

1<sup>290</sup>

1982

# Декоративное Искусство СССР



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРНО-ФАБРИКА  
КУБАНСКОГО ДИСТРИКТА  
ИМ. П. А. НЕКРАСОВА



# **60 лет СССР—**

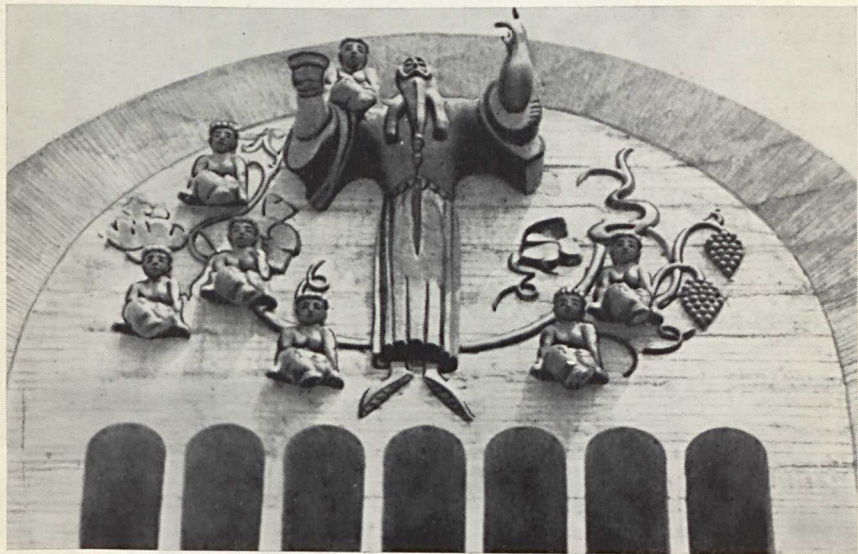
**это сложение новой  
исторической общности людей,  
единой многонациональной  
социалистической культуры;  
это торжество зрелого социализма,  
братского сотрудничества  
всех наций и народов страны  
в борьбе за коммунизм**



Грузия

# Поиски монументалистов

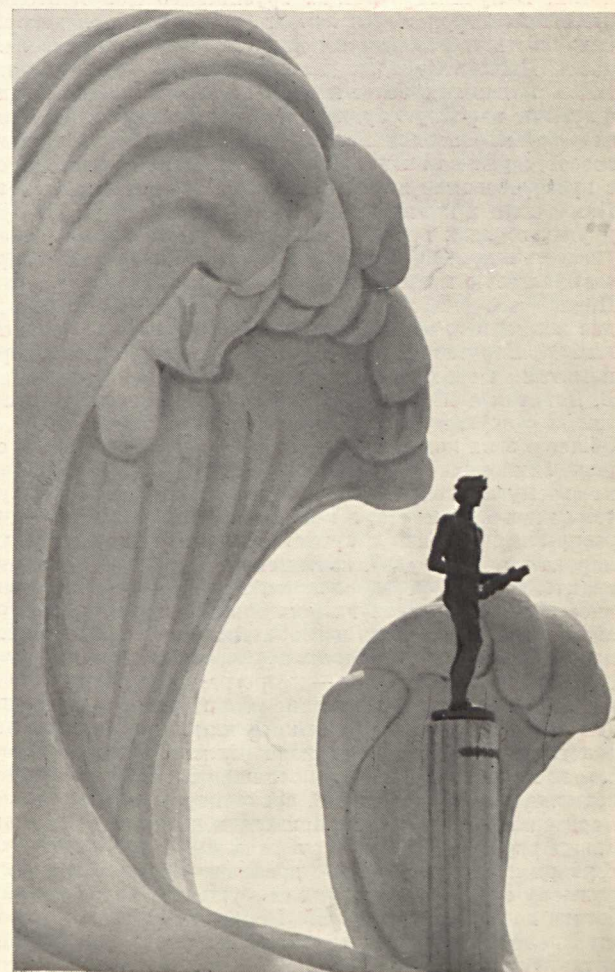
Игорь Светлов



Мемориал «Слава Труд»  
в Кутаиси. 1981. Архитекторы  
В. Давитая, Ш. Бостанашвили  
и группа грузинских скульпторов

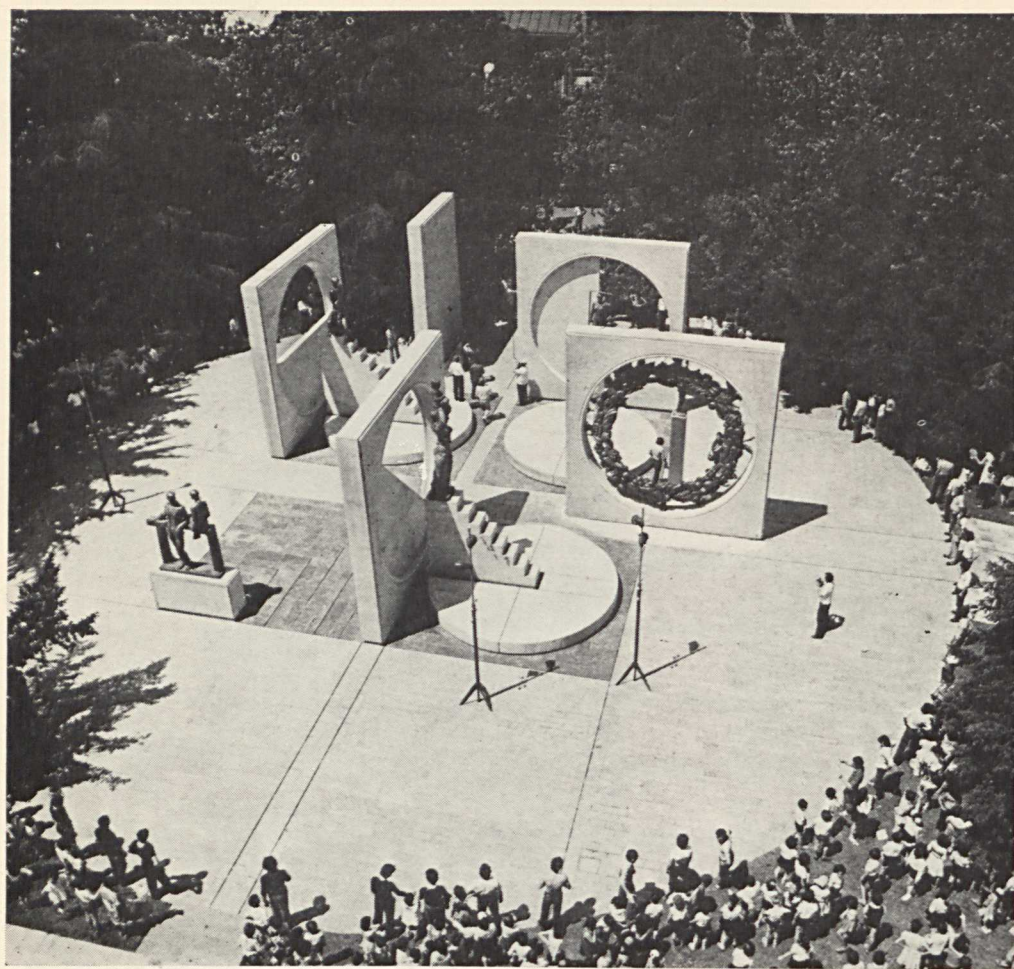


Памятник Победы в Кутаиси.  
Общий вид и фрагменты. 1981  
Скульптор М. Бердаенишвили,  
архитектор О. Каландаришвили



Мемориал погибшим морякам  
в Потн. 1979. Фрагмент.  
Скульптор Э. Амашукели,  
архитектор В. Давитая





Мемориал «Слава Труд»  
в Кутаиси. 1981.

Дж. Рухадзе «Хлеб»  
Общий вид и фрагмент



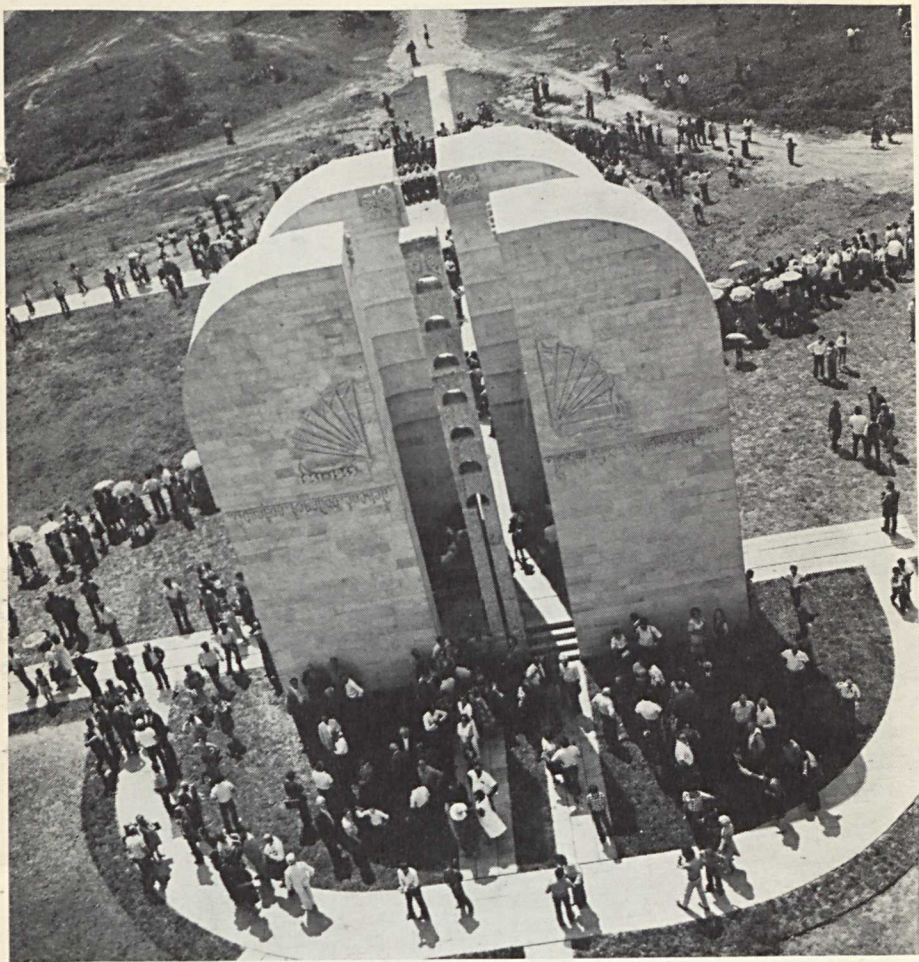
Поиски современных форм памятников и монументальных комплексов, развернувшиеся в Грузии на рубеже 70—80-х годов, видятся как новый этап в процессе, с разной мерой интенсивности развивавшемся на протяжении двух последних десятилетий. В лучших образцах грузинского монументализма соединились конструктивная ясность и насыщенная декоративность, склонность к романтической гиперболе и лирическая изысканность. Ныне в порядок дня стали проблемы создания новых типов памятника, более непосредственно ориентированных на широкую народную аудиторию, развитие приемов образной символики, обновление жанровых и пластических форм, способствующее активному участию монументальной скульптуры в преобразовании жизненной среды, пространства города. Памятники и комплексы, воздвигнутые в Тбилиси, Кутаиси и других городах Грузии, творческое многообразие поисков привлекают широтой образно-пластической концепции, крепнущей взаимосвязью мысли скульпторов и архитекторов. Подлинным событием в судьбах грузинской скульптуры стали два комплекса, осуществленных в 1981 году в Кутаиси, — созданный М. Бердзенишвили и архитектором О. Каландаришвили памятник Победы и сооруженный по проекту архитекторов В. Давитая и Ш. Бостанашвили в содружестве с группой грузинских скульпторов мемориал «Слава Труд». Общее в этих комплексах — широкая трактовка темы с помощью ряда символических изображений (в монументе Победы по-своему интерпретирована одна из вечных тем искусства — тема жизни и смерти, в мемориале «Слава Труд» оригинально раскрыта связанная с артистическими чувствами и культурой народа поэзия труда), повышенное внимание к выразительности архитектурных форм, сложное полифоническое развитие ансамбля. Но по сути их концепции принципиально отличны. Монументальная мощь и глобальность образных обобщений, наконец последовательность в развитии основных пластических тем в памятнике Победы — и программное отсутствие монументальных доминант, соединение различных по стилистике станковых и декоративных композиций, их динамичное бытие в пространственной среде в мемориале «Слава Труд». По-своему сформировались отношения обоих коллективов к возможностям современной архитектуры и пластики. В решении Бердзенишвили и Каландаришвили важное место принадлежит лапидарно простой по очертаниям арке, возникшей под влиянием Джвари и других образцов древнегрузинского зодчества. По примеру старых грузинских сооружений, архитектура здесь богато насыщена пластикой. Центром комплекса, его средоточием стал исполненный в технике выколотки из меди гигантский скульптурный рельеф.

