легче, светлее, изящнее. Идеал первых был слишком холоден и сух, чтобы нужные для его осуществления люди, похожие на роботов, сразу же появились тысячами. Идеал вторых оказался слишком уж близко лежащим, слишком быстро и мирно (после первых непродолжительных недоразумений) врастающим в старые житейские отношения.

И вот тут-то бытовое, прикладное искусство и начинает ссориться с бытом, а в результате «вещь, потерявшая якорь своего утилитарного смысла, пускается в плаванье, полное увлекательных, но и роковых для нее приключений...» (Г. Капелян. ДИ, 1968, № 6). Приключения эти и вправду стали для вещи роковыми, потому что освобождалась она вовсе не от одной только узкой утилитарности, но и вообще от практического служения человеку (не вообще Человеку, а конкретному, данному человеку) в его реальном быту.

«Ясно, что ансамбль Б. Смирнова — целиком выставочное произведение, вне выставки не существующее. И это качество было бы отрицательным, если бы сам автор не осознал его так ясно. Если бы, освободив свое произведение от утилитарного смысла, он не заполнил образовавшуюся пустоту новым содержанием, выразившимся в свободной и увлекательной игре форм» (там же).

Степень и последствия обретенной таким образом свободы заслуживают, однако, более внимательного анализа. Вещь, сделанная «только для выставки» это, в сущности, уже не произведение прикладного искусства (пусть даже, как настаивает К. Макаров, все-таки и не станкового, а «декоративного»). Стакан теперь уже не стакан, а «образ стакана» (Г. Капелян), чайник — не чайник, а только «тема» (К. Макаров). Художник обрел этой ценой не стесненную докучными требованиями пользы возможность отдаваться «увлекательной игре форм», углубленно работать над выявлением возможностей материала, над его пластикой, цветом, фактурой... Вероятно, такие поиски нужны. Но пока их «темой» остается,

все-таки, чайник (хотя бы и с запаянным носиком), они будут далеко не свободными от заданных этой темой достаточно тесных границ: создаваемое таким методом «не функциональное» произведение не может оказаться ничем иным, кроме как **изображением чайника**, как бы ни был он переосмыслен или стилизован. Создается, значит, какой-то новый, особый жанр все-таки изобразительного искусства — своего рода объемные натюрморты, к тому же — в натуральном материале.

Такие поиски отвлеченно-художественного осмысления натуральной или, скажем, «почти натуральной» вещи не чужды современному искусству: можно вспомнить, к примеру, скульптурные натюрморты Дж. Манцу. Но для плодотворности этих поисков должна быть, думается, ясно осознана их изобразительная, а не прикладная природа. Пока же этого не произошло, осознаны только неутилитарность и «выставочность» новых произведений. Поэтому остренное неутилитарностью «вещное» в предмете обычно не подчеркивается, как в натюрморте, а, наоборот, снимается. Господствует «увлечение стихией материала и эстетизации основных элементарных приемов ремесла стеклодува»... (там же). Идет работа, вроде бы, над «чистой» формой. Но все дальше отклоняясь от заданного когда-то функцией прототипа, художник лишь тогда вступит по-настоящему в эту область «чистой» формы, когда такой прототип вовсе перестанет узнаваться. Более того — когда отпадут заданные этим прототипом стилистические принципы формообразования.

На выставке «Декоративное искусство СССР» была показана очень характерная в этом смысле работа — «Тройка» Ю. Бякова. Характерно, что этот открытый с боков стеклянный предмет был первоначально обозначен как «декоративная ваза» и лишь через несколько дней, видимо, под влиянием зрительских недоумений, превратился в «декоративную форму». Но пластически эта бездонная, на бок положенная «ваза» ничуть не богаче своих более традиционных соседей. Весь смысл ее — в декларативности этого разрыва с функцией. Она декларирует свободу формы для того, чтобы никак, в сущности, ее не использовать...

Видимо, не так-то просто сделать вещь, где темой будут сами по себе пластические возможности стекла или керамики, а не стакан или ваза. И путь к такой вещи не просто в освобождении ее от функции, но и в выходе за пределы всего круга ассоциаций, связанных с прикладным искусством.

Конечно, подавляющее большинство даже и чисто выставочных прикладных вещей таких задач и не ставит. В основном — это вполне добропорядочное прикладное искусство, но, отчаявшись преобразить в идиллию будни, оно возложило свои надежды на праздник. Оно мыслит себя теперь соучастником только тех моментов нашей жизни, где и простые бытовые действия преобразены уже в торжественный обряд: «Деловой завтрак и, скажем, свадебная церемония — разные события, и чашка функционирует в них по-разному. Чайник можно просто поставить на стол, а можно торжественно подносить. Его функция уже не в том, чтобы только чай пить, а

пусть в наивном, но ритуальном значении» (К. Макаров. ДИ, 1967, № 11).

Суть позиции критика тут не в том, что для «свадебной церемонии» он считает необходимой другую, более нарядную чашку, а в том, что «деловая» чашка резко противопоставляется праздничной, относится даже, по К. Макарову, уже к **другому виду искусства**: «бытовую функцию берут теперь на себя дизайн и художественная промышленность». А тем самым, произведения «декоративно-прикладного искусства» освобождаются от мешающей полету творческой фантазии «раз навсегда заданной формы» (там же). В противопоставлении этом разделены не только, как это может показаться, два вида художественного творчества — весь наш быт разделен в нем столь же резко на две части: будничную, утилитарную, обслуживаемую массовыми вещами «узко-практического назначения», и праздничную, концентрирующую в себе духовное содержание нашей жизни, где есть место «самоценным вещам», эмоциональному, образному началу.

О том, что же это за образное начало, отделенное от повседневных забот и им противопоставленное, мы узнали из статьи И. Уваровой под играющим, как цветное стекло, тонкими оттенками пафоса и иронии заглавием «Русь 67»: «Вдруг тебе начинается надоедать прелестное кресло — модерн, сочетавшее максимум удобств и минимум уборки и вспомнится бабушкино, выкинутое семь лет назад, нелепое и сложное, кладовая для пыли, — где оно?

Но художнику дано сделать вещи, которые нам же прояснят, что не кресла жалко, а может, именно, бабушку, потому что мы вступили в полосу поисков предков и рода своего» (ДИ, 1967, № 12).

Эти поиски и создают для нас с вами «утварь князя, обладавшего хорошим, строгим вкусом не только к блинам, но и к доброй форме» (там же). Они и превращают скучную панельную квартиру в боярский терем, где пылится на книжном шкафу массивный, свежесбитый из красной меди геральдический подсвечник и лоснятся за полированными стеклами серванта керамический сервиз «для блинов» и прибор «для кваса»... Поверим пока критику на слово, что здесь «ни квасного патриотизма, ни национальной заносчивости не наблюдается. Зато всплеск любви к духу, культуре народа» (там же), и попытаемся почувствовать себя хлебосольными князьями, угощающими друзей чуть ли не из долбленых колод и зеленых стеклянных бочонков. Не открыть ли, кстати, в помощь таким князьям, на страницах «Декоративного искусства СССР» специальную теоретическую дискуссию о том, можно ли наливать в квасник крошечные и прилично ли есть ромштекс, купленный в «Кулинарии» напротив, с тарелки «для грибов»? Потому что князем быть, как мы увидим дальше, не так уж просто, этот титул несет с собой и некоторые обязанности. И если посуда наша станет вместилищем прежде всего не материальных, а духовных благ, нам придется, прежде чем ею пользоваться, «проникнуться категориями глубокими и сокровенными», ощутить (или воспитать в себе) «тоску по душе родной земли».

Вот почему, если в судьбе прежнего, массового,

направления в прикладном искусстве критику беспокоило недостаточно быстрое и полное признание потребителей, то по отношению к новому, герметическому, она уже печалится об обратном. «К сожалению, интерес к упомянутым формам и образам получил распространение, достаточно широкое для того, чтобы попасть в эстетический катехизис новейшего мещанства, и образовавшийся спрос на определенные вещи создал отнюдь не безвредный для художника контакт с потребительским вкусом отечественного и — не в меньшей степени — зарубежного профана» — предостерегает И. Уварову Г. Капелян (ДИ, 1968, № 6).

Так у нового декоративного искусства появился, оказывается, свой потребитель, на которого оно не рассчитывало, которому не радо, от которого не знает куда уйти — разве что в рукотворную неповторимость каждого отдельного экземпляра.

Но процесс идет и остановить его вряд ли возможно: «...Попытка уклониться от общепринятого в сторону самобытного, благодаря средствам информации, сегодня снова клишируется, становясь предметом всеобщего потребления.

Погоня за синтетическими материалами сменяется погоней за натуральными; лаконичные современные формы взрываются бурным возвратом к старине; самобытность становится предметом стадного повторения; экстравагантные причуды модельеров вроде мини-юбок или платьев оп-арт выбрасываются на рынок в грандиозных масштабах серийной продукции. Хобби — это последнее прибежище интимного, личного каприза — становится повальной инфекцией...» (М. Туровская. «Новый мир», 1968, № 7).

Последняя цитата здесь незаконна: она относится не к нам, а к буржуазному Западу. Почему же она, тем не менее, столь легко укладывается в контекст нашего разговора?

Очевидно, разочарование в духовной ценности решений, предлагавшихся еще недавно адептами дизайна и новейшей массовой художественной промышленности, носит далеко не локальный, а едва ли не мировой характер. Усилия «современного стиля» рационализировать и унифицировать духовное содержание быта миллионов людей повсюду пришли в противоречие с подлинными духовными запросами этих миллионов.

И критический тон моей статьи по отношению к апологиям недекоративизма в прикладном искусстве вызван вовсе не стремлением повернуть «все назад», но желанием проникнуть в суть происходящего процесса (а этого нельзя сделать «изнутри» нового направления), разобраться в его общественных причинах и следствиях. И еще тем, что предложенные пока художниками новые решения кажутся мне скорее симптомами кризиса, чем реальным выходом из него.



Художник стекла
(к 50-летию Е. И. Рогова).

зы «Зимняя фантазия» (1962), «Ромашковый луг» (1963), «Весенние липки» (1963), «Мартовское утро» (1963), «Есенинская» (1966), «Дачная» (1967); блюда «Листопад» (1962), «Ветки» (1966), «Игольник» (1967) и др. Лучшие работы Е. Рогова представляли искусство стекла на крупнейших выставках декоративного искусства у нас и за рубежом — во Франции, Англии, Италии, Норвегии, Польше, Бельгии.

Рецензия Туристу об искусстве

С. Земцов

Эту серию небольших книжек удобного формата надо было бы назвать «По тропам к прекрасному», ибо минуют они широкие туристские дороги и известные миру города и памятники, о которых написаны целые библиотеки ученых трудов и путеводителей. А когда такой город или памятник попадает на пути, то автор с должным почтением обходит его и опять выйдет на тропу к малоизвестному, а может быть, и совсем не известному читателю прекрасному произведению русского искусства.

Поэтому книга Е. Николаева названа не Калуга, а «По калужской земле», а книга Ю. Герчука и М. Домшляк — не Ярославль и Калинин, а «Художественные памятники Верхней Волги». Пока этих книжек вышло четыре. Первой была книга М. Цапенко «По равнинам Десны и Сейма»¹, затем О. Балдиной «От Валдая до Старицы»; следующие две — уже упомянутые. За исключением первой книжки, уводящей читателя на Украину, все остальные посвящены средней полосе России — на юг, на север и северо-восток от Москвы. Поэтические места, полные прелести, где нет «наводящих ужас Альпов», где бескрайние поля высоких хлебов перемежаются березовыми рощами и лесными чащобами, а тихие реки, речушки и ручьи питают обширные озера. Есть в этих путешествиях по глубинным местам особый смысл подлинного познания России. Вдали от великокняжеских и царских городов складывалась своя жизнь, свое искусство — неофициальное и, может быть, поэтому более народное, более связанное с природой, в то же время общерусское, точнее московское, ибо с давних времен все эти земли тягстели к Москве.

Авторы нашли верный тон своим рассказам — спокойный, не перегруженный специальной терминологией и, вместе с тем, строго научный в смысле искусствоведческой характеристики памятника и его датировки. Чувствуется, что эти книжки — результат глубокого изучения полюболюбившихся авторам просторов России. Поэтому в тексте — не только история усадьбы, монастыря, старого дома или церк-

ви, но и бытующая до наших дней старая легенда, история народного подвига и просто описание пейзажа, с которым неотрывно слилась архитектура сооружения.

Пожалуй, наилучшим образом угадал содержание этой серии рано ушедший из жизни глубокий знаток русского искусства, талантливый инженер-химик Е. В. Николаев в книжке «По калужской земле»². Земля эта для историка — земля обетованная, потому что это «обычная история обычной русской земли: бесконечные нашествия татар, междоусобицы, польско-литовская интервенция, 1812 год. Именно на севере Калужской земли решался исход Отечественной войны 1812 г. Много гило здесь дивных произведений русского зодчества, и не очень много дошло до нас. Автор книги заботливо и умело водит читателя по этим остаткам бурного прошлого и красотах древнего и старого искусства. Для меня после прочтения книги Николаева по-новому зазвучали древние названия: Боровск-город, Спас-Загорье, Комлево и другие. Такие книги как эта, раздвигают границы видимого и обычного, зовут в ближние, но, оказывается, вновь открываемые для себя дивные места.

Книга Ю. Герчука и М. Домшляк³ начинается описанием старой Твери, ныне города Калинина, древнего соперника Москвы за великокняжение на среднерусских землях. С возникновением Петербурга Тверь оказалась между двух столиц и потому в числе первых получила регулярный план и ансамблевую застройку, поражающую каждого, кто прибывает в этот «попутный» город.

Авторы не описывают в подробностях многие художественные памятники Калинина. Они как бы следуют через город для того, чтобы углубиться в тверские земли и пройти вдоль берегов Волги до Ярославля.

На этом пути мы встретимся с разнообразными пейзажами и памятниками, с городами и поселениями, чья древняя слава теперь стала достойным летописей и преданий. Когда читаешь эту книгу, то кажется, что следуешь путями первопроходцев, стирающих белые пятна с исторической карты русской культуры. Это ощущение возникает потому, что за каждой строкой чувствуется труд исследователей и путешественников, познавших красоту и историю этого края не только из книг и документов, но в натуре, в многих километрах пешего хождения с блоком и фотоаппаратом. И еще, что следует отметить в этой книге, как, впрочем, и в двух других, — записи нового. Данные в меру, они особенно ценны и приметны в стороне от больших дорог: дом отдыха в Карачарове, новый рабочий городок в Конакове, близ старого Кузнецовского фарфорового завода, теперь выросшего во много раз, плотина около Углича и многое другое, что изменило этот край бурлаков, крестьянского бездолья и

купеческой сытости. И всюду присутствует Волга — в краеведческом музее в Кимрах, куда ведут вас авторы, в прибрежном косогоре, на вершине которого так красиво поставлена церковь Рождества богородицы в Городне...

Валдай, Торжок, Старица. Пологие и крутые холмы, озера, разлившиеся за горизонт, леса корабельной сосны. И среди озер и лесов деревни, городки, древние монастыри и редкой красоты старые дворянские усадьбы — все это и есть содержание книги О. Балдиной⁴. Край интереснейших людей: патриарха Никона, построившего Иверский Валдайский монастырь, архитектора Николая Александровича Львова — литератора и переводчика, поэта и зодчего, обстроившего Торжок и его окрестности величественными общественными зданиями и широко раскинувшимися усадьбами. Столичный зодчий, он придает в конце XVIII века классический облик русской провинции. Автор книги подмечает особенности местного строительства, отличные от московского XVII века и петербургского XVIII. Достоинство книги — не в открытиях или новых атрибуциях уже известных сооружений, а в любовно собранном материале, в списывании с натуры художественных достоинств публикуемых памятников. Издательство «Искусство» нашло специфику для серии «Дороги к прекрасному» — иную, чем для солидных путеводителей по основным национальным гнездам архитектурных памятников, куда вошли Киев и Псков, Новгород и Ленинград, Москва и Баку и другие архитектурные «столицы» Советского Союза. Книжки этой серии отличаются и от подарочных изданий типа «Памятники архитектуры», выпущенных тем же издательством, но не обладающих четкой ориентацией на определенного читателя. Рецензируемая серия, несмотря на малый объем книжек, снабжена солидным научным аппаратом: примечаниями, библиографией, картой маршрута — она имеет адрес. Недаром эти книжки в глянцевых супер-обложках цвета спелой ржи никогда не залеживаются в магазинах.