По масштабу сопоставлений фигур и групп, драматической динамике центрального образа Матери-Родины, олицетворяющей неизмеримость страданий, пережитых во всенародном противостоянии фашизму, рельеф восходит к одному из самых любимых произведений Бердзенишвили — фреске Микеланджело «Страшный суд». Влияние великого итальянца несомненно сыграло свою роль в характере акцентирования основного символического изображения, его ритмического сопровождения другими, меньшими по величине, пластическими элементами. Смелый вынос этой объемно решенной доминанты в пространство, острое объединение скульптур, олицетворяющих тему мученичества, и других, гротескно решенных, символизирующих фашизм, — все это потрясает смелостью мысли и емкостью пластических определений.

Новизна в решении творческих задач сочетается в композиции комплекса с их последовательностью. Характерна, например, пластическая декорация в верхнем тимпане арки. В самом колорите изображения старика, держащего перед собой чашу, в графической отделке этого, сильно вынесенного по отношению к фону скульптурного объема и в его окружении небольшими по размеру, сочно вылепленными фигурками детей (по существу, здесь использован тот же прием, что и в организации рельефа), в дополнении этого ряда изображений другим, образованным висащими в нишах колоколами, ощущается внимание скульптора к художественному наследию своего народа. Декор верхней части арки играет важную роль в том, как трактуется скульптором философская проблема Войны и Мира. Драматическая тема дополнена здесь темой жизни, светлого восприятия мира. Еще раз проявляется ощущение Бердзенишвили нравственно-эстетического смысла вечных тем и мотивов. В сложный образно-эмоциональный контекст памятника включается и изображение повергающего дракона всадника. Вспомогательные многочисленные сцены борьбы Георгия с драконом, воплощенные в мировой пластике и живописи, он полнокровно реализует свое представление о гармонически сложном и полном возвышенных чувств человеке, еще раз обнаруживая приверженность к романтической традиции грузинского искусства. Но эмоциональная экспрессия движения всадника, психологическая сложность его состояния, словно скованного мыслью о миллионах погибших, неосуществившихся надеждах, страшных картинах сражений, создают напряженную атмосферу, близкую современному чувствованию.

Иная драматургия чувств, зрительных впечатлений, пластических форм возникает в другом ансамбле, воздвигнутом в Кутаиси. Принципиален уже его замысел. Мемориал Труд, представляющий собой не отвлеченное или, напротив, наделенное атрибутами





Храм памяти в Мухрани.  
Общий вид и фрагмент.  
Архитекторы В. Давитая  
и Ш. Бостанашвили,  
соавторы — художники  
Э. Бурджанадзе, Р. Козловский



описательное изображение, лишенный лобовой тематической привязки и программно ориентированный на соприкосновение с массовым зрителем, — знаменательное явление для грузинского и всего советского монументального искусства.

Динамическое расположение напоминающих рамы архитектурных форм, активность воздушных проемов, через которые видны воздвигнутые на пьедесталы-лестницы скульптуры и пейзажные панорамы, убедительное соединение пластики различных типов — все это аргумент в пользу концентрации скульптуры и архитектуры в границах комплексного решения. Комплексность, множественность изображений определены здесь и в тематическом аспекте, и в пластическом освоении пространства.

Играет роль не только развитое ансамблевое мышление, позволившее создать необычайную экспозицию под открытым небом с систематической заменой ряда элементов, но и понимание, что далеко не всегда единичное монументальное произведение может выдержать соревнование с городской средой со всеми ее многочисленными и нередко весьма разнородными компонентами.

Впрочем, активность по отношению к окружающему городскому пространству органически увязывается с организацией внутреннего пространства мемориала. Установка грузинских архитекторов на создание среды, в которой зритель чувствовал бы себя как в некоем романтическом мире, переживая возвышенные и поэтические впечатления, стимулирует воображение скульпторов, заставляет их реагировать на активность архитектурных форм, цветовую и световую насыщенность театральной по своему характеру экспозиции. Стала, например, ясна непригодность повествовательного станковизма в тех формах, которые культивировались в начале 60-х годов, как слагаемого столь сложного поэтического ансамбля. Одновременно, в контрасте с прямоугольными архитектурными рамами, раскрылось выразительное звучание работ, богатых и индивидуальных по своей пластике. Выразительна скульптура С. Койявы с изображением юноши, олицетворяющего собой романтически-возвышенный дух классической грузинской культуры. Смелое укрупнение форм, необходимость движения фигуры (художник прекрасно обыграл ступенчатую форму пьедестала), своеобразие ее пространственного ракурса, сочетание условно-геометрических и чувственных форм — все это существует в границах продуманного художественного решения. Койява делает тут важный шаг — от постановки чисто декоративных задач к образному поэтическому обобщению. Знаменательно, что толчком к этим переменам послужила смелая мысль архитекторов.

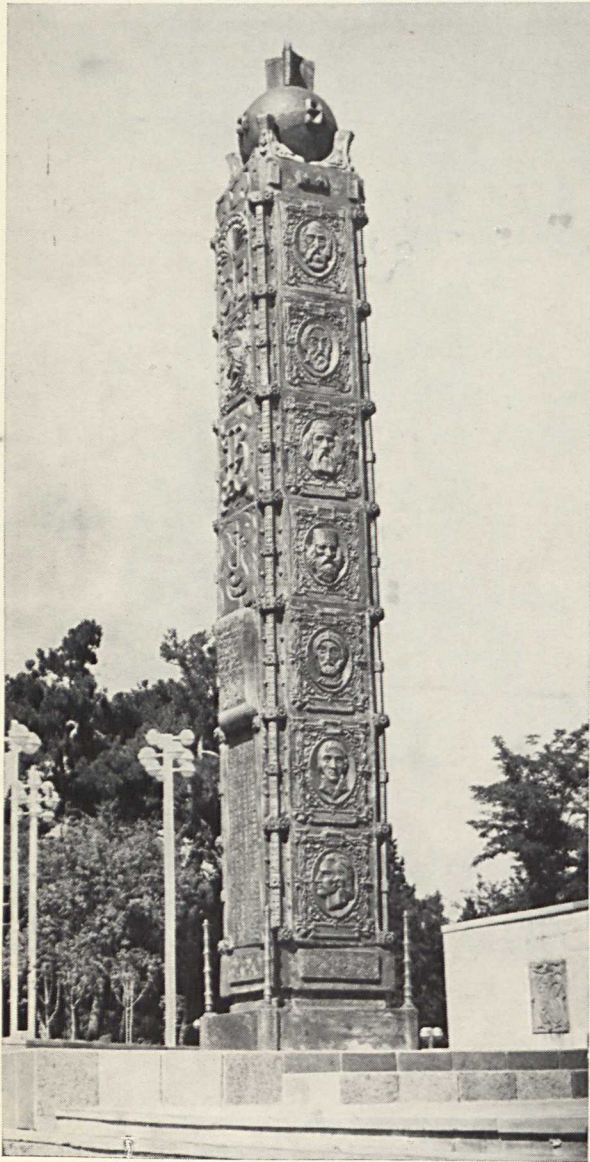
Роль архитекторов в грузинском монументальном творчестве сегодня заметно возрастает. Все более активным становится

содружество со скульпторами тех зодчих, которые видят свою роль не в подыгрывании коллеге, а в творческом решении сложных и интересных задач, возникающих на стыке различных сфер художественной культуры. Рождаются более активные отношения к проблемам синтеза в городских и пейзажных пространствах, растущее распространение получает такая интерпретация архитектурных форм, которая включает в себе и самостоятельный символический смысл, и повод для инициативы художников. Грузинские художники творят новые по своим принципам комплексы, оригинально трактуют специфику издавна сложившихся типов сооружений: арок, мемориальных столбов, храмов — уже говорилось о работе Каландаришвили в Кутаиси. Изучение традиции древних храмовых архитектурных построек соединяется с переработкой творческого опыта современной скульптуры и зодчества в храме Памяти, созданном архитекторами, работавшими над мемориалом «Слава Трудю». Как часто мы сетуем на отсутствие последовательности в осуществлении художественного замысла в монументальных работах. Мемориал Мухрани привлекает ясностью концепции, широтой и простотой решения, далеким, однако, от прямолинейного аскетизма. Поставленные в широком пространстве, в обрамлении зеленых лесных массивов, облицованные белым камнем пилоны воздействуют монолитностью, весомостью форм, ясностью и определенностью членений.

Как и в комплексе «Слава Трудю», архитекторы немало думали здесь об организации внутреннего пространства. Это дает себя чувствовать в выразительном рельефе внутренней поверхности пилонов, а также в появлении среди аскетического мира монументальных форм богато украшенного резбой мемориального столба и обогащении гладких поверхностей архитектуры декоративными рельефами. Как символ жизни, обогащающий эмоциональную интонацию мемориала, воспринимается один из таких рельефов — лирическое изображение ребенка с шарами, исполненное Э. Бурджанадзе.

Развивающееся разнообразие жанров монументальной скульптуры, поиски ансамблевых решений, новых взаимосвязей архитектуры и пластики дают себя чувствовать в больших и малых городах республики. Принципиальный интерес представляет собой мемориал погибшим морякам в Поты (1979, скульптор Э. Амашукели, архитектор В. Давитая). При всей своей дискуссионности, сочетание оригинальной архитектурно-пластической метафоры — полного монументальной мощи изображения волн и станкового по своему характеру изображения моряка — имеет определенную логику. Одни воспринимают его как реверанс занимающему немалое место в разных жанрах грузинской скульптуры станковизму, другие — как попытку очеловечить,





Мемориальный столб на площади перед зданием ЦК Компартии Грузии. 1981. Скульптор В. Ониани

Декоративная группа фонтана на площади перед зданием ЦК Компартии Грузии. 1981. Автор З. Церетели

конкретизировать восприятие основной доминанты. Бесспорно, однако, что само такое соединение камерного образа и оригинально найденного монументального обобщения идет в русле прогрессивных исканий, способствующих преодолению все еще сильной в нашем монументальном искусстве приверженности к плакатным ходам.

Как и некоторые другие произведения, появившиеся в Грузии на рубеже 70—80-х годов, памятник погибшим морякам — анти-теза неоправданной эмоциональной сдержанности. Возвышенный процесс все более обнаруживалась неспособность такого монументального строя вместить в себя активное выражение чувств, осознание драматических коллизий и ситуаций. О существующих здесь творческих возможностях напомнили сегодня лучшие грузинские монументалисты Амашукели и Бердзенишвили.

Такая эмоциональная интонация, постепенно ставшая, особенно в портретных монументах, доминирующей, воспринималась порой как чуть ли не черта национального своеобразия. Между тем на фоне происходящих в наши дни духовных процессов все более обнаруживалась неспособность такого монументального строя вместить в себя активное выражение чувств, осознание драматических коллизий и ситуаций. О существующих здесь творческих возможностях напомнили сегодня лучшие грузинские монументалисты Амашукели и Бердзенишвили.

Еще один пример, характерный для происходящих в среде грузинских ваятелей переориентаций, — мемориал в Цхака (скульптор В. Меликишвили, архитектор В. Давитая). В этом небольшом городе, где среди небольшого зеленого массива воздвигнуто несколько обелисков и бюстов, завершается работа над оригинальным по стилю и замыслу, взаимосвязи архитектуры и пластики сооружением. Сильное впечатление оставляет уже сам контраст лапидарного по своим очертаниям куба, поставленного в тишине зеленого сквера, и полной ярких динамических акцентов пластической декорации интерьера. Падающие фигуры, обезглавленные кони, обступающие человека чудовища — все это враждебный самому человеческому существованию агрессивный лик войны. Мемориал Цхака, в котором талантливые раскрыты тема борьбы человека, созидающего новый мир, с современным варварством, тема страданий народа и его духовной возвышенности, существен и в другом отношении — как новая для грузинского монументализма мера эмоциональной экспрессии, а также как интересная попытка эмоционального и пла-

стического насыщения общественного интерьера. Бывший доселе в большинстве общественных сооружений Грузии полем доминирования декоративных решений, интерьер в данном случае осмыслен как среда и пространство, объятые широким гражданским замыслом.