Единственный упрек издательству заключается, по-моему, в том, что оно оказалось зависимым от авторов в последовательности издания серии.

¹ Подробно об этой книге см. «Декоративное искусство СССР» № 3 за 1967 г.

² Подробно об этой книге см. «Декоративное искусство СССР» № 1 за 1969 год.

³ Ю. Герчук, М. Домшляк. Художественные памятники Верхней Волги. (От Калинина до Ярославля). М., «Искусство», 1968. 126 стр. с илл. Тираж 75000.

⁴ О. Балдина. От Валдая до Старицы. М., «Искусство», 1968. 118 стр. с илл. Тираж — 60000.

Анонсируемая сейчас книжка С. Подъяпольского «По Сухоне и Северной Двине» в какой-то степени продолжит описание русских земель. Но вот следующая книжка. — «В стране вайнахов» В. Марковина — может оказаться такой же одинокой, как уже упоминавшаяся книга М. Цапенко. Мне кажется, что издательству следует заранее организовывать получение рукописей, и таким образом заканчивать цельное описание определенных районов страны.

Выставка в Оранжерее

И. Суслов



В июне прошлого года в Государственном музее керамики и усадьбе Кусково XVIII века произошло два значительных события: завершение реставрации одной из жемчужин усадьбы — «Большой Оранжереи» и открытие в этом здании Всесоюзной выставки «50 лет советской художественной керамики и стекла». Созданное во второй половине XVIII века трудолюбивыми руками крепостных мастеров под руководством Ф. С. Аргунова легкое, ажурное, все пронизанное светом и воздухом здание «Оранжереи» завершает уникальный архитектурно-парковый ансамбль Кускова. Потребовалось свыше десяти лет упорного, кропотливого труда реставраторов, чтобы постепенно, шаг за шагом освободить «Оранжерею» от искажавших ее перестроек и вернуть ей первоначальный архитектурный облик. Здесь особо следует отметить заслугу архитектора Центральных научно-реставрационных мастерских Л. Соболевой, которая на основе долгих поисков и тщательного изучения архивных материалов и подлинных чертежей разработала проект восстановления «Оранжереи». Когда-то под сводами ротонды «Оранжереи» звучала музыка и знатные гости, прохаживаясь по просторным залам, любовались наполнявшими их диковинными растениями и

«приятной красотой» самого здания. Ныне гостями «Оранжереи» стали художники, искусствоведы, любители художественной керамики и стекла. И если, переходя из зала в зал, внимательный посетитель восхищается незаметной на первый взгляд работой реставраторов, то одновременно он отдает должное и устроителям выставки, показавшим около двух тысяч экспонатов керамики и стекла. Необходимо подчеркнуть, что работа по подготовке этой, по существу, первой в истории советской керамики крупнейшей ретроспективной выставки была начата коллективом Музея еще в 1966 году. Большую помощь Музею в комплектовании выставки оказали Министерства культуры СССР и РСФСР, Союз художников СССР.



не нарушая архитектурного интерьера помещений, экспонировать такой сложный для комплексного показа материал, как керамика и стекло. Легкие белые занавеси, гармонирующие со светлой окраской стен, введение в экспозицию небольших подиумов с высеком свежей травы и вечнозеленых растений в кадках и ящиках — все это не только оживляет экспозицию, связывает ее с окружающим зданием парком, но и создает благоприятные условия для показа самых разнообразных по форме, цвету и размерам керамических и стеклянных изделий. Один из самых интересных разделов выставки — экспозиция первого советского художественного фарфора 1920-х годов, составленная в основном на материале собрания



Кусковского музея, одного из крупнейших собраний в СССР. В залах, посвященных советскому фарфору, фаянсу и стеклу периода 1930-х годов, внимание посетителя привлекут изделия Ленинградского и Дулевского фарфоровых заводов, Конаковского фаянсового завода, Ленинградского завода художественного стекла. Два самых больших зала выставки отведены изделиям керамики и стекла заводов и отдельных художников РСФСР, УССР, Молдавии и прибалтийских республик. Наконец, в трех последних залах представлены традиционные керамические блюда, кувшины и мелкая пластика республик Средней Азии и Закавказья. Экспозиция выставки отражает большую научно-исследовательскую работу, проделанную коллективом Музея по сбору, классификации и систематизации обширного и разнообразного материала. В дальнейшем планируется организация на основе выставки самостоятельного музея советской керамики и стекла с постоянно действующим выста-

вочным залом, где можно было бы систематически показывать новые изделия заводов и отдельных художников, устраивать творческие семинары для молодых художников, лекции для студентов художественных ВУЗов, организовывать персональные выставки и т. д.

Дискуссия польских критиков

В. Антонова

В минувшем году на страницах польской печати развернулась дискуссия, вызванная статьей А. Осенки «Художник — бывший герой», помещенной в еженедельнике «Культура» (№ 3, от 21.1.1968 г.). Дебатировались насущные проблемы современного искусства: моральная позиция художника, общественно-социальная значимость искусства (под термином «ангажированное» искусство), отношение художника к обществу и своему времени и т. д. Заголовок статьи Осенки отражает один из основных ее тезисов. Говоря о миссии художника и о роли его творчества в прошлом веке, сравнивая мастера XIX века с Прометеем, укравшим у богов огонь своих произведений, чтобы принести человечеству силу и красоту, автор спрашивает: возможно ли, что с художником произошло то, что видим мы теперь? Художник соблюдает прежде всего свои личные интересы, он оборотист и практичен. Он меняет свои взгляды каждые два года — всегда в поразительном согласии с переменами на художественном рынке. Даже если он хочет обратиться к человеческой душе, а не только к глазам, если хочет остаться пророком, ему не достанет мужества сказать себе: впереди — уже никогда никакой карьеры, никаких каталогов на нескольких языках, никаких международных наград. «Мне кажется, — пишет Осенка, — что сегодня висит проклятие над искусством — над всем этим кругом художественной жизни, определяемой галереями, каталогами, журналами, маршами, международными выставками, академиями — пусть самыми современными. Слишком много тут произнесено лжи — словами и полотнами... Самые благородные, самые искренние картины, превращенные в товар, теряют здесь свою силу». Автор утверждает, что элемент борьбы за успех принял угрожающие размеры. Успех решает все, он — единственное мерило ценности. Фальсификаторы эмоций, имитаторы трагедий могут воспользоваться любой техникой, любыми испытанными и новыми средствами, всеми преимуществами условности и недомолвок. Поражает и ставит в тупик легкость, с которой живописец при помощи нескольких пятен на холсте, нескольких намеков начинает заниматься философией, вторгаться в глу-

Оранжерея.
Вид со стороны партера.
Фрагменты экспозиции.

бины бытия, говорит об одиночестве, о гнетущих его магиях.

Речь идет не только об умелых авантюристах — в этом случае не было бы никакой проблемы, достаточно было бы ограничиться осторожностью, недоверием, скепсисом. Во многих странах Европы, в том числе и в Польше, возникают группы художников, провозглашающие необходимость связи искусства с действительностью, обнаруживающие заинтересованность политикой, вопросами морали и т. д. Осенка верит, что для многих из них дело не в каком-то новом направлении искусства. И все же их попытки выразить жизненную правду кончаются ничем: их произведения не отличаются от тысяч других, которые составляют фон для снобистских показов «жизни художника». Если же они создают действительно волнующие произведения, публика встречает их молчанием, а ценители — как нечто антиэстетическое, ибо это освежает и оживляет интерес к искусству.

Осенка пишет о герметизме современного искусства, который трудно разрушить: слишком долго говорили только о «чистом»... искусстве, жаждали «чистого» искусства, хотели избавиться от груза «внехудожественных» обязательств.

Современный художник, по мнению Осенки, по существу противоречит героической позиции творца-аутсайдера, позиции самостоятельной борьбы за познание тайн Вселенной. Трудно советовать художнику следовать мужеству, например, Ван Гога, но такие примеры пробуждают веру в силу индивидуальности. Они, только они выводят живопись, скульптуру из круга, в котором произведения искусства уже ничего не означают.

Первым вступил в полемику К. Тёплиц («Участник, бывший художник» — «Культура», № 5, от 4.11.1968). С его точки зрения, тезис о художнике, который в одиночку, силой своего гения открывает перед человечеством новые ошеломляющие горизонты, нельзя защитить на примере мастеров, которые эти горизонты действительно открывали. Потому что именно они опирались на предшествующие открытия философа, историка, этнографа, математика и писателя. Он высказывает мнение, что между опозитизированным Осенкой бунтарским творчеством начала века и сегодняшним художественным рынком существует генетическая связь. Этот рынок создали именно новаторы XX века, они же сформировали нашу действительность и в другом смысле: первыми поставили под сомнение станковую картину, предлагая возвращение к стенной росписи, скульптуре как составной части архитектуры, к предметам быта. Тёплиц считает, что сегодняшнее искусство начинает напоминать ту систему, которая существовала столетия назад, когда художником был резчиком, плотником, гончаром, миниатюристом, —

ибо чем иным является наше кино или фотография? Художник сегодня ближе к жизни не потому, что является ее пророком, а потому, что участвует в ней.

Следующая статья принадлежит Б. Маевской («Участник или художник» — «Политика», № 7, от 17.11.1968). Автор констатирует, что благодаря созданию бытовых форм, связанных с повседневностью человека и удовлетворяющих его эстетические запросы, искусство проникает в различные сферы жизни. Это является непреложным фактом и достижением современных художников. Маевская считает, что по этой причине спор должен концентрироваться вокруг вопросов, всегда являвшихся доминантой станковой живописи, самого существенного в ней: превращения мыслей и чувств в образ, создания идеограммы как высшего выражения пластического видения.

З. Флорчак в своей статье «Кто на что способен» («Политика», № 10, от 9.3.1968) ядовито замечает в адрес Тёплица, что тому достаточно «искусства в виде мебели». Идеограммы же, продолжает Флорчак, страдают удивительной внутренней немой. Он называет их не искусством, а особым типом ремесла, отличающегося от классического тем, что создают не предметы быта, а различные оптические формы передачи информации, достаточно искусные, чтобы избежать названия обычного макета, плаката и т. д. Флорчак не согласен с Осенкой и Маевской, что современный художник беспомощен перед лицом цивилизации. Художник не беспомощен. Это его искусство беспомощно перед конфликтной ситуацией в мире. А художник прежде всего ленив — и потому изобретателен. Флорчак приводит в качестве примера употребляемую в определенных кругах Нью-Йорка идиому «put-on» («надувательство простака») и позволяющую свести работу художника к нулю: заказчику выдается чистый лист бумаги с именем портретируемого и подписью «автора». «Put-on» умышленно доводит искусство до абсурда, — говорит его теоретик Бракман, — и тем самым придает ему черты идейности». Флорчак заключает статью словами, с которыми хочется согласиться: «Сегодня нам следует говорить об искусстве большой внутренней напряженности и силы, соразмерном серьезности и остроте конфликтов, раздирающих нашу эпоху».

Сицилийская керамика

Амелия Винколи (Рим)

Это случилось в прошлом году с английским туристом, который плыл на своей парусной яхте на расстоянии миль от северных берегов Сицилии

из Палермо в Милаццо. Он лениво обозревал в бинокль одно из больших селений, выходящих к морю, как вдруг глазам его предстала странная, непонятная картина: рассыпавшись по улицам селения, с балконов, с лестниц, с балюстрад общественных садов на него глядели бесчисленные человеческие головы. Можно было подумать, что селение, словно пятьсот лет назад, подверглось нашествию сарацинов, опустошивших его, обезглавивших жителей и раскидавших повсюду их головы. Но если присмотреться получше, то можно было заметить, что отрезанные головы вовсе не были похожи на мертвые, ибо краски были самые яркие, черные глаза сверкали на солнце, а выражение румяных лиц было веселым. Более того, над этими головами возвышались букеты ярких цветов.

Как оказалось, это были прекрасные керамические вазы, изображающие, согласно древним традициям народного искусства Сицилии, лица девушек, детей, усатых гордых

дов — от XVIII века до наших дней.

Один из ревностных хранителей народных сицилийских традиций захотел во время выставки научно обосновать древнейшие истоки этого вида прикладного искусства. По его мнению, они восходят к древней Индии и связаны с одной из многочисленных религий, существующих в этой азиатской стране. Затем «анимистское» искусство якобы пришло в Сицилию с корсарскими кораблями средиземноморских мусульман, а также многочисленными торговыми путями, связывавшими Средиземноморское побережье с Востоком. Сицилийцы впоследствии трансформировали сам дух «анимистской» керамики, лишив ее мистического оттенка и переместив основной акцент на психологическую характеристику. Вазы и кувшины для сицилийского керамиста больше не воплощали в себе изображения душ умерших предков или метафизические символы. Они были попросту реалистическими, мужественными портретами живых лю-



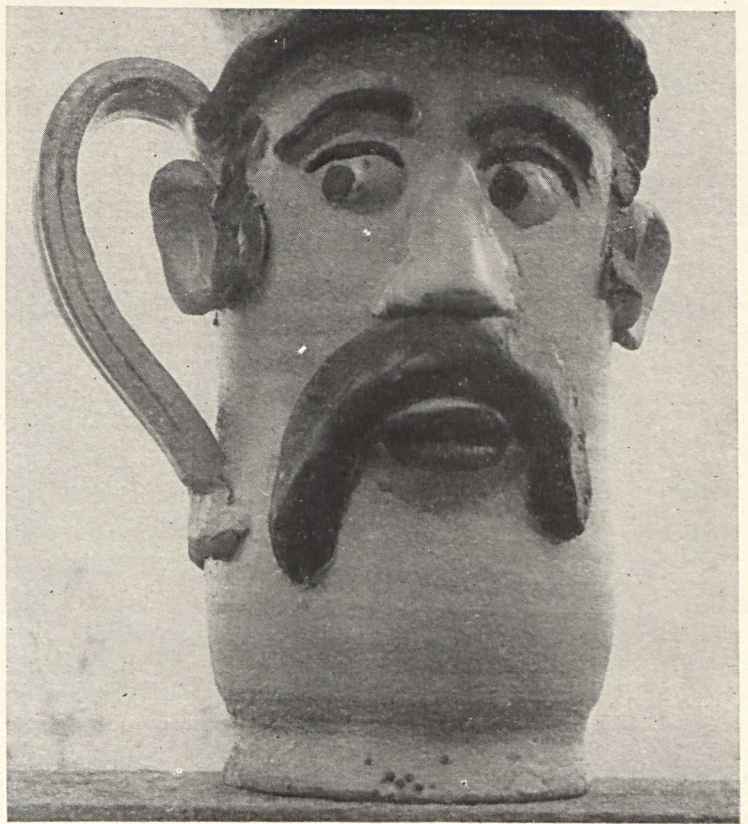
мужчин. Селение, таким необычным образом «открытое» британским путешественником, называется Санто Стефано ди Камастра. Оно является центром этого единственного в своем роде керамического производства, которое итальянские искусствоведы называют «анимистским» (от итальянского «анима» — душа), потому что восходит к тысячелетнему обычаю вкладывать «душу» в предметы обихода, одушевлять их. Это относится не только к вазам для цветов, но и к кувшинам, амфорам, чашам, выточенным с удивительным мастерством.

Как часто бывает, именно иностранцы первыми замечают и определяют ценность лучших произведений прикладного искусства местных кустарей. И именно благодаря наплыву иностранных туристов сицилийская «одушевленная» керамика достигла в последнее время наибольшего расцвета. Это произошло, в частности, по случаю специальной выставки прошлого года в Санто Стефано ди Камастра, на которой были собраны работы различных перио-

дей, человеческими типажам с ярко выраженными национальными чертами.

Так «одушевленная» керамика, один из самых значительных видов сицилийского прикладного искусства, трансформировалась в веселую и запоминающуюся портретную галерею. Это — один из обнадеживающих примеров того, как народная традиция не разрушается под нивелирующим давлением промышленной цивилизации.

Сицилийские фигурные кружки и кувшины.





Первые советские плакаты

С. Е.

На выставке советского плаката эпохи гражданской войны, организованной Московским клубом коллекционеров в октябре 1968 года, было показано немногим более ста листов.