Пространства городов, их площади, скверы в последнее время все больше становятся в Грузии ареной активного творчества скульпторов и архитекторов. Важным центром поисков художественного синтеза становится столица Грузии Тбилиси. Еще далеко не все проблемы ставятся пока достаточно масштабно и принципиально. Наряду с серьезными работами возникают профессионально слабые (как, например, памятник Дмитрию Гулия, исполненный В. Иванбой). Недостаточно используются преимущества современной декоративной пластики, чтобы сделать важные акценты в городском комплексе. Нередко дает себя чувствовать неразработанность принципов художественного ансамбля. В оформлении парка в честь борцов революции в Тбилиси вынесенный в пространство, камерный по всему своему строю рельеф, с его восходящей к искусству начала XX века несколько отвлеченной символикой, и темпераментно исполненная, но по сути представляющая вариацию стиля 60-х годов металлопластика никак не соотносятся между собой и с ранее воздвигнутым в парке каскадом фонтана. Непродуманность идейного замысла и пространственного рисунка комплекса тем более обидна, что автор обоих пластических композиций, талантливый скульптор Г. Швахцаба в последние годы сделал немалые успехи в поисках новых форм символики и пластических структур, о чем свидетельствует его монумент вблизи комсомольского городка под Тбилиси — решение, хотя не во всем органичное, но бесспорно имеющее качество монументальности. И все же освоение городских пространств с помощью скульптуры, движение к развивающемуся многообразию монументальных ансамблей прослеживается весьма ощутимо. Одна из таких попыток — оформление пространства вокруг нового здания ЦК Компартии Грузии. Ансамбль еще не завершен, но некоторые обозначившиеся здесь тенденции симптоматичны. Привлекает внимание активное включение в пространство укрупненной по своим размерам декоративной группы фонтанов. Хотя ее стиль, вероятно, не самое лучшее, что найдено в грузинской декоративной пластике последних лет, смелое оперирование пространством и цветом заслуживает поддержки. Хорошо выполняет свою





Мемориал Победы в Тбилиси. 1981. Скульптор Г. Очаури, архитекторы В. Месхишвили, К. Нахуцишвили

более скромную, но по-своему важную роль в пространстве работа В. Ониани. Этот мемориальный столб с изображением выдающихся людей Грузии — государственных деятелей, ученых, поэтов: Вахтанга Горгасали, Шота Руставели, Нико Пиросмани, Мухешвили — своего рода изображение длинного пути познания и творчества, пройденного грузинским народом. Казалось бы, что может быть скучнее, чем столб с многочисленными портретами. Однако Ониани находит такую свободную художественную и в то же время деликатную интерпретацию этого портретного ряда, так естественно соединяет лирические и окрашенные иронией образы, что зритель не устает разглядывать один портрет за другим, забывая о дистанции между историей и современностью. Малый мемориал Ониани — это одновременно и любовно сделанный предмет, и эмоциональная исповедь художника, нашедшего интересную транскрипцию форм, известных много веков назад. Камерное решение, предложенное им, входит в ансамбль площади, сложившийся на больших пространственных категориях, крупных масштабах архитектуры и скульптуры как теплая лирическая нота. Жаль только, что с обелиском спорит банальная по своим пропорциям и без всякой логики украшенная металлическими вставками идущая сюда подпорная стена. Желание обязательно обогатить композицию, используя множественность приемов и ходов, бросается в глаза и в других случаях. Проблема ансамбля, конечно, не проста, и, как мы уже показали, в грузинской художественной практике она не раз интересно осмысливается как объединение скульптуры разных видов и жанров в рамках широкого архитектурно-планировочного решения. Однако подчас возникает необходимость в лаконичном, точном определении отношений архитектуры и пластики. Такие мысли приходят, когда обзереваешь возникшие в Тбилиси в начале 80-х годов архитектурные доминанты, богато декорированные рельефами. Обращение к принципам коврового заполнения свободных плоскостей и активизация ритма выдают стремление современно осмыслить этот традиционный вид мемориала. Но возникает ряд вопросов — не слишком ли велика пластическая нагрузка на архитектуру, не следует ли поискать более динамичную форму самого обелиска, в какой мере оправдана установка таких мемориалов среди открытых пространств, имея в виду повышенное значение в них станковых по своему характеру изобразительных элементов?

Проблема оригинальности пластического решения, его гума-

нистического содержания стояла и перед Г. Очаури — автором скульптуры в мемориале Победы в Тбилиси (1981). Традиционный образ Матери-Родины определен здесь как выразительное совмещение драматических и лирических начал, поисков экспрессии и гармоничной соразмерности. Ясность и одновременно мягкость основного силуэта статуи — едва ли не главный момент в раскрытии центральной темы памятника — темы человеческого благородства. Придавая фигуре конструктивный смысл и укрупняя ее основные членения, Очаури вместе с тем находит способ декоративного обогащения композиции. Шарф — символическая деталь, подсказанная древним грузинским обычаем, когда женщины повязывали им уходящего на борьбу воина, включается в общую композицию как динамическое пластическое начало. При обозрении ее с фронтальных точек доминируют уравновешенность ритма, плавность, округленность линий, создающие в целом лирическое настроение; когда же посетитель поднимается в гору, возникают контрасты масс, драматическая экспрессия движения. Являясь завершением комплекса ярусно спускающихся вниз скульптурных и мозаичных изображений (в них включается выдержанное в темно-коричневых тонах символическое изображение знамен работы З. Церетели), статуя Победы — продолжение сложившейся в Тбилиси традиции воздвижения монументальных фигур на больших городских возвышенностях. Экономно и артистично найденные отношения пластики, архитектуры, пространства, нестандартное соединение монументальных и декоративных элементов — все это свидетельство растущей зрелости грузинского монументализма. Использование различных видов скульптуры в эстетическом преобразовании окружающей среды выдает стремление архитекторов и скульпторов республики к осуществлению самобытных и значительных замыслов.



## Жизнь традиции: Гжель

«...не видал я белизною превосходнее»

Лариса Соловьева



Гжель, которую мы привыкли считать колыбелью русского керамического искусства, по свидетельству многочисленных источников, в самом своем названии несет обозначение процесса получения керамики. Наличие прекрасной глины, близость к Москве (Гжель расположена в 60 км от нее) во многом послужили залогом интенсивного социального развития этого известного центра народного искусства. По сохранившимся письменным свидетельствам, Гжель со времен Ивана Калиты входила в состав дворцовых земель. На территории Москвы уже в слоях XIV века встречается белоглиняная неглазурованная керамика. По результатам анализа, подобных светложгущихся глин, из которых сделана вышеназванная керамика, на территории Москвы не было. В то время ближайшим возможным месторождением таких белых глин могла быть только Гжельская волость. Ценность уникальных белых гжельских глин до XVIII века не осознавалась, поэтому гончарные изделия из белых глин на протяжении XVI—XVII веков стилистически ничем не отличались от изделий, выполненных из цветных глин. Правда, декоративные качества белой гжельской глины использовались при ангобировании керамических изделий, которое стало применяться в гончарстве Московской Руси с XV века. Развиваясь вплоть до XVIII века аналогично другим гончарным областям среднерусской полосы, Гжель, оказавшись втянутой в бурный процесс социальных изменений петровской эпохи, к сороковым годам XVIII века наладила новое майоликовое производство.

Новый вид керамического производства в России возник как результат преобразовательной деятельности Петра I, стремившегося освоить передовой международный опыт. В XVIII веке по всей Европе появилось множество майоликовых производств, пытавшихся внешне имитировать дорогой привозной китайский фарфор, секрет изготовления которого долго не был известен в Европе. Европейские майоликовые производства, используя технику итальянской майолики с росписью по сырой эмали, имитировали китайский фарфор по внешним признакам, то есть за счет сине-белой росписи. Особенно преуспело в этом голландское производство в Дельфте. Известно, что уже в конце XVII—начале XVIII века в Россию среди прочей посуды ввозилась и ценная дельфтская. Термин «ценный» Забелин считал производным от слова «си-нас» — так в Европе называли Китай. Сине-белые майоликовые керамические изделия стали именовать ценными, то есть китайскими\*.

В связи со все увеличивающимся ввозом ценной посуды в Россию уже в конце XVII—начале XVIII века все меньшей

популярностью стала пользоваться черная и муравленая посуда, занимавшая до этого времени господствующее положение. Известно воззвание Мануфактур-коллегии от 25 мая 1724 года с обещанием привилегий всякому, кто пожелает завести фабрику ценных изделий. В том же 1724 году в Москве была открыта ценная и табачных трубок фабрика — это было обширное предприятие А. К. Гребенщикова, первое майоликовое производство в России, аналогичное существующим за рубежом в Руане, Мустье, Невере во Франции, Дельфте в Голландии, многочисленным майоликовым производствам в Германии и Англии. Начинания Гребенщикова были связаны с Гжелью. Дело в том, что первый русский завод керамики производил свои изделия из привозных гжельских глин, уникальность которых впервые была оценена по достоинству. М. В. Ломоносов отмечал, что «едва ли есть земля самая чистая и без примешения где на свете... разве между глинами, для фарфору употребляемыми, какова у нас гжельская... которой нигде не видал я белизною превосходнее».

Установлено: Гребенщиков, хорошо знавший гжельские глины, составил краткое их описание для организуемого императорского завода, а в 1749 году Д. И. Виноградов, известный создатель русского фарфора, дал уже научное описание гжельских глин. Гребенщикоу пришлось снабжать Петербургский фарфоровый завод гжельскими глинами, из которых была изготовлена не только первая майоликовая посуда в России, но и первый русский фарфор.

Гребенщиков, открывая свое предприятие, использовал не только гжельскую глину, но и гжельских гончаров. Выучившись новому для себя делу, гжельские мастера уходили от Гребенщикова и, имея на месте, в Гжели, необходимый материал, приступали к самостоятельному производству майолики. Гжельские мастера оказались в выгодном положении по сравнению с другими керамическими центрами из-за своих уникальных белых глин, которые одни только и были пригодны для производства новой керамической продукции. Известно, что в 1752 году Гребенщиков подал жалобу в Мануфактур-коллегию на то, что «...на безуказных фабриках и во Гжели делается наподобие такой же посуды множество и она продается в Москве близ Покровского собора под горой в лавках». Тот факт, что в 1778 году завод Гребенщикова, не выдер-

\* Исторически сложилось таким образом, что сине-белый китайский фарфор стал импортироваться в Европу из Китая раньше, чем полихромный. Долгое время потом европейцы признавали фарфором только сине-белые образцы.

жав конкуренции, был закрыт и только Гжель осталась полным хозяином ценного производства в России, говорит о мощности и хорошо налаженном изготовлении керамических изделий в Гжели. Гжельский народный гончарный промысел в 70—80-х годах XVIII века достиг таких выдающихся художественных результатов, что изделия Гжели были представлены в Эрмитаже наряду с лучшими произведениями прикладного профессионального искусства того времени. Среди продукции этого периода высшего расцвета гжельской майолики известны различные посудные формы. Тарелки, супницы, чашки нередко составляли сервизы, производство которых в России впервые было предпринято Гребенщиковым. Но истинную славу гжельской майолики по праву принесли знаменитые фигурные расписные кvasники и кумганы. Именно они могут быть поставлены в ряд с лучшими произведениями керамического народного искусства, истоки которого теряются в глубине веков. В фигурных сосудах Гжели получила свое дальнейшее развитие народная традиция, которая воссоединила глубину народной памяти прошлого и актуальные художественные запросы. Гжельский фигурный расписной сосуд — явление уникальное и художественно совершенное. Если роспись на изделиях предприятия Гребенщикова сделана в большинстве своем в подражание ценным европейским образцам и в ней чувствуются неуверенность и несовершенство руки мастера, то роспись лучших майоликовых изделий Гжели говорит о существовании развитой художественной традиции, которая идет от древнерусской иконописи. Недаром в Гжели для росписи была выбрана форма круга, как одна из наиболее любимых и часто встречающихся форм в древнерусских живописных композициях. Рассуждая о художественной стороне формы круга, В. А. Фаворский отмечал, что «тут можно вспомнить орнаментальные круги, рисованные на платах, писанных на стене, на месте панели, в русских древних фресках у Рублева, у Дионисия, у Феофана и других». Фаворский подчеркивал, что во всех случаях решается одна и та же композиционная задача — «внутри круга положить изогнутые формы так, чтобы они гармонично разрешали окружность». Богатые традиции, идущие от древнерусской живописи, нашли свое художественное воплощение в народном прикладном искусстве в эпоху, когда профессиональное искусство, предав их забвению, развивалось в русле другой европейской системы.

Скульптурная форма подставок, на которые народный мастер водружал свой замечательно расписанный диск, уводит нас в еще более глубокую древнюю традицию, во времена существования сосудов-тотемов, встречающихся в эпоху раннего неолита. Назначение этих зооморфных сосудов, считает академик Б. А. Рыбаков, — быть вместилищем жертвенной крови зверя, в форме которого такой ритуальный сосуд изготовлен. Традиция оформлять ритуальные сосуды различными зооморфными элементами надолго переживет сосуды-тотемы раннего неолита.

Давние скульптурные традиции продолжались в народном искусстве не только в пластике утилитарных изделий, но также и в глиняной игрушке. Но не имея

Миска суповая. Майолика, роспись по эмали. Вторая половина XVIII в.

Азарова Л. П. Сосуд «Петух». Фарфор, подглазурная роспись. 1960

Дунашова Т. С. Кувшин. Фарфор, подглазурная роспись. 1959

Азарова Л. П. Скульптура «Азбука». Фарфор, подглазурная роспись. 1978

Черныльница. Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Первая половина XIX в.

Бессарабова Н. И. Молочник «Цветы». Фарфор, подглазурная роспись. 1950







официального признания, народная скульптура в виде игрушки развивалась медленно и имела много сходного со скульптурой архаических времен. Но уже в XVII веке отношение к скульптуре меняется, и в XVIII веке скульптура получает официальное признание. Поэтому не случайно в народном искусстве Гжели второй половины XVIII века мы встречаемся с редким явлением в прикладном искусстве — сосудом, украшенным скульптурными композициями. Игрушка, которая всегда имела место в гжельском промысле, начинает восприниматься как художественное явление, равное живописному декору. Но если раньше характер скульптурного декорирования сосуда был связан с глубокими древними традициями, использованием зооморфного вида подставок, расположением различных фигур животных и птиц на крышках сосудов, которые, по древним преданиям, должны были охранять содержимое сосуда от возможных похитителей, то теперь наряду с архаичными элементами в скульптурном украшении сосудов присутствуют фигуры, говорящие о влиянии пластики нового времени, тяготеющей к развитию, сложному круглому скульптурному объему. Новые веяния не убили, а еще более выявили традиционную схему построения вещи.