Выставки Клуба всегда радуют исследователя сюрпризами. И в этой скромной по размерам экспозиции, не претендовавшей на исчерпывающий показ плакатной продукции первых лет советской власти, можно было видеть с десятков плакатов, не вошедших ни в один доступный нам каталог. Большая часть плакатов была взята из собрания Л. Е. Кропивницкого. В выставке приняли участие также А. А. Капица и Я. Е. Рубинштейн. Показу предшествовал тщательный отбор материала: организаторы стремились показать плакаты, не примелькавшиеся на выставках, полагая, что зритель, знакомый с вещами хрестоматийными, сам воссоздаст полноту картины, а исследователь найдет для себя, может быть, новые аспекты этого замечательного явления искусства двадцатого века.

Будучи построена не по обычному тематическому принципу, всегда обедняющему общую картину, эта небольшая экспозиция меняла наше несколько стандартизированное представление о стиле плаката того времени. Особенно интересен был раздел плакатов, выпущенных туркестанским издательством и БАКАВРОСТА.

Здесь можно назвать уникальную серию плакатов работы художника Книта, впервые показанную в таком объеме. Плакаты туркестанского издательства, также не встречающиеся ни в одной государственной коллекции, очень различались по стилю от листов Книта, в которых мы видим несколько наивно осмысленные приемы графики «Мира искусства». Близкие народной картинке и более повествовательные, туркестанские плакаты представляют безусловный интерес не только для искусствоведа, но и для историка советского Востока. На выставке с интересом смотрелись разнообразные по почеркам листы культурно-просветительной рекламы. Строгие шрифтовые плакаты петербургских книжных графиков соседствовали со своеобразными орнаментальными шрифтами в плакатах С. Иванова, с эклектичной уже для 1918 года графикой шрифтов В. Щанкина. Все эти листы дают исследователю интересный материал по истории развития шрифтового плаката.

Следует также отметить интересные портреты иранских и азербайджанских революционеров, отпечатанные в Гиляне в эпоху гражданской войны.

В заключение хочется сказать об удивительной, волнующей сохранности выставленных листов. Многие из них поражали свежестью первых оттисков. В этом — большая заслуга коллекционеров, в течение полувека бережно сохранявших плакаты, ставшие теперь уникальными.

Книт. «Работница-мусульманка». Баку. 1920.

Книт. «Азербайджанский рабочий арестует богача». Баку. 1920.

С. Иванов. Афиша. Петроград. 1920.

Грузинская набойка

С. Ерлашова

Синие скатерти занимают особое место среди традиционной грузинской набойки. От набойки их отличает сама техника. Узор на синих хлопчатобумажных скатертях разервировался нанесением смеси воска с жирами при помощи резной доски-штампа. Окрашивались они только в цвет индиго. На глубоком синем фоне очень четко виден светлый узор цвета самой ткани. Синие скатерти — явление глубоко национальное в народном искусстве Грузии, не имеющее прямых аналогий в искусстве соседних народов. Упоминание о таких праздничных скатертях, украшавших торжественные трапезы, относится еще к XVII веку. Большое количество сохранившихся синих скатертей, разнообразие их размеров и качества свидетельствуют о широком распространении их среди всех слоев населения.

По форме и размерам такие скатерти делятся на несколько групп. В одних районах были распространены узкие (60 см.) полотнища длиной до трех метров, в других — огромные, сшитые из трех-четырех полотнищ длиной до 17 метров; в городах выработался более камерный стандарт — 60×60 см². Размеры скатертей определялись их бытовым назначением. Обычно их расстилали во время многолюдных торжественных трапез, связанных со свадебными и погребальными обрядами, храмовыми праздниками. Маленькие скатерти объединяли за совместной трапезой интимный круг друзей.

Так же, как устойчива и традиционна сама техника производства синих скатертей, так же прочно и давно сложилась композиционная система расположения узора. Композиция всегда состоит из центрального поля и нескольких рядов каймы. Узор при бесконечности вариаций составлялся из набора растительных элементов — больших и маленьких цветочных розеток, вьющегося стебля бобов и звездочек. Часто изображались также олени с ветвистыми рогами, рыбы, птицы, барсы, иногда встречается изображение и людей — пеших и конных охотников, женщин в национальных костюмах с музыкальными инструментами или с цветком, мужчин с чашей и кувшином. На более поздних скатертях появляется изображение разложенных для трапезы ножа, вилки и ложки — едва ли не самая обаятельная деталь всего декора. Синие скатерти, безусловно, несут в себе древние, давно забытые ритуальные традиции, воспринятые позднейшими мастерами в более узком декоративном плане.

Синие скатерти до последнего времени радовали глаз лишь в музейных экспозициях. Казалось, что это искусство изжило себя и осталось в прошлом. Поэтому особенно обна-

деживает интерес к синим скатертям, проявившийся у современных художников Грузии. Может быть, первыми вспомнили о них керамисты, которые в последние годы стремятся к созданию не отдельных произведений, а целых интерьерных комплексов со столами, мангалами и прочими атрибутами традиционной трапезы. Поэтому художники-керамисты М. Чихладзе и Н. Кикнадзе сами красили скатерть для своего комплекта праздничных марани.

На Юбилейной выставке в Манеже было представлено несколько образцов синих скатертей молодого художника Нодара Эргемлидзе. Это его дипломные работы. Первое впечатление, что эти вещи повторены по старым композициям и напечатаны по старым доскам. И это естественно — ведь это первый результат полученного из прошлого импульса, и для его творческого развития нужно время и опыт. А успех, которым пользовались синие скатерти на выставке, является залогом возрождения этого древнего искусства. Тем более, что сложившиеся издревле разнообразные форматы скатертей дают возможность использовать их в современном интерьере и для других целей. Что же касается крупных раппортов узора, очень обобщенного рисунка, покоряющего своей непосредственностью и неподдельной фольклорностью, то это как нельзя лучше соответствует современному стилю декоративного искусства.

Сувениры из Горького

М. Званцев

Два года назад в Горьком при Проектно-конструкторском бюро Управления художественной промышленности был организован художественный отдел. Работают в его мастерских молодые художники, которые создали образцы изделий в разных жанрах: в филиграни, чеканке, росписи по дереву, резьбе по камню, токарных изделиях.

Молодежным коллективом за два года созданы образцы изделий в разных жанрах: филигрань и чеканка, роспись по дереву, резьба по камню, токарные изделия.

Вещей уже много, но некоторые из них, к сожалению, не выходят за пределы штампов. Об одном из таких штампов следует поговорить, тем более, что он пользуется по разным причинам некоторым успехом. Речь идет о широко распространенных теперь токарных фигурках, раскрашенных и украшенных подобием народного орнамента, о разных «Лесовиках», «Дровосеках», о девицах с коромыслами, пастухах с лаптями и так далее. Где их только не делают — и на Украине, и в Белоруссии, и в Прибалтике. Теперь начали и в Горьком. Обидно, что эти уродливые фигуры в огульном «русском» стиле хотят сделать образцами для широкого воспроизведения.



Эти «кукло-сувениры» получили популярность из-за легкости их создания и воспроизведения, но едва ли они смогут когда-либо стать произведениями искусства. Их формы удивительно однообразны и не могут быть иными из-за специфики работы на токарном станке, в них не чувствуется живой руки мастера, моделирующей свободно и создающей поэтому бесконечное разнообразие форм.

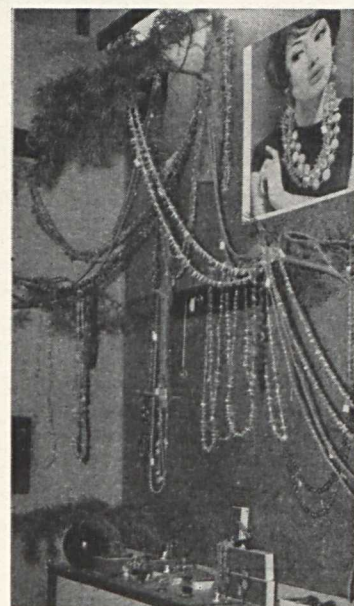
Я далек в данном случае от мысли требовать создания углубленного психологического образа. Это невозможно и не нужно, но подделка под «стиль-рюсс» — все эти лапоточки, мочальные волосы, коромысла — попросту раздражает своей безвкусицей.