Большие усилия гжельцев в конце XVIII — начале XIX века были направлены на техническое совершенствование керамического производства.

Первые образцы полуфаянса гжельцы изготовили в 1802 году и продолжали выделывать на всем протяжении XIX века, хотя производство фаянса также было вскоре налажено. Полуфаянс был продуктом настоящего массового производства, простотой своих форм и художественного оформления отвечал вкусам и возможностям менее состоятельного потребителя. Характерно, что, возвращаясь к более простой и функционально оправданной посудной форме в полуфаянсе, мастера заимствуют традиционные гончарные формы домайолокового производства. Наибольшей выразительностью среди полуфаянсовых изделий обладал особый вид полуфаянса — «бронзовый» товар. Это была посуда с росписью золотым люстром по светло-желтому фону. Изобретателем «бронзового» товара в Гжели был А. Л. Киселев, известный рядом технологических новшеств: первым применением ножного гончарного круга в Гжели, более рациональным устройством горна.

К 1802 году относятся также и сведения о первом фарфоре Гжели, который, по преданию, получил крестьянин Павел Куликов из деревни Володино. Широкое распространение гжельский фарфор получает после 1812 года, его лучшие образцы прихотятся на первую половину XIX века. К фарфоровой продукции этого времени относятся всевозможная чайная посуда, сервизная и штучная, тарелки, мелкие бытовые предметы: чернильницы, масленки, туалетные коробочки, чайницы и декоративная мелкая скульптура. Развитие народного художественного творчества Гжели в XIX веке идет в условиях фарфоро-фаянсовой фабрично-заводской промышленности. Во второй четверти XIX века в Гжели было уже более 50 заводов. Это завод Новых в д. Кузеево, завод Тереховых и Киселева в д. Речицы и т. д.

Гжель всегда была в авангарде развития технологии и форм керамического производства. Эту традицию, начиная с прогрессивной для своего времени майолики XVIII века, она сохранила и в XIX. Другое дело, что в самом прикладном искусстве XIX века формы изделий становятся суше, отсутствуют задачи выявления материала; роспись, технически изощренная, теряет свою былую свободу. Теперь роспись сплошным ковром покрывает керамическое изделие, некогда всегда оформлявшееся на контрастах росписи и белой поверхности изделия. Появляются или намеренно архаические композиции, тяготеющие к традициям простонародного искусства, или нелепые формы, например, чайник в виде сидящего монаха с посохом в одной руке и молитвенником в другой. Рубеж XIX—XX веков для искусства Гжели был временем несомненного упад-

ка, от которого не могли спасти никакие высокие технические достижения.

Народный гжельский промысел в период первой империалистической войны, революционных событий 1917 года, гражданской войны почти прекратил свое существование. В годы нэпа наблюдалось оживление промысла, возникновение мелких частных мастерских, продукция которых, правда, имела низкое художественное и техническое качество. В 1930-х годах в Гжели был организован ряд артелей на месте бывших частных заводов. В росписи в это время ведущее положение занимал так называемый «индустриальный» орнамент, культивирующий изображение тракторов, шестерен и т. д. Во время войны артель вынуждена была перейти на выпуск простой хозяйственной посуды и электротехнического фарфора. В конце войны артель выпускала лишь кружки цилиндрической формы с грубой и невыразительной подглазурной росписью.

Практическому восстановлению народного гжельского промысла послевоенного времени предшествовал период его глубокого изучения. Выяснились рецептуры, практически, в лабораторных условиях, на основе их изучения получали опытные образцы майолики с росписью по сырой эмали. Историко-художественная часть исследования проводилась под руководством А. Б. Салтыкова.

В ходе своих исследований он пришел к выводу, что возрождение народной основы Гжели должно начинаться со стиля, которым отмечен первый расцвет Гжели, то есть с лучших образцов фигурной майолики второй половины XVIII века. Осуществить это практически в начальный период восстановления Гжели было невозможно, так как стиль фигурных майоликовых сосудов второй половины XVIII века требовал большого живописного и скульптурного мастерства, а в первые послевоенные годы в Гжели не было хорошо обученных кадров, владеющих традиционными приемами работы некогда прославленных гжельских керамистов. А. Б. Салтыкову с художницей Н. И. Бессарабовой, создавшей на первых порах альбом акварельных зарисовок гжельской майолики XVIII века и полуфаянса XIX века, пришлось обучать живописному мастерству, которым владели некогда народные мастера Гжели, потомков этих мастеров. Народную традицию, в данном случае, промысел получил из рук исследователей — ученого Салтыкова и художницы Бессарабовой. И это явление — характерное для народного искусства XX столетия, которое развивается в непосредственном контакте с искусствоведческой научной деятельностью.

Мастерицы Денисова, Дунашова, Еремينا, Манайкина, Парецкая, Толпегина, среди которых особенно выделялась самобытная Дунашова, изучая образцы старой Гжели, знакомясь с различными видами композиционных построений росписи, живописных приемов, стремились освоить различные виды мазков и свободных линейных росчерков, характерных для народного искусства прошлого.

\*  
Образцы фарфоровых изделий с подглазурной росписью по мотивам гжельского полуфаянса были выполнены Н. И. Бессарабовой, которая исходила из принципов формообразования, характерных для простой гончарной посуды и полуфаянсовых гжельских изделий XIX века. Благородная простота формы, отличающаяся от формы изделий «старой» Гжели большей стройностью, функциональная ее оправданность, умелое соотношение орнамента и декорируемой поверхности — все эти качества создали своеобразный «бессарабовский» стиль, послуживший основой для развития одного из главных направлений современной Гжели.

\*  
Яркой личностью, возрождавшей промысел в послевоенное время, была Т. С. Дунашова, потомственная гжельская мастерица, которая с 14 лет, со времени основания артели «Художественная керамика» в 1931 году, работает в промысле. Начинала она как живописец, расписывая масляной краской глиняных кроликов, лошадок, ничего общего не имевших с местными традициями.

Иногда Т. С. Дунашова расписывала скульптурные композиции, создавая свое оригинальное живописное решение. Но скульптура всегда ее мало привлекала. По-настоящему творческая биография Т. С. Дунашовой начинается со времени восстановления старых забытых традиций Гжели. Активно, творчески участвует она в начинаниях А. Салтыкова и Н. Бессарабовой. Близким и понятным для нее оказался стиль посудных форм Гжели XIX века, с которого началось восстановление народных основ артели «Художественная керамика» после войны.

\*  
Не столь удачными, как в посудных формах, были начинания в области возрождения народных скульптурных традиций старой Гжели. Много на промысле меняется с приходом первого штатного профессионального скульптора Л. П. Азаровой.

Любовь Азаровой к скульптуре и живописным композициям в равной степени как нельзя лучше отвечала исконному характеру искусства Гжели, которое требовало от мастера одновременного владения скульптурным и живописным мастерством. Однако творческая судьба Азаровой в промысле была нелегкой, многое из того, что сейчас кажется простым и ясным, предстояло еще понять и открыть. Сперва работы ее мало отличались от образцов профессиональных художников, которые по договорам работали с гжельским промыслом.

«Только когда я поняла, что в основе народного гжельского фигурного сосуда был диск, тайна народной традиции Гжели стала для меня постепенно раскрываться», — вспоминает художница. В конце 50-х годов в промысле появились дисковидные сосуды на ножках по моделям Азаровой, но расписывать их сама она еще не решалась, отдавая их более опытным мастерицам. Много экспериментируя, не всегда, правда, находя верное художественное выражение того или другого образа, Л. П. Азарова вместе с тем показала, сколько идей хранится в традициях «старой» Гжели, которые могут жить в современности.

\*  
Непосредственная работа в течение нескольких лет (1960—1966) на Гжельском промысле во многом определила дальнейшую судьбу профессионального керамиста Н. Б. Квитницкой. Будучи художником НИИХИ и участвуя в создании керамических образцов для различных промыслов, в том числе для Скопина и Гжели, Н. Б. Квитницкая принимает решение стать штатным скульптором гжельского промысла. В это время в промысле велись интенсивные поиски скульптурной стилистики, которая была бы продолжением пластической традиции старой Гжели. Активным участником этих поисков и являлась Н. Б. Квитницкая, которая, исходя из принципов пластической организации народной скульптуры, сумела создать композиции, послужившие продолжением русской керамической традиции современной Гжели.

\*  
В дальнейшей работе гжельского промысла мы видим органическое сочетание опыта потомственных народных мастеров и профессионально образованных художников, которые удачно дополняют друг друга.

В современном искусстве Гжели ярко выражены две тенденции развития: одна, тяготеющая к традициям посудных форм полуфаянса, фаянса и фарфора XIX века, другая — к традициям фигурного майоликового сосуда XVIII и фарфоровому лубку XIX века. Функциональная оправданность предмета, столь ярко выраженного в первом направлении, как бы дополняется художественностью, эмоциональностью произведений второго направления. Эти две тенденции, пользы и красоты, существуют в промысле, диалектически взаимодействуя, гармонизируя друг друга, что отвечает одному из главных принципов народного искусства. Современная Гжель — это не внешнее подражание лучшим образцам народного искусства «старой» Гжели, а развитие русской народной керамики в новых условиях, требующих новых форм и образов.



# Гжель и русское фарфоровое производство

Раля Мусина



Азарова Л. П.  
Скульптура «Семья». Фарфор,  
подглазурная роспись. 1964—1965

Седачева В. Н.  
Блюдо «Мать и дитя».  
Майолика, роспись по эмали  
1981

Массовое фарфоровое производство, технологически сложное, формирующееся под влиянием огромного, постоянно растущего спроса, выдвигается в XIX веке в ряд ведущих отраслей российской промышленности, облекается в развитые промышленные формы. В это время происходит также усиление гжельского влияния в отечественной фарфоровой промышленности. Оно идет в трех направлениях: укрепление и рост производства в Гжели; приобретение гжельскими фабрикантами крупных российских предприятий: завода Ауэрбаха — 1871 г.; завода Гарднера — 1891 г.; организация новых производств на традициях Гжели (заводы И. Е. Кузнецова, бр. Барминых, отчасти деятельность М. С. Кузнецова и др.).

Ручной творческий труд живописцев и мастеров, десятилетиями складывавшийся приемы работы, а также локальные особенности образа жизни, своеобразное сочетание патриархального уклада с эле-

ментами капиталистического хозяйствования определяли некоторые особенности Гжели. Они в разной мере и обуславливали жизнеспособность местного фарфорового производства. Нагляднее всего это выявляется в деятельности «Товарищества М. С. Кузнецова».

Кузнецовское производство возникло в 1810 году в селе Новохаритоново Бронницкого уезда, в период формирования гжельского фарфорового куста. Никогда ранее не имевший дела с производством и сбытом керамических изделий, Яков Васильев, основатель этого крупнейшего производства, опираясь в своем начинании на потомственных керамистов Гжели. Предприятие продолжило самобытную традицию местного керамического искусства.

Каждое новое кузнецовское предприятие начинали гжельские мастера. На новые места гжельцы обычно приезжали с семьями, надолго. Следующим поколением мастеров были дети тех, кто начинал производство; постепенно на кузнецовских предприятиях складывались свои потомственные кадры.

По словам старых мастериц, знакомство младшего поколения с производством происходило задолго до непосредственного обучения. Песочинские рабочие вспоминали, как после школы, которая находилась на площади перед заводскими корпусами (заводской ограды в то время не было), дети шли на завод, большей частью в живописный цех, привлекавший многих. Вероятно, приходили из детского любопытства, а скорей всего, движимые внутренней потребностью, так как то, что происходило в цехах, было своим, составляло жизнь каждой семьи при фабрике. В 11—12 лет, после окончания трехклассной школы, каждый находил себе место на кузнецовском производстве. По традиции, ребята пополняли формовочный, массозаготовительный, горновой цехи, а девочки шли в живописный, где к этому времени установилось твердое разделение труда — отводчицы, крытельщицы. На самой высокой ступени массового кузнецовского производства стояли живописцы. Песочинские мастерицы вспоминали, что «живописной» могла быть не каждая. Лишь самые «бойкие» работали на ручной разделке. Живописному мастерству учились года по два, в зависимости от способности.