Но не будем называть плохими токарные фигурки. Я определил их как штамп — это вернее, но заговорил я о них в первую очередь потому, что не хочется, чтобы молодые художники шли по самому легкому пути. Ведь смогла, например, А. Устинова продемонстрировать ряд образцов, свидетельствующих не только о ее таланте, но и об умении верно усвоить художественные принципы и приемы народного искусства. Свидетельством этому являются ее небольшие декоративные панно в традициях городецкой росписи. Хорошее дело начато в Горьком. Хорошо, что художники-проектанты не находятся за тридевять земель от артелей и могут постоянно поддерживать связь с исполнителями: это помогает решать трудную проблему тиражирования изделий.

Выставка сувениров Прибалтики

С. Мастерова

В октябре прошлого года в московском магазине «Подарки» на ул. Горького (филиал ГУМа) проводилась необычная выставка-продажа. Здесь были широко представлены изделия из дерева, металла, янтаря, народное ткачество, керамика,



вязанные вещи литовских, латвийских и эстонских мастеров. Магазин готовился к выставке долго и тщательно — ведь такая выставка была организована здесь впервые. Это помогло отобрать изделия для отправки на выставку-прода-



жу. В основном были представлены изделия, до сих пор не поступавшие в продажу в магазин. Почти все они имели специальную, хорошо оформленную упаковку, гармонирующую с самим изделием. Устраивая эту выставку, магазин преследовал две цели: изучить спрос и найти новую форму эстетического воспитания покупателей. Опрос проводился отделом изучения спроса и конъюнктуры торговли ГУМа совместно с сотрудниками магазина.

Изучение процесса продажи дало очень интересные результаты. Оказалось, что наибольшим спросом пользуются литовские изделия из дерева — подсвечники, ложки, тарелки, пивные кружки, — и деревянная скульптура (литовское предприятие «Миния», эстонские предприятия «Салво», «Выру», «Виландес» и др.), изделия из серебра и мельхиора, выпускаемые Таллинским ювелирным заводом, ювелирные украшения с янтарем (литовские предприятия «Тульпе» и «Еся», Калининградский янтарный комбинат), изделия из кожи латвийской кожгалантерейной фабрики «Сомдарис», тканые литовские салфетки и эстонские вязанные носки-тапочки.

Очень показательно было сравнить спрос на декоративные панно из дерева с янтарем, создаваемые на двух предприятиях Литвы — «Тульпе» и «Еся». На «Тульпе» делают панно с сюжетными композициями, с тщательной отделкой деталей, с натуралистическими подробностями. Помимо янтаря, в панно вводится соломка — это вносит неприятный фактурный диссонанс и делает их еще более старомодными. Поэтому неудивительно, что покупатели с развитым вкусом, если и склонялись к покупке подобного панно, то выбирали изделия «Еся», в которых использовалась и подчеркивалась естественная красота янтаря, искусно обыгрывались его цвет и фактура. Да и сами панно были как бы отражением своеобразной природы республики: «Взморье», «Сосны», «Дюны».

В целом выставка-продажа пользовалась большим успехом. Почти все покупатели (98%) считают необходимым

регулярно организовывать в Москве аналогичные выставки сувениров союзных республик — не только для продажи, но и для ознакомления с культурой и искусством этих республик.

Дизайн и сантехника

В. Резвин

Такое сочетание еще и сегодня для некоторых звучит необычно и даже кощунственно. Однако промышленное искусство, особенно те его разделы, которые занимаются совершенствованием предметов быта и комфорта, не могут делать различия в подходе к посуде, мебели или умывальнику.

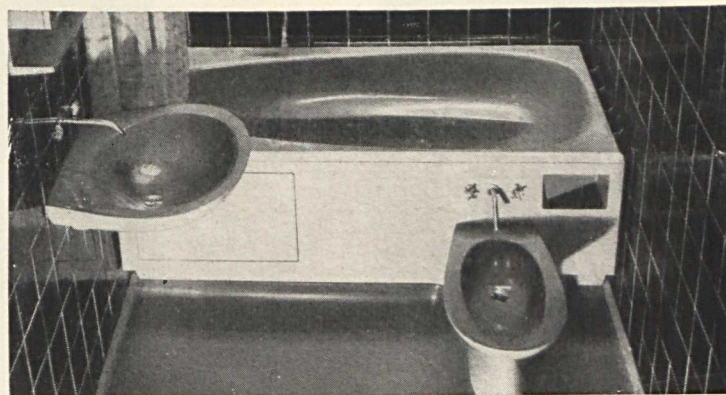
В ряде стран это поняли давно. К сожалению, у нас привлечение архитекторов и художников-конструкторов к проектированию новых, научно обоснованных моделей санитарных приборов до последнего времени не практиковалось.

Копирование далеко не лучших зарубежных образцов считалось наиболее дешевым и правильным путем. Многие считали предмет слишком низким, недостойным приложения творческих усилий. Однако достаточно сказать, что такие мастера, как Корбюзье, Фуллер, Гинзбург придавали вопросам совершенствования санитарного оборудования большое значение, считая его одним из решающих критериев комфортабельности жилища. Созданный Корбюзье еще в 1935 г. санитарный узел предвосхитил многие

важными габаритами и формой отдельных элементов комплекта. Отсутствие тяжелых бортов, полочек и многочисленных неоправданных членений привело к полному и логичному слиянию функции и формы приборов, к разумному лаконизму, к которому всегда необходимо стремиться.

Результатом трехлетней совместной работы явилось создание и освоение опытной партии приборов на некоторых ведущих предприятиях Министрства промышленности строительных материалов. Организованная в помещении Главного архитектурно-планировочного управления г. Москвы выставка вызвала большой интерес архитекторов. Как основное достоинство отмечалось комплексное, научно аргументированное решение приборов, органичное слияние декоративной и функциональной организации формы, сдержанное и продуманное цветовое решение.

Следующим и не менее важным этапом работы является внедрение нового комплекта в массовое строительство.



идеи, которые сегодня «открывают» заново.

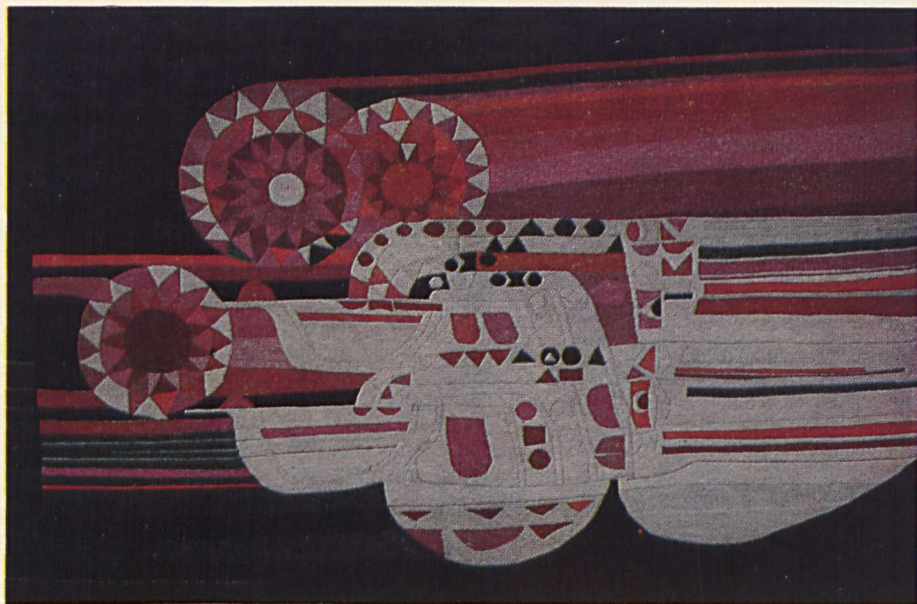
Включение в план работы ВНИИ технической эстетики совместно с НИИ строительной керамики и НИИ санитарной техники темы по созданию нового современного комплекта сантехнического оборудования квартир поставило перед проектировщиками ряд проблем, важнейшей из которых было определение методики работы.

Перед художниками-конструкторами стояла задача создания комплекта, отличающегося от ранее выпускавшихся разрозненных приборов улучшенными функциональными характеристиками, стилевым и цветовым единством, более современным композиционным решением, научно обосно-

Напольное биде новой формы. Фарфор.

Интерьер ванной комнаты с консольным умывальником, биде и ванной новой формы.