Как правило, у опытного мастера было по одной ученице. Начинали с простого. В нехитром букете расхожего товара ученицы дописывали «лапочки», листочки, незабудки, а строилась композиция, наносился основной цветок или бутон опытной мастерицей. В этом процессе передавались из рук в руки не только основные приемы росписи, а происходило нечто большее: ученицам открывался образный строй традиционного народного искусства, где по-особому, по-гжельски, видели предмет. Издавна известная система обучения «мастер — ученик» здесь, на кузнецовских предприятиях, была органичной, естественной: бок о бок сидели мать и дочь, члены одной семьи. Таким образом, в условиях массового производства сохранялась механика народного промысла. Приток рабочих из Гжели на кузнецовские предприятия со временем не прекращался, и даже установилась периодическая обновляемость кадров. Есть сведения, что Кузнецовы в Гжели имели пункт по найму рабочих.

Кузнецовы широко практиковали перевод гжельских мастеров-специалистов с одного предприятия на другое. По воспоминаниям старейшего работника Песочинского завода Татьяны Куприяновны Лакуниной, отец ее, Ежиков, был направлен в свое время из Дулева в Рыбинск, на Песочинский завод, «устанавливать специальность кобальтовщика». Многие на Первомайском заводе говорили, что их отцы и деды — из Гжели и из Дулева. Так, потомственный рабочий Константин Акимович Левкин утверждал, что его предки из Гжели. Родился он в 1902 году в Дулеве. На Песочинский завод попал в 11 лет с тверского завода Кузнецовых, куда в свое время из Дулева в массозаготовительный цех был переведен его отец. Кузнецовы ценили знания и опыт гжельцев, поручали им всегда наиболее ответственные





Донченко Л. С.  
Солонка. Фарфор,  
подглазурная  
роспись. 1978

участки работы. Так было с техническими работниками и с творческими кадрами. Не случайно до сих пор в Вербилках, Конакове, Песочной встречаются гжельские фамилии — Гулины, Касимовские и другие. Периодический перевод кадров способствовал также более стойкому



Азарова Л. П.  
Бокал «Готическая  
роза».  
Фарфор,  
подглазурная  
роспись.  
1978

Азарова Л. П.  
Шкатулка  
«Застолье».  
Фарфор,  
подглазурная  
роспись. 1974

Блюдо. Майолика,  
роспись по эмали.  
Вторая половина  
XVIII в.



сохранению у них гжельского начала — привычек, нравов, мастерства. Естественно, что все возраставшие темпы капиталистического развития влияли на характер творческого процесса. В патриархальный уклад проникал ритм массового коммерческого производства. Снижались в цене ручные разделки, копеечной стала работа живописцев-исполнителей. В результате — спокойные уравновешенные статичные композиции пришли в движение, как будто потеряли свою цельность, раздробились на тысячу нюансов состояния: цветы «улыбались», «печалились», «смутились». Недостаток художественности в подобных вещах компенсировался усилением эмоционального начала, оживлявшего эти дешевые разделки. Из пластически- и живописно-декоративного букета с большим раскрытым цветком в центре, в процессе ускорения все более вычлняется центральный мотив, написанный бойко и размашисто, — «агашка». В бегло исполненной росписи запечатлевалась динамика самого процесса; лаконичные и выразительные по силуэту красочные мазки казались игрой живописных бликов на белой поверхности фарфора. Плоский рисунок «агашки», целиком построенный на сочетании звонких красочных пятен, удивительно органично ложился по округлой форме крестьянской посуды.

Из любимых гжельцами букетных композиций с включением плодов, цветов, ягод ушло богатое живописное обрамление.

Но в скорописной «прозолоти» сохранилась связь с традиционной росписью. Она — в умении видеть, чувствовать, компоновать букет, в стилистике приемов росписи.

Как вспоминали исполнительницы, в процессе работы они часто обходились без образца. Мастер распределял работу и, зная «агашку» и «прозолоть» каждой мастерицы, указывал лишь на количество того или иного рисунка.

Таким образом, очень многое зависело от индивидуальных способностей мастерицы. Не отвергая и не копируя образец, она каждый раз создавала новый вариант рисунка.

Несмотря на издержки массового производства, работа живописцев носила творческий характер.

Среди ручных разделок наибольшей сложностью выделяется «манер» — представ-







лявший роспись по цветному фону. Он не имел канонизированной композиции, а представлял вариации росписи художественного фарфора XVIII—XIX веков. «Манер» доверялся ведущим художникам-«манерщикам», в большинстве своем приходившим из Гжели. Не случайно поэтому их реминисценции в «манере» обрели своеобразный гжельский характер. Гжельский мастер пишет бутон, не складывая его из лепестков, а закручивает одним взмахом кисти и затем дорабатывает его штрихами. «Манер» — это искусство виртуозов-исполнителей. Искусство глубоко индивидуальное и в то же время основанное на приверженности определенной культуре росписи, на которой сформировалось мастерство расписчика. Зарождавшаяся индустрия конца XIX — начала XX века щедро питалась предшествующими традициями ремесленного производства и ручного исполнения декора, почерпнутыми из сокровищницы народной керамики Гжели.

Кумган.  
Полуфаянс,  
подглазурная роспись.  
Середина XIX в.

Квасник. Майолика,  
роспись по эмали.  
Вторая половина  
XVIII в.

Еремина Т. С.  
Чайница  
«30 лет Октября».  
Фарфор,  
подглазурная  
роспись. 1947

Федотов А. Н.  
Компотница.  
Фарфор,  
подглазурная  
роспись. 1976

Окулова З. В.  
Масленка «Роза».  
Фарфор,  
подглазурная  
роспись. 1976





# Единичные образцы или массовые изделия?

Нелли Якимчук

## РАЗГОВОР В РЕДАКЦИИ

**«ДИ СССР»:** Мы с удивлением узнали, что Вы уходите с Гжельского производственного объединения, нам казалось, что Ваша судьба там складывается удачно: Ваши самостоятельные работы получили высокую оценку на художественных советах, с гжельскими работами Вас приняли в молодежную секцию МОСХа. Вы начали работу по возрождению гжельской майолики, а теперь решили уйти. Почему?

**В. СЕДАЧЕВА:** На Гжель я пришла три года назад, сразу после окончания Абрамцевского училища. Меня включили в творческую группу и посадили на конвейер на роспись. Я понимаю — это этап необходимый: надо набить руку, овладеть мазком, почувствовать стиль. Прошло полтора года, я почувствовала, что некоторый навык приобрела, но развивать его на потоке возможности не было — мы расписывали самые примитивные изделия.

Я могла бы заниматься импровизацией в рамках традиции, придавать даже поточному изделию индивидуальные черты, могла бы выполнять сложную авторскую роспись, делать малотиражные серии, но это на объединении не практикуется. Пробовала я делать самостоятельные вещи, их одобряли на художествах, но выхода в производство они не имели, как трудные для исполнения. И действительно, очевидно, Гжель сейчас нуждается не столько в художниках — здесь есть штатные художники, они работают интересно, творчески, но сегодня на производстве нужнее высококвалифицированные исполнители. Возвращаться на поток я не хочу — при нынешнем положении дел для потока не нужна высокая квалификация.

Долгое время на объединении шел разговор о возрождении гжельской майолики. Я и еще двое ребят решили заняться этим. Все делали сами — ездили за глиной, доставали красители, добывали массу, станок. В конце концов сделали образцы, их очень хорошо принимали на художестве, утверждали все, что мы предлагали, но свет увидели только тарелки, остальные образцы так и не пошли в производство — нет нужной производственной базы. Сейчас нам запретили самостоятельный обжиг, и наша работа по возрождению гжельской майолики остановилась. Теперь на Гжели я для себя никакой перспективы не вижу.

Седачева В. Н.  
Банка для меда.  
Майолика, роспись  
по эмали. 1981



Сегодняшняя Гжель радуёт, но одновременно и тревожит. Возник своеобразный бум вокруг синетравного фарфора. Гжельский фарфор стал дефицитом. Хвалебные отзывы прессы, радио, телевидения — вполне естественная дань уважения и признательности к труду гжельских мастеров. Но шумный успех действует во вред промыслу: все заметнее благодущие, самоуспокоенность, невысказанное отношение к делу. И как следствие — низкое техническое качество продукции, редко обновляемый ассортимент изделий, слабо поставленная художественно-творческая работа и другие проблемы, не решаемые из года в год.

Художественно-стилевая направленность современного промысла все больше теряет «народные корни», связь с крепкими старыми традициями, что наиболее ярко проявляется в работах выставочного, уникального плана, где в погоне за внешней эффектностью создаются надуманные, манерные произведения. Художники чрезмерно увлекаются формами дворцовых сервизов XVIII—XIX веков, без критического творческого осмысления их особенностей и художественных достоинств. Творческие поиски художников в основном концентрируются вокруг цветочных мотивов, в их работах мы не увидим интересных предложений в области орнаментальных или сюжетно-тематических композиций. Все шире практикуется выпуск изделий, расписанных вместо кобальта золотом. За один и тот же рисунок, при небольших затратах, цена значительно возрастает. Само по себе применение золота в современном фарфоре вполне возможно, оно достаточно широко употреблялось и в прошлом. Но тогда, кроме коммерческой, следует изучить и художественную сторону дела, разработать соответствующие рисунки, найти необходимую «меру художественности».

Аналогичная ситуация — в изделиях с применением полихромной росписи. Гжельский фарфор XIX века был весь многоцветным, но никогда слащавым, безвкусным, сюсюкающим. Введение полихромной росписи — вопрос непростой, требующий научного осмысления. Удастся ли сохранить специфику современного промысла, его стиль, «узнаваемость», где как раз цвет играет не последнюю роль? Особенность гжельского фарфора — в несхожести каждой отдельной росписи. Несмотря на то что мастерицы пишут по заданному образцу с помощью «припороха», то есть по нанесенному заранее контуру, рисунки получаются неодинаковыми, с едва уловимыми нюансами. Писать «по припороху» в Гжели стали после войны, когда мастера утратили навык свободного письма. В то трудное время многое приходилось начинать заново — учиться владеть кистью, накладывать мазок «с тенями», вспоминать народные мотивы и образцы.

В настоящее время настала пора отказаться от росписи по разметке. Современные мастера Гжели, обладающие высоким профессионализмом, творческим мышлением, могут и должны писать свободно, без точного копирования образца. Безусловно, поначалу возникнут трудности, связанные с вопросами плана, «вала» и т. п. Но сегодня уже не к лицу известному промыслу ограничивать творческую инициативу исполнителей, могущих писать без подсказки, как в Хохломе и Жостове, свободно варьируя мотивы, что в конечном счете значительно повысит художественные возможности фарфора.

За последние годы на промысел с большой охотой приходит молодежь, которая видит в нем серьезные перспективы для творческих поисков. Но молодые специалисты редко задерживаются на предприятии: «закрепиться» на промысле трудно. Длительная работа «на потоке» почти не оставляет времени и сил для творчества, а кроме того, отсутствует творческая благожелательная атмосфера, желание помочь новичкам, подсказать, посоветовать. Серьезным тормозом в улучшении творческой атмосферы является слабая работа Художественного совета объединения, решающего судьбу новых образцов без четкой, обоснованной оценки предложений мастеров и художников.

Проблема подготовки кадров, как и на

других предприятиях, существует и в Гжели. Перспектива подготовки кадров — в обучении местных мастеров, и здесь неочятый край работы.

Школьники 9-х—10-х классов Новохаритоновской школы на уроках труда осваивают керамические профессии литейщиков, оправщиков, расписчиков. Обучением руководит Анна Александровна Батуева — мастер горнового участка объединения, опытный специалист керамического производства. Но, к сожалению, школьников обучают лишь заданным профессиям, в то время как задача должна ставиться намного шире — выявить творческие склонности ребят, научить их образно мыслить, привить художественный вкус, уважение к профессиям дедов и отцов. Необходимо также наладить занятия по трудовому обучению на базе Производственного объединения «Гжель» и с учащимися 4-х — 8-х классов; ведь не секрет: чем раньше начать воспитательную работу с детьми, тем большая будет отдача. Производственное объединение «Гжель» с каждым годом набирает силу.

Растут и требования к техническому и художественному качеству продукции. Созданный недавно творческий участок по выпуску уникальных малосерийных изделий держится, в основном, на энтузиазме самих художников, он еще не стал необходимым звеном для коллектива, не продуманы условия труда и оплаты, возможности творческого варьирования. Гжельское наследие — богатейшая кладовая народной мудрости, которая еще далеко не полностью исчерпана и изучена. Музейные коллекции Государственного Исторического музея, музея-усадьбы «Кусково», краеведческого музея в г. Егорьевске и других собраний сохранили для нас прекрасные образцы гжельской расписной майолики XVIII века, синего полуфаянса, многоцветного фарфора, прекрасного фаянса с росписью, печатью, рельефом, фарфорового «лубка», яркого и нарядного «бронзового товара» XIX века. Об этом словно не помнят на промысле, довольствуясь имеющимся багажом и достигнутыми успехами.

Правда, небольшими партиями выпускаются изделия с росписью по белому ангобному покрытию, но этого явно недостаточно. Существуют в объединении определенные достижения в разработке нового «майоликового стиля». Об этом красноречиво говорят образцы, созданные художниками В. Петровым, В. Седачевой, А. Новиковым, а также конкурс, проведенный два года тому назад, в котором участвовали не только художники, но и мастера экспериментального участка. Результаты этой работы можно увидеть в новом красиво оформленном ассортиментном кабинете объединения: разнообразные по формам, яркие и нарядные расписные бочата для мочений и морений, наборы для ухи, кваса, молока, соков, ягод, вареников, расписные миски и блюда, забавные игрушки и скульптура. Эти единичные образцы украшают выставочные залы, демонстрируя творческие успехи художников, а не возможности производства.

А на практике, кроме фарфора, цеха в Фенине и Трошкове выпускают цветочные горшки, кашпо, горшочки варильные, вазы и прочее из красной местной глины. Изделия декорируются простейшими видами росписи: отводками, «вешюшками», цветочками, с применением ангобов, цветных глазурей. Художественная направленность этой продукции не имеет ничего общего с гжельскими народными традициями. О налаживании выпуска изделий со свободной росписью по сырой эмали в традициях майолики XVIII века приходится только мечтать.

От практического решения многих творческих и организационных проблем во многом зависит будущее Гжели.

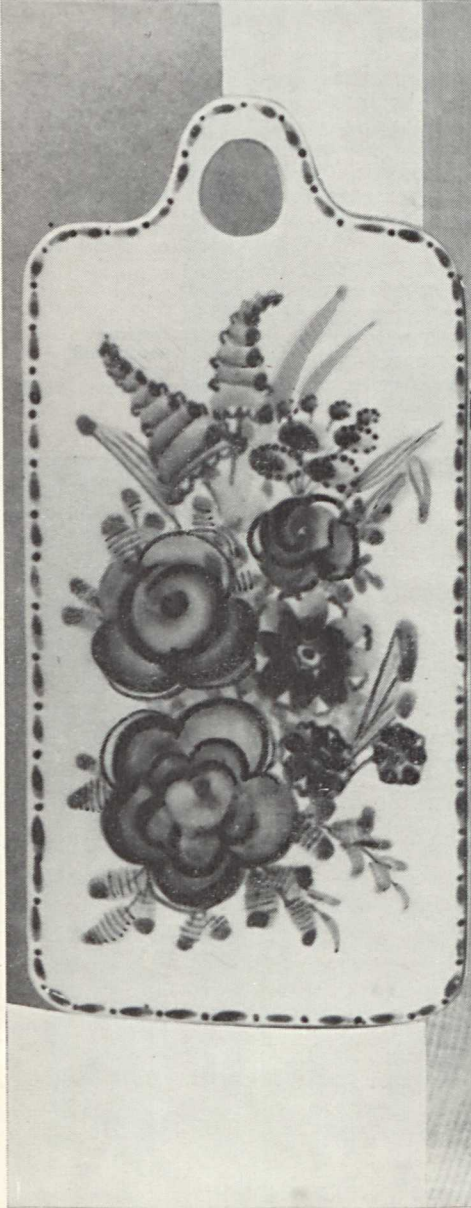
Кувшин. Майолика,  
роспись по эмали.  
Вторая половина XVIII в.

Азарова Л. П.  
Доска для сыра.  
Фарфор, подглазурная роспись. 1978

Квитницкая Н. Б.  
Подставка для яйца. Фарфор,  
подглазурная роспись. 1966

Розанова В. Г.  
Кумган. Фарфор, подглазурная роспись. 1980





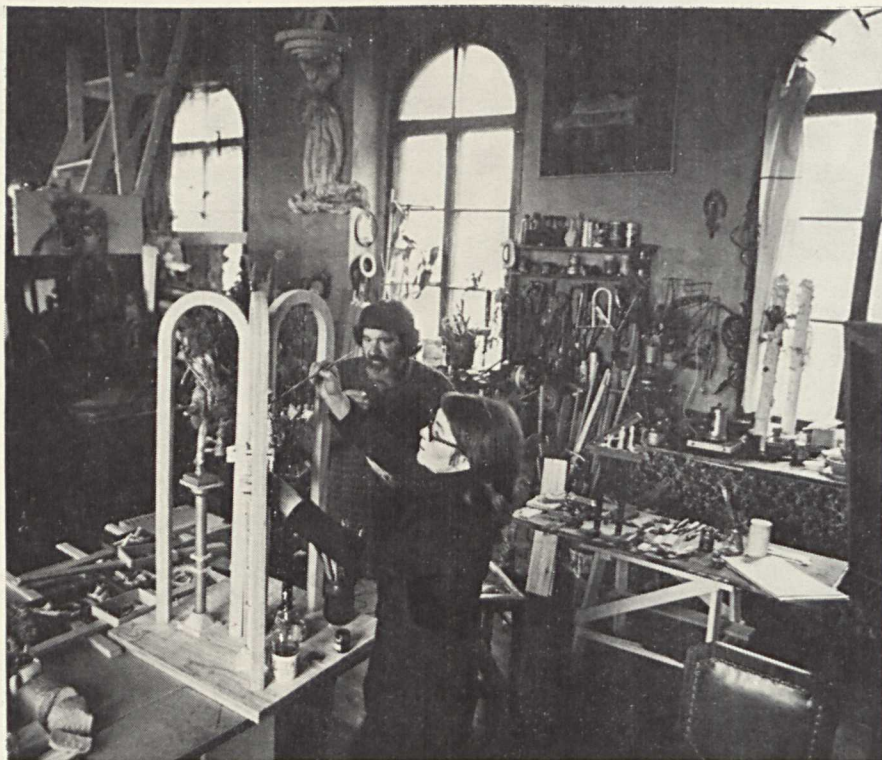


# Поэтика искусства Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова

Ирина Азиян

Ярко выраженное своеобразие работ московских монументалистов Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова дало основание критике очертить их видение как карнавальное, а их искусство — как зрелище. Мне кажется, точнее было бы ведущую тенденцию монументального творчества этих художников обозначить несколько по-иному — как театрализацию стенописного образа. Мироощущение Лавровой и Пчельникова не ограничивается лишь празднично-карнавальным и тем более декоративным регистром, однако в нашем монументальном искусстве 70-х годов именно они открыли и наиболее выразительно развили его, став полноправными творцами театрализованной праздничной среды целого ряда новых общественных зданий. Изобретательность, неисчерпаемая фантазия и высокий профессионализм Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова сделали их поэтику источником и предметом многочисленных подражаний, отмеченных тенденцией к избыточной декоративности и всепоглощающей праздничности. Творчество их оказалось столь привлекательным тем, что реально способствовало изживанию ходульной героики, плоского схематизма и имперсонального пафоса, утверждая начала содержательной многожанровости монументального искусства, приближая его к человеку, наполняя подлинным человеческим участием. Они не только разрушали сложившиеся стереотипы изображения, но утверждали и новые принципы взаимоотношения с архитектурой, смело трансформируя ее жесткий каркас, заново формируя внутренние пространства. Восполняя и развивая пластически, ритмически и колористически современную архитектуру, они расширяли представления о конструктивных возможностях монументального искусства. В самой их тенденции театрализации синтеза обнаружилась столь актуальная на сегодня потребность к преодолению отчужденности искусства от человека, к слиянию искусства и жизни. Желание не только «изображать», но и оформлять «действие», моделируя определенный тип отношений, — одно из постоянных отличительных свойств творческого метода Ирины Лавровой и Игоря Пчельникова. Наконец, неоспоримы их завоевания и в работе над жанром, ибо они создали собственный жанр лирического стенописного цикла, которому нашли и собственную форму цветного рельефа, обогатив монументальную живопись соединением со скульптурной пластикой, а скульптуру — живописностью цвета.

А начиналось все это для Лавровой и Пчельникова с оформления детских праздников «елки» в ЦДРИ в канун 1968, 1969 и 1970 годов. Для создания на это время особого, совершенно непохожего на обыденное,



карнавально-праздничного ощущения необходимо было пересоздать всю пространственную среду, «задать» блеск и мишурность бала. Сначала эту роль выполняли росписи с излюбленными персонажами комедии дель арте, выступавшими из-за написанных на бумаге занавеса и кулис. Однако столь явная иллюзорность недолго удовлетворяла авторов, и они решили нарушить традицию и границы ремесла живописцев-монументалистов и выйти своими образами в пространство более ощутимо — скульптурно. Материалом полихромной карнавальной скульптуры стали бумага, клей, ткань и гипс. Условность и вседозволенность карнавала допустили подлинно тряпичные одежды всех героев. Будучи записованы, ткани приобрели необходимую временную «долговечность», сохранив живость и естественность всех декоративных складок, оборок, буф, лент.

Эксперимент был так увлекателен, что художники не ограничились большими разодетыми куклами-персонажами, но начали создавать и свою архитектурно-пространственную среду для отдельных фигур и целых мизансцен. Материалом формирования этой среды стали те же бумага, клей, ткани, гипс. Мягко

И. Пчельников  
«Автопортрет  
с матерью».  
Холст, масло. 1981

И. Лаврова  
«Деревенский  
портрет».  
Холст, масло. 1980





намечались проемы: окна, двери, ниши, обрамленные отодвинутой или приспущенной занавеской, — мотив, который войдет в целый ряд рельефных монументальных стенописей этих авторов, станет одним из распространенных мотивов декоративно-прикладного искусства 70-х годов.



Итак, действительно, «все начиналось с ЦДРИ», как говорит Ирина Лаврова: и активное пересоздание архитектурного пространства, и излюбленные театральные персонажи, и сочетание-слияние рельефа с живописью, и, наконец, театрализованное сценическое членение живописного пространства огромной плоскости стены, создание в ней определенных пластических мизансцен, организованных складками занавеса или иными архитектурно-декоративными мотивами, создающими свое микропространство сцены-ниши в пределах большой «сцены» всей стенописи. Оформительская по существу работа для новогодних праздников в ЦДРИ стала творческой лабораторией

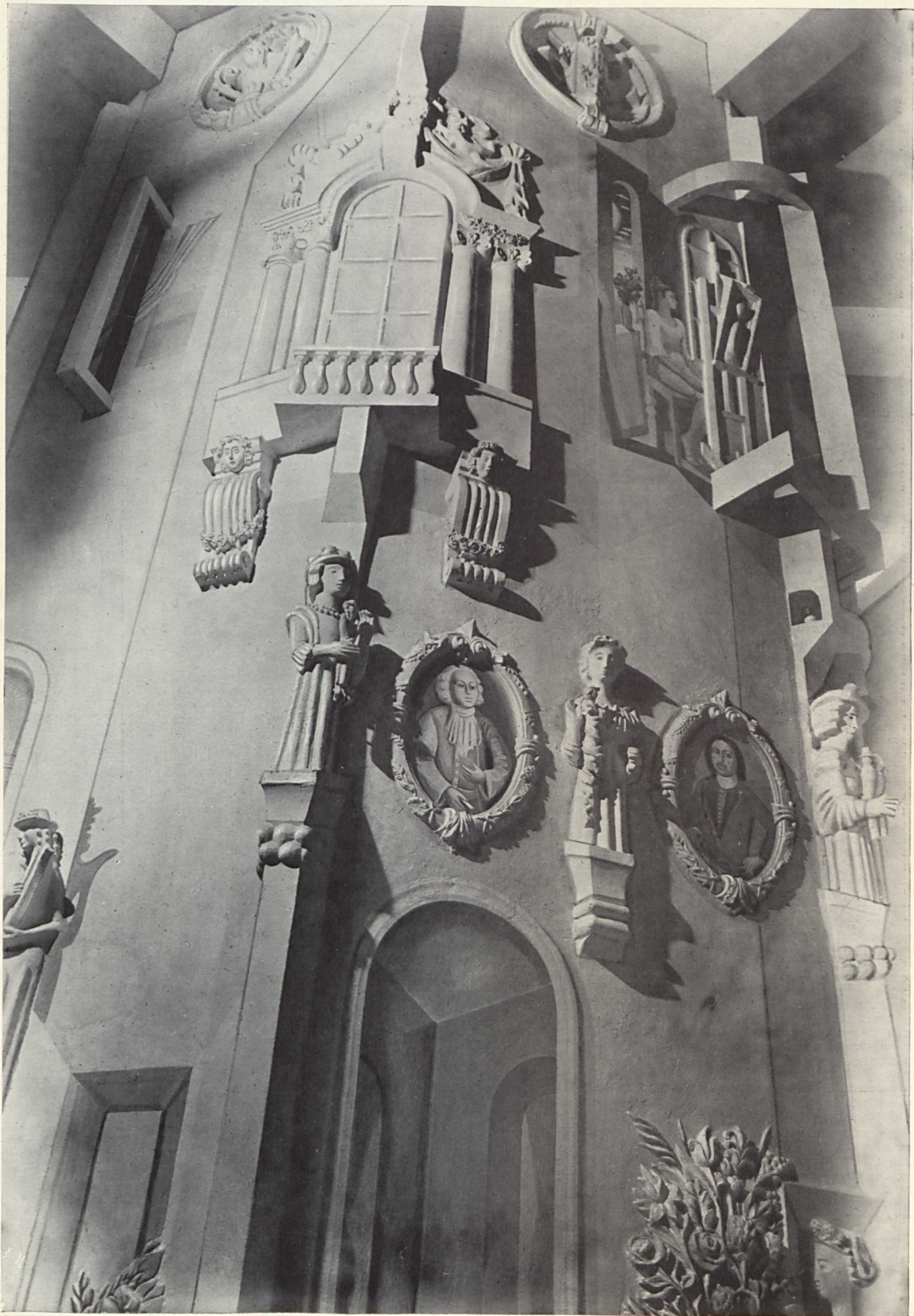
И. Лаврова, И. Пчельников  
«Свидание в парке».  
Фрагмент скульптурной  
композиции для санатория  
«Южный» в Крыму. Бетон,  
цветные левкасы. 1979



«Воспоминание об античности».  
Фрагмент скульптурной  
композиции в обеденном зале  
санатория «Южный» в Крыму.  
Бетон, цветные левкасы. 1979









рий монументального искусства, предвосхитив и цветную рельефную стенопись во Дворце культуры в Темир-Тау, и рельефные композиции в Орле и гостинице «Москва» в Москве, и парижские деревянные расписные «куклы», и даже в какой-то степени последние крымские работы.