Драгослав Стоянович
(Белград)



Для нас, югославских работников культуры, эта скромная выставка означает очень многое. В ней воплотились гордость и вера в то, что каждый из нас может внести свой вклад в благородное дело полного взаимопонимания. Выставка была творческой встречей с народом, с которым нас связывают очень давние и глубокие традиции дружбы и борьба за лучшие идеалы человечества.

Эта выставка знакомит с творчеством тех югославских художников, которые либо уже определились как мастера прикладного искусства, либо отдают поискам в области декоративного искусства большую часть своего времени. В экспозиции были представлены работы семидесяти авторов из всех республик нашей страны: Сербии, Хорватии, Словении, Македонии, Боснии и Герцеговины, Черногории и из автономных областей: Воеводины, Косово и Метохии. Это — керамика, стекло, текстиль, художественная обработка металла и дерева. Рядом на стендах были фотографии, которые как бы иллюстрировали творческий процесс художников и указывали на непосредственные источники его вдохновения: архитектуру, пейзаж, изделия народных мастеров, образцы орнамента.

Работы были самые разные — художники исходили из разнообразия материалов и техники. В одних предметах подчеркивалась их функциональность, в других — характер материала, в третьих — совершенство обработки и технологии, в некоторых доминирует игра красок и текстуры, смелость композиции, личные эмоции. Заметно влияние различных традиций, разных школ, стилей и моды. В то же время достойна внимания одна общая черта, являющаяся особенностью этой выставки: близость к народному творчеству и искреннее стремление использовать все то лучшее, что есть в народном искусстве, которое, кстати сказать, тоже не всегда было одинаковым. Это определяет направление работы не только прикладников,

* Выставка была открыта в Москве осенью прошлого года.



но и бóльшей части всех художников Югославии.

В лучших произведениях наших художников прикладного искусства за основу берутся принципы народного творчества: простота композиции и формы, дух жизнерадостности и оптимизма, близость к простому человеку и его запросам. Причем делается это без излишнего кокетства и без рабского подражания, на уровне понимания задач современного искусства. Об этом наиболее красноречиво говорит использование мажорных цветов и изысканных оттенков, тонкость и разнообразие обработки материала, пластичность формы, превосходно построенная композиция, изящество орнаментального ритма, великолепно найденные пропорции.

Кроме того, в известной степени является общей и молодость — молодость авторов, молодость нашей родины, осуществившей, наконец, идею единства и братства наших народов, которые долгое время были разобщены и угнетаемы. Я глубоко уверен, что подобные встречи будут происходить все чаще, а это означает укрепление дружбы и возможность дальнейшего всеобщего развития.

М. Родичи.
В царстве солнца.
Гобелен. Шерсть,
ручное ткачество.

В. Вукичевич.
Скульптура. Керамика.

Л. Банчов.
Белградская крепость.
Керамическое панно.

П. Тоджераш.
Человек с бородой.
Керамика.

Л. Шарич.
Тарелка. Керамика.

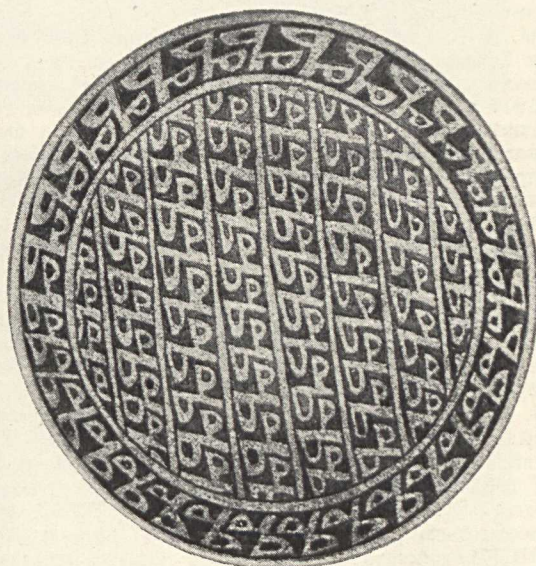
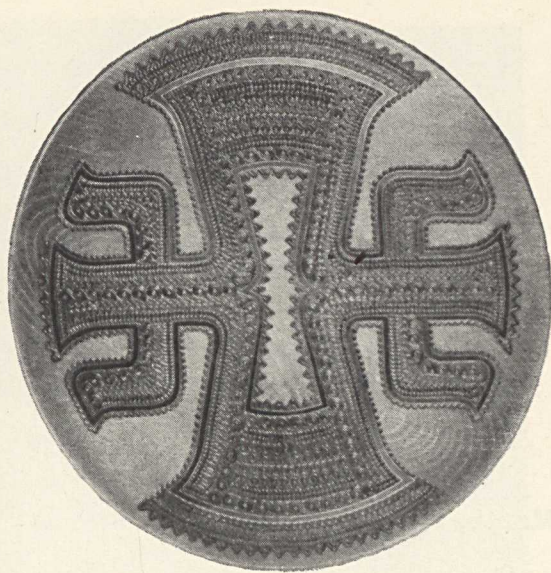
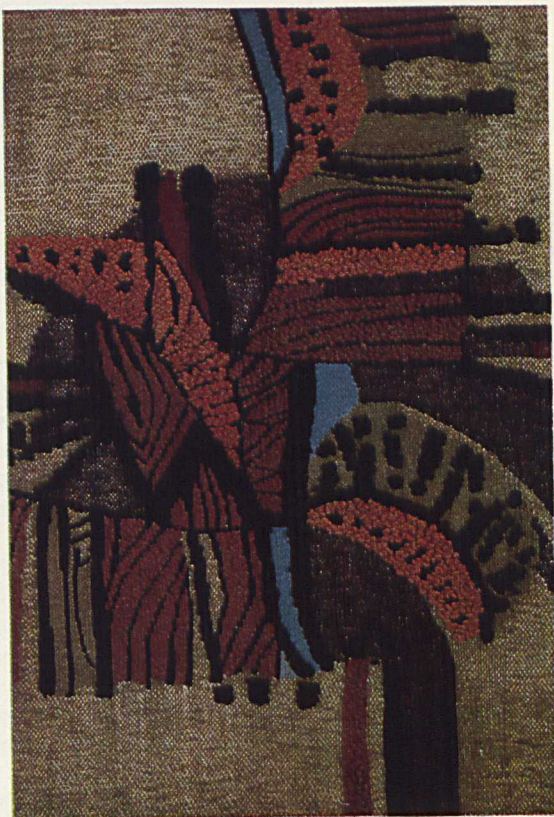
«Крайпуташ» — надгробная
плита. Камень.

М. Цвельбер.
Тарелка. Дерево,
инкрустация.

Э. Горски.
Гобелен. Шерсть,
ручное ткачество.

М. Кичин.
Тарелка. Керамика.

К. Джорджевич.
Пан. Керамика.



Поздравляем художников и архитекторов с присуждением Государственных премий РСФСР за 1968 год:

Василия Алексеевича Ватагина — за серию анималистических скульптур.

Веру Дмитриевну Веселову, Викторию Пиколаевну Эльфину, Эльзу Яковлевну Хумала, Капитолину Васильевну Исакову, Варвару Васильевну Сибирцеву, художников вологодского кружевного объединения «Снежинка» — за создание высокохудожественных образцов кружевных изделий.

Бориса Григорьевича Бархина, Евгения Ивановича Киреева, Наталию Георгиевну Орлову, Валентина Александровича Строгого, Кирилла Дмитриевича Фомина, архитекторов — за архитектуру Государственного музея истории космонавтики имени К. Э. Циолковского в г. Калуге.



Михаил Александрович Червонный

9 ноября 1968 года скоропостижно скончался начальник Управления охраны авторских прав Союза художников СССР Михаил Александрович Червонный.

М. А. Червонный родился 31 декабря 1898 года в Варшаве. С юных лет вступил он на путь революционной борьбы. Член КПСС с апреля 1917 года, Михаил Александрович принимал активное участие в гражданской войне — он был командиром и комиссаром отряда в Москве, председателем Чрезвычайной комиссии в г. Моршанске, командиром 4-го Кавдивизиона и 1-го Московского конно-партизанского полка. При освобождении Новороссийска в 1919 году, будучи командиром отдельной Кавказской кавбригады, он был тяжело ранен. Партия направляет М. А. Червонного в Херсон, где он возглавляет Чрезвычайную комиссию и является одним из руководителей обороны Херсона от войск Врангеля.