Однако уже в Темир-Тау связь стенописи с театром не исчерпывается сюжетом, персонажами или аксессуарами. Влияние театра здесь ощущается и в общем композиционном строе стены, представляющей как бы непрерывные театральные подмостки, разделенные посюжетно, поактно изображением занавеса, колонны, кариатиды, пространственной цезурой с реальными проемами кинопроекционной или изображением окна с голубем и пейзажем, с читающей на подоконнике девушкой. Авторы не только очерчивают, обрамляют своеобразные изобразительные пространства, они заполняют каждое своей конструкцией-декорацией, геометрические формы которой координируются по цвету, масштабу и ритму с реальными архитектурными элементами — проемами, плоскостями стен, пола, остекления, с орнаментальной структурой подвесного светового потолка.

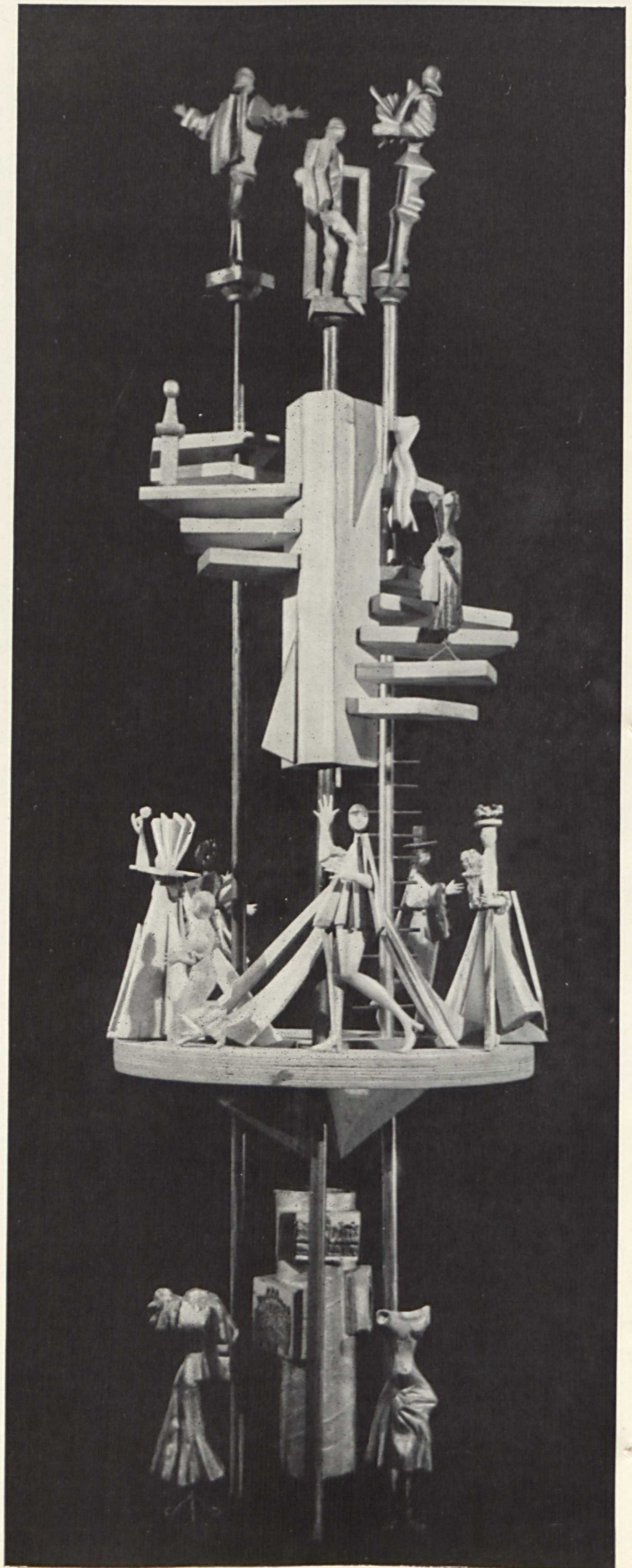
Живописно-рельефная, изображенная театрализованная архитектура выполняет, таким образом, важную роль масштабной модуляции стены, становится ритмической конструктивной основой всей стенописи. Образующийся особый пространственный слой, служащий средой изобразительных мотивов, соединяет их с архитектурой: с реальным обитаемым пространством и с объемами, плоскостями, поверхностями. В то же время этот слой разъединяет изображения и реально обитающих в среде людей, создает своеобразные котурны пластическим образом.

Многократно повторяется в этой работе мотив композиции в раме или «в ящике»: портрет, двойной портрет, натюрморт, проем с решеткой, просто пустой перспективно изображенный ящичек-ниша. Мотив этот пройдет через все последующие монументальные работы Лавровой и Пчельникова, проявится и в их станковом творчестве. Этим приемом художники как бы возвращаются к истокам станкового изображения с его действием внутри картины (здесь — «ящичка»), подобным театрализованному действию, «живым картинам», ограниченному сценой-коробкой, открытой на зрителя, приобретшего, таким образом, «сторонность» точки зрения по сравнению со средневековой живописью и театром. Есть у этого приема и другой, современный театральный аналог — непрерывная ячеистая структура сценического занавеса-стены в Центральном театре кукол С. Образцова в Москве.

В полихромном скульптурном декоре Советского посольства в Париже центр тяжести переносится с иллюзорной живописи на рельеф и круглую скульптуру, размещенные не в изображенной, а в реальной пространственной среде ряда ниш, выстроенных в виде каннелюр. Материальность и предметность изображений возрастает и обостряется реальностью самой пространственной среды, насыщенной цветом красного дерева и кожи стен, незавуалированной «деревянностью» скульптуры, расцветенной водными красками с последующим воцелением. Во всех сюжетах парижского рельефа зафиксировано действие, обращенное на реального зрителя-гостя, рассуждающее на эффект его активного присутствия, содействия, сотрапезы, а не просто на созерцание. Декоративное каре рельефа строит, таким образом, модель того живого праздника, обряда торжественного радужного приема, который разворачивается в реальном пространстве интерьера. Модель совершенно иного праздника формируют стенописи в танцевальном зале Дворца культуры в Орле. И снова изображенные художниками архитектура и скульптура выполняют двойственную роль: «достраивают» реальную архитектуру зала, пересоздают ее в определенном образном ключе и одновременно формируют пространственную среду каждой из сюжетных картин, создавая опять-таки некую иллюзорно-предметную, скульптурно-живописную декорацию, из которой выходят и в которой живут и действуют изображенные персонажи. Эта работа отличается определенным культурным ретроспективизмом. Элементы системы архитектурно-скульптурного декора ампира и классицизма не соединены в какую-то новую стилизованную систему, но даны в свободном игровом ритме, фантастическом и парадоксальном сгущении или разрыве, адетерминированности несущих и несомых элементов. Игра-интрига предметности и множественности форм достигает в этой работе своего апогея.

Многие из полюбившихся авторам архитектурных и скульптурных мотивов: старинные портреты в рамках, колонны и драпировки, вазы, бюсты, канделябры, арочные проемы с иллюзорно глубоким перспективным пространством — перешли в следующую монументальную работу художников — декоративное решение столба вытяжной шахты в помещении ресторана «Москва» в Москве. Исторически разновременные формы: ампирный балкончик и раскрытый интерьер мастерской художника острова современной конструкции — даны в непосредственной близости и масштабной тождественности. Эта прочтываемая художническая позиция делает рельефы ресторана «Москва» тоже своеобразной моделью —

«Парад моды». Эскиз пространственной композиции для интерьера ГУМа. Дерево, металл. 1980





«Народы союзных республик». Скульптурная композиция в банкетном зале Советского посольства в Париже. Дерево, роспись, золочение. 1976



не столько пластического урбанистического образа, сколько человеческих отношений к Москве и формированию ее среды. Как и в Орле, все скульптурные работы здесь выполнены из гипса и цемента, с темперной росписью поверх формы. Скульптура преобладает, цвет становится легким, нюансным, светлым. Иллюзорно-живописное моделирование театрализованного пространства стенописи в Темир-Тау трансформируется в этом произведении в два диалектически взаимосвязанных, пластически антитетических, слитно-раздельных направления: в конструктивно-объемное, предметное, архитектурное и скульптурное пространствостроение и в еще более иллюзорно-призрачное, чем в Темир-Тау и Орле, живописное построение глубинного пространства на двухмерной плоскости стены. В целом, есть опять определенная ассоциация этой огромной декоративной установки с театром, не с традиционным ренессансно-барокко-классицистским, но с театром доренессансным, площадным или современным публицистическим театром кругового действия. Это как бы застывшая многоярусная круговая сценическая конструкция (а может, модель ее?), все площадки и подмостки которой заполнены одновременно действующими, по принципу параллельного монтажа, персонажами. В последней (на сегодняшний день) своей работе — рельефах в санатории «Южный» в Крыму — Лаврова и Пчельников отказываются от действия, направленного на зрителя. В этих рельефах и скульптурах, составляющих своеобразный, развернутый в пространстве лирический цикл «Воспоминание об античности», художники пытаются найти пластические метафоры определенным состояниям и настроениям, дать свое переживание античности, с одной стороны, и как бы увидеть современников глазами античного ваятеля или живописца — с другой. Время настоящее и прошлое встречаются, пересекаются, сосуществуют или взаимопроникают одно в другое в гибком художественном сознании. Лирик не анализирует и не разграничивает время — он его синтезирует. Отдельные мотивы цикла не имеют внешней сюжетной связи. Они объединены отчасти пространственно, но глав-

ное — через лирического героя этого цикла. В жанровом отношении цветная пластика санатория «Южный» еще более, чем работы в Орле и в гостинице «Москва», приближаются к некоторой пластической аналогии — поэтическому циклу стихов или музыкальной сюите. Лаконичней, целенаправленней и строже становится здесь отбор выразительных средств изобразительного языка. Художники снова обращаются к интенсивному цвету, к активной, подчас даже чересчур подробной раскраске скульптуры. Задача передачи душевного и эмоционального состояния предельно обнажается и углубляется в станковой живописи Лавровой и Пчельникова последних лет. При всей архитектоничности, конструктивно-пластической построенности их живописи, доминантой здесь становятся обострение психологичности живописного образа, поиск напряженного эмоционального состояния героев, пейзажа, отливающегося в цветовой и пространственно-ритмический строй холста-картины. Цвет приобретает образное наполнение, подчас расходясь с предметной формой, творя собственное цветное напряжение пространства. Лирическое «я» их все то же, что и в стенописи, только здесь речь его не обусловлена архитектурными ограничениями и требованиями, цвет звучит не вполголоса, а становится ведущей образной стихией. Станковая живопись последних двух лет, которую художники показали на своей персональной выставке летом прошедшего года, — чрезвычайно важный этап напряженной духовной работы, развития и утверждения пластической культуры, которая несомненно проявится в новых монументальных работах этих зрелых и самобытных мастеров.



# Власть жанра

Александр Каменский

## ОТ РЕДАКЦИИ

Обычно искусствоведы предстают перед читателем как люди без биографии: всю жизнь рассказывая о других мастерах, сами они постоянно скрыты под маской фамилии, без качеств, без возраста, без единой подробности. На этот раз мы решили слегка нарушить такую традицию и поздравить постоянного автора «ДИ СССР», известного советского искусствоведа Александра Каменского с 60-летием.



В Суриков  
Взятие снежного городка. 1891

Бывают праздники-передышки, праздники-ритуалы, которые спокойной чередой сменяют дни повседневных забот; в своей идеальной сфере они в большей степени отдают дань традиции, чем живому и непосредственному движению чувства. Но на определенных поворотах человеческой истории загораются и полыхают яркими вспышками праздники пророческого строя. Они служат предвестниками и знаменами, в них есть романтика и пафос исторического предвидения.