В 1922—32 гг. М. А. Червонный отдает все силы восстановлению и развитию народного хозяйства в Крыму, на Украине и в Москве. С 1933 года он работает в организациях культуры: заведующим отделом выставок ВОКС, заместителем председателя МОСХ, директором НИИ художественной промышленности, начальником художественной группы Наркомлегпрома СССР.

В 1944—45 гг. он был директором Художественного фонда СССР. С 1945 года М. А. Червонный — начальник Управления охраны авторских прав Союза художников СССР.

Производственную работу Михаил Александрович успешно сочетал с большой общественной деятельностью в правлении Художественного фонда РСФСР, в секции интерьера, художественной промышленности и синтеза искусств Союза архитекторов СССР, в Московском областном отделении Художественного фонда РСФСР, в художественном совете по стеклу Министерства промышленности строительных материалов СССР и др.

За заслуги перед родиной М. А. Червонный был награжден орденом боевого Красного Знамени и медалями.

Принципиальный коммунист, чуткий и внимательный товарищ, М. А. Червонный много сделал для развития советской изобразительной культуры, он снискал любовь и уважение художников, искусствоведов, архитекторов, всех знавших его и работавших с ним.

Секретариат, партбюро и местком Правления Союза художников СССР, Управление охраны авторских прав Союза художников СССР.

Д. Лихачева

В коллекциях фарфора встречаются иногда изделия с маркой «ДН». Их относят к фабрике Дмитрия Насонова. Некоторое удивление вызывает лишь относительно большое количество предметов, сохранившихся до наших дней, если учесть, что фабрика существовала всего два-три года.

Дмитрий Степанович Насонов вместе с братом Иваном в конце XVIII века был владельцем трех текстильных фабрик в Москве и одной — в Московском уезде. С развитием фарфоровой промышленности в Московской губернии он поспешил вложить часть капиталов в фарфоровую фабрику. В конце 1810 года фабрика была построена в дер. Сетунь, находящейся в 7 верстах от Москвы по смоленской дороге, на земле, приобретенной у наследников Гагарина. Это была большая для того времени фабрика, уступающая лишь фабрикам Гарднера и Попова. В верхнем этаже двухэтажного корпуса помещались живописцы и «глазурная», а внизу на 12 станках вытачивалось «белье» (неглазурованный фарфор). В одноэтажном корпусе стояла обжигальная печь в два горна, да еще в двух — муфеля и фаянсовый горн для обжига сырой посуды. Материалы, применявшиеся для изготовления фарфора, были обычными для всех фабрик Московской губернии: белая глина — из Глухова, полевой шпат (фельшпат) и кварц — из Петрозаводска, гжельская глина. Количество рабочих на фабрике колебалось от 50 до 70 человек.

На фабрике Дмитрия Насонова выпускалась одна лишь чайная посуда: чашки круглые и с крышками, чайники, молочники, сахарницы и полоскательницы разных фасонов. Известна и роспись некоторых изделий. Так, из ведомости, поданной Насоновым в мануфактур-коллегию, узнаем, что изготавливались чашки «с портретом» и «с бортом виноградным и золотом», молочники и чайники «с ландшафтами». Небезынтересно отметить, что именно фабрика Дмитрия Насонова явилась одной из первых фабрик Московской губернии, применившей пейзажную роспись на фарфоре.

Во время нашествия Наполеона фабрика сильно пострадала. Насонов писал в 1814 году: «Ныне же, — за разорением неприятелем размножить онаго более не могу; а по сему случаю означенной завод мною и продан московскому Первостатейному купцу Алексею Андреевичу Кирьякову».

Совсем недавно стало известно, что при Алексее Кирьякове фабрика продолжала работать еще несколько лет и закрылась между 1817 и 1820 гг. Какие же изделия следует относить к этой фабрике? Мы знаем теперь, что фабрика выпускала наряду с посудой и скульптуру. Это важно подчеркнуть. И вот почему. При Дмитрие Насонове скульптура не выпускалась. А вместе с тем, «насоновские» куклы (с маркой «ДН»), хотя и редко, но встречаются в коллекциях наших музеев. В чем же дело? Естественно предположить, что Кирьяков не изменил маркировку изделий. Чайную посуду и скульптуру он продолжал выпускать под маркой «ДН». Кирьякову менять маркировку изделий было даже невыгодно, так как ко времени покупки им фабрика Насонова известна была при дворе в числе трех лучших подмосковных фабрик (о Кирьякове же как фарфоровом фабриканте ничего не было известно).

Если признать, что при нем оставалась та же марка «ДН», что и при Насонове, то относительно большое количество предметов, сохранившихся в музейных коллекциях, становится вполне объяснимым, так как фабрика существовала не два-три года, как принято считать, а около десяти лет.

И, пожалуй, действительно все было бы ясно, если бы не существовала в той же Московской губернии еще одна фарфоровая фабрика — Демида Назарова. Известно о ней стало лишь в самое последнее время. И естественно, что никаких марок с этой фабрикой исследователи связывать и не могли. А вместе с тем такая марка, безусловно, была, так как фабрика существовала не менее 10 лет. С большой долей вероятности мы можем предположить, что изделия фабрики Назарова маркировались тоже маркой «ДН», близкой по начертанию насоновско-кирьяковской. Во-первых, марка «ДН» совпадает с именем и фамилией владельца. Во-вторых, Демид Назаров мог подделываться под фабрику, завоевавшую уже рынок, так же, как Насонов, в свою очередь, часть изделий пытался продать за иностранные, маркируя их «Nasonow».

Фабрика была основана крестьянином помещицы Власевой Демидом Назаровым в 1816 г. в д. Кузьевой Богородского уезда Московской губернии. Это была вторая фабрика крупного для того времени так называемого «кузьевского куста» фарфоровых фабрик. На фабрике работали 20 человек, из которых 8 занимались росписью чайной посуды. Скульптуру фабрика Назарова не выпускала. Это еще раз подтверждает мысль, что скульптура с маркой «ДН» может относиться лишь к фабрике Алексея Кирьякова. Что же касается фарфоровой посуды, то при датировании следует больше внимания обращать на качество изделий, а также на стилистический характер изменения форм и росписи.

Очевидно, что, например, чайная посуда с лаконичной пейзажной росписью, маркированная красной надглазурной маркой, относится к фабрике Дмитрия Насонова, а с «сентиментальной» росписью — к фабрике Демида Назарова. Примером последней может служить чайник из коллекции А. И. Шпагина, изготовленной в 20-х гг. XIX в., когда фабрики Насонова — Кирьякова уже не существовало.

При датировании изделий с маркой «ДН» небезынтересно иметь в виду следующее.

В многотомном труде П. М. Лукьянова¹ приводятся сведения из «Горного журнала» за 1839 год об использовании окиси хрома в росписи изделий фабрики Насонова. Сведения эти достаточно важны, поэтому приводятся полностью: «История возникновения и производства солей хрома в России может быть отнесена к 1811 году, когда из Парижа впервые была привезена в Россию фарфоровая посуда, раскрашенная окисью хрома. Вот что об этом пишет аптекарь Гельм — первый организатор промышленного изготовления солей хрома в России: «Московский купец Насонов, имевший фарфоровый завод в Сетуни..., принес ко мне одну из упомянутых парижских чашек, расписанную хромовой зеленью, спрашивая, могу ли я ему для завода приготовить несколько хромовой окиси; и как по недавнем тогда возвращении в Москву из путешествия по Уралу я привез с собою несколько хроможелезного камня, о котором еще во время пребывания моего в Златоусте 1809 года я доносил Императорскому Московскому обществу испытателей природы, представив и пробы в оное, то находил я возможность к удовлетворению желания Насонова. Первый опыт был столь удачен, что Насонов в восхищении за начальную партию заплатил мне по червонному за золотник². Цена была баснословной, вызывая меня к приуготовлению для него еще поболее, что и было мною исполнено, хотя впоследствии он понизил цену...».

Таким образом, изделия с маркой «ДН», где применена в росписи окись хрома, могут быть с достаточным основанием отнесены к фабрике Дмитрия Насонова — Алексея Кирьякова.



¹ П. М. Лукьянов, «История химических промыслов и химической промышленности России», т. III, стр. 79, 80.

² 1 золотник = 4,16 грамма.