Пожалуй, именно в такие моменты истории шире всего разворачивается творческое призвание Праздника, выходит наружу его скрытая, стихийная природа, раскрываются его первичные истоки. И какой бы сложностью и изощренностью ни отличалось искусство такого периода, в нем все более властно начинают звучать народные мотивы. Рамки обычных жанровых решений и сюжетных схем разламываются и видоизменяются: на первый образный план выступает несколько смутное осмысление и переживание новизны всеобщих судеб, восхищенное созерцание вдруг увиденных горизонтов. В искусстве, призванном выразить праздничность такого типа, обычно ощутима определенная двойственность: создавая мечтательные образы, художники стремятся в настоящем провидеть будущее; над непосредственно изображенным как бы стихийно встает второй, иносказательно-метафорический ряд. Основная причина этой дуплановости заключена, видимо, все же не в стилистической сфере, не в увлечении авторов такими-то видами тропов, а в исходной задаче, поставленной перед искусством самим временем и связанной с поисками идеальных эстетических параллелей начавшимся или предстоящим общественным переменам.

Так произошло в России на рубеже XIX—XX веков. Это было время колоссальных общественных сдвигов, пробуждения и расцвета национального самосознания народов, преддверия революций. События столь кардинального масштаба прямо или косвенно отозвались на всех уровнях культуры, пробудили дремавшие в ее недрах силы и тенденции, дали толчок развитию многих новаторских устремлений. Естественно, что все это смешивалось, сплеталось, выступая в неожиданных сочетаниях и формах.

В ситуации такой сложнополифонической общественной динамики праздничные образы получали особый смысл и значение. Искусство эпохи трактовало их как предвестия наступавшей новизны с ее ярким и радостным эмоциональным напором.

Подобные черты проступали во всех художественных жанрах времени, как станковых, так и декоративно-прикладных. Художественный образ, с одной стороны, оказался призван служить самопознанию эпохи, ее поискам самой себя в опыте прошлого и в проекциях будущего, а с другой — способствовать утверждению выдвигаемых временем программных принципов прекрасного, справедливого, позитивного, связывая их с отдаленными национальными традициями и перспективами будущего национального развития.

Именно поэтому новый круг образов оказывался зоной постоянных, иногда разительных отклонений от обычной и общепризнанной логики развития искусства в ту эпоху. Попадая в его



М. Ларионов  
Солнце и танцующие женщины  
(театральный эскиз). 1915

Ф. Маливин  
Вихрь. 1906

А. Рябушкин  
Боярышня XVII века. 1903





орбиту, художники словно начинали подчиняться особому образному закону, который не только был способен как-то перестроить ранее привычную мастерам изобразительную систему, но и направлял их к берегам народного мышления и мировосприятия, где они, случалось, никогда прежде не бывали.

В публицистической и специально эстетической литературе России начала XX века нередко встречаются краткие и развернутые суждения о празднествах как высшем выражении идей и устремлений времени. Но исходные позиции этих суждений очень различны. В. И. Ленин еще в канун революции 1905 года

связи новых «праздничных» концепций с глубинными общественными процессами, но их конечная родственность очевидна. Как чуткий сейсмограф, искусство России рубежа XIX—XX веков уловило сдвиги общественного сознания, начинавшего жить духом высоких надежд, стремлением к переменам во имя справедливого жизнеустройства. Праздничные сюжеты и — шире — праздничное мироощущение стали встречаться у российских художников все чаще и чаще. А уж в таком случае неизбежно обнаруживает себя и логика традиции, сложившейся в далекие времена и уходящей корнями в область народных представлений



выдвинул тезис о «праздничной энергии масс» как особой социальной силе, появляющейся в периоды высоких подъемов общественного сознания и способной на весьма эффективные практические действия<sup>1</sup>. В том, что такая энергия уже вышла в 1900-е годы на общественную арену (и со всей полнотой развернется в пору предстоящих революций) — у Ленина никаких сомнений не было. Крайне важно осознать огромную значимость этого глубокого наблюдения. Тут лежит ключ к разгадке и некоторых весьма удивительных, казалось бы, «беззаконных» явлений в художественной жизни времени, связанных с праздничными образами. Коль скоро «праздничная энергия» новой эпохи, пришедшей «в терновом венце революций», уже начала проявлять себя, и очень деятельно, — искусство должно было отозваться на это, пусть не сразу, но с постепенно нарастающей заинтересованностью и многообразием. Художники могли не сознавать

и фольклорно-художественных принципов праздника. «Страшный мир» действительности тех лет и «праздник радостный, праздник великий» (А. Блок) наступающих новых времен — вот анти-теза, которую очень часто варьируют в своих произведениях и поэты, и философы, и художники эпохи. Скучной и грязной прозе повседневности противопоставлена поэтическая мечта о «веселой и прекрасной жизни»...

Впрочем, в эстетической литературе начала века наряду с романтикой праздничного типа нередко встречаются и прямые рассуждения о празднествах как высшем выражении идей и устремлений времени. Еще совсем недавно такая вот «праздничковедческая» проблематика рассматривалась исключительно в плане этнографическом, ритуальном и т. д., с явным акцентом на далекую историчность таких традиций. Теперь праздник вновь воспринимается как возможное средоточие духовных сил и поры-



вов времени, как высшее выражение его идей и устремлений. Так, в статье «О веселом ремесле и умном веселии» Вячеслав Иванов писал: «Искусство идет навстречу народной душе... Живопись хочет фрески, водчество — народного собрания, музыка — хора и драмы, драма — музыки, театр — слить в одном «действе» всю стекшуюся на празднество веселия соборную толпу... Тогда встретится наш художник и наш народ. Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии и комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество... Тогда художник окажется впервые только художником, ремесленником веселого ремесла... рукою и устами знающей свою красоту толпы, вещим медиумом народа-художника»<sup>2</sup>.

Важно увидеть известную общность даже очень различных суждений о значении Праздника в России начала XX века. Не только политики и публицисты, но и деятели литературы и искусства стремились в эти годы к философской широте трактовки праздничных мотивов как способа сотворения (или демонстрации) идеала. Праздник в этой трактовке оказывался не просто одним из привычных явлений действительности, но мечтой о «переделке всего», идеально-романтическим зрелищем новой «справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизни».

Таков отправной пункт для исторически точного рассмотрения проблемы. Ведь именно в романтически-идеальном предназначении образов Праздника как художественного предвидения нового общественного жизнеустройства и следует видеть основу иноказательного, преобразенного характера произведений на эту тематику в русском искусстве конца XIX — начала XX века.

Характер этот, однако, обнаружил себя не сразу и утверждался как особый творческий принцип сравнительно долго. В русской живописи 70—80-х годов праздничные мотивы и вообще-то относительно редки, а соединение сюжетов этого рода с поэтикой идеала почти отсутствует. Художников в ту пору гораздо больше интересовали иные аспекты действительности, а соответственно и другой подход к ней. В самой жизни России тех лет мало что могло натолкнуть на чувства праздничного ликования; ощущение начинающихся перемен пришло несколько позже. И в тех сравнительно немногочисленных полотнах, где встречаются темы праздников — например, «Приход колдуна на свадьбу» В. Максимова (1875), «Встреча иконы» К. Савицкого (1878), «Крестный ход в Курской губернии» И. Репина (1880—1883), «Спасов день на Севере» И. Прянишникова (1887), — преобладают жанрово-описательные приемы, которыми тут по большей части запечатлены не столько радостно-праздничные, сколько драматические и обличающие моменты.

Но несколько позже, ближе к рубежу веков, ситуация заметно меняется; прежде всего становится ясно ощутимым тяготение к национальной стилистике в архитектуре, музыке, прикладных искусствах, живописи. Появляется интерес к художественному наследию Древней Руси, создаются мастерские в Талашкине и Абрамцево с их попытками возрождения национально-декоративных ремесел, строятся здания, авторы которых берут за образцы строения средневекового русского зодчества, и т. д. Иногда, правда, подобные искания приводили к пустой, поверхностной стилизации, «петушковой» эклектике, но в основе своей процесс был плодотворен. Праздничность трактовалась в рамках этого процесса как метафора свободы, душевной гармонии, которая являлась воображению художника в одеждах народно-национальной традиции.

Вот при каких обстоятельствах на рубеже двух веков в России постепенно и стихийно начинала приходить в действие особая логика преобразующих начал праздничной трактовки жизни. В живописи эта логика поначалу почти не давала себя знать. В таких произведениях, как былинно-эпические композиции В. Васнецова или картины М. Нестерова, праздничность присутствует как бы косвенно. Художников особо увлекает красочная трактовка русских сказаний, традиционных обрядов, национально-декоративной среды русской народной жизни. При сопоставлении с работами предыдущих десятилетий такие качества выглядели очевидным новшеством: жанровая повествовательность, изображение горькой новшества сменялись тут интонациями поэтического свойства, просветленностью, возвышенным ладом. И все же к праздничному жанру с его особыми чертами и свойствами такие произведения полностью отнести еще нельзя. Иносказательность, условно-ассоциативный образный строй этим картинам еще чужды. Разумеется, от этого они не становятся хуже; «прямая речь» в рассказе о празднестве обладает глубокими художественными возможностями и может дать результаты огромного значения. Но это будет как бы боковая линия развития по сравнению с поэтико-символическим рядом.

Вот выразительнейший пример — шедевр В. Сурикова «Взятие снежного городка» (1891), вещь большой впечатляющей силы. Правда, она была прохладно встречена современниками, которые еще не чувствовали особого вкуса к «праздникам» в живописи<sup>3</sup>. Но ее бурный темперамент и «большая жизнерадостность»<sup>4</sup> поистине захватывают зрителя, а ощущение душевной чистоты и неистощенных сил, которыми пронизано произведение, оказалось одним из самых серьезных откликов на растущее чувство национального самосознания, столь характерное для жизни русского общества конца XIX века.

Однако ведь и сам Суриков называл «Взятие снежного городка» — «бытовой картиной». Она строго натурна (по просьбе художника,

жители пригорода Красноярска «за три ведра водки» устроили городок и его взятие<sup>5</sup>). Полотно изобразило удалую игру, лихую забаву; сибирские характеры, обычаи, костюмы показаны тут во всей их самобытной оригинальности. Но это, так сказать, праздник «первого уровня», правдивое и зоркое, богатое остро-наблюденными деталями повествование о традиционном «бытовом» явлении. К образной иносказательности, к метафоре художник здесь просто не стремился: ни сам он, ни многочисленные комментаторы его полотна ничего не говорят о традиционном с языческих времен, ритуальном значении изображенной игры. «Снежный городок представляет собой зиму, которую прогоняют или разрушают силы весны»<sup>6</sup> — такой поворот образа просто не заинтересовал мастера, хотя в недалеком будущем мимо подобных возможностей наверняка не прошли бы ни Н. Рерих, ни И. Стравинский, ни С. Коненков, ни иные представители русского искусства десятых годов. Сурикова привлекало только праздник видимого, а не подразумеваемого, интересovalo существующее, а не мечтательный идеал. Вот почему в его картине или в работах других авторов жанрово-праздничных композиций конца XIX века народнопраздничная стихия используется лишь в определенных своих аспектах: механизм условных тропов фольклора тут еще не обрел действенной силы; соответственно, оказываются без нужды и метафорические приемы в режиссуре зрелища, чему бы оно ни было посвящено — современному ли празднику, исторической сцене или сказочной легенде.

Таких тенденций вроде бы нет и в картинах А. Рябушкина, хотя сюжетность и образность идут в его полотнах не параллельно, а в более сложной связи, которая по сути приближается если не к развернутой, открытой метафоре, то, во всяком случае, к принципу подтекста. Разве Рябушкин всего только «бытописатель», как его нередко воспринимают? Биографы художника давно уже заметили, что он более всего «певец настроений... в которых вылилась сущность народного духа»<sup>7</sup>. Рябушкина «влекли к себе прежде всего красота народного быта, его поэзия, его традиционные национальные черты»<sup>8</sup>. Особый празднично-поэтический подход к действительности закономерно направлял его к притче, к песенному, даже сказочному ладу. Сквозь повествования о конкретных сценах и событиях у него просвечивает национально-художественный идеал, приходящий к зрителю в ореоле праздничного мечтания. Под знаком таких именно тенденций и развивалось его творчество. В классах Академии художеств кумиром Рябушкина был мастер жанрово-исторических полотен В. Шварц с его культом документальной точности деталей и театральности композиций. Впоследствии Рябушкину гораздо ближе стали работы В. Васнецова, раннего М. Нестерова, С. Малютина, Е. Поленовой и других авторов стилизаций в национально-русском духе, которые появились в искусстве России конца XIX века. Но под конец своей недолгой жизни Рябушкин заметно отделился и от стилизаторства. В русской старине, которую художник изучал так глубоко и истоиво, он почувствовал нечто несравнимо более значительное и сокровенное, чем обрядовые традиции, красочно-орнаментальные приемы и предпочтения (при всей их несомненной важности). Уже в таких его работах, относящихся к началу 90-х годов, как «Деревенский праздник» (1892), «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891), «Свидание царя Михаила Федоровича с боярами в государевой комнате» (1893), «Выход царевны», есть что-то такое, что взлетает над тщательно и строго выписанными бытовыми и историческими подробностями. Это — просветленность и как бы пронизывающая самый воздух сцен радость русских сельских празднеств, это — особая красота, сияние цвета, как-то даже и не вполне отвечающие торжественному сюжетному характеру исторических сцен, но явно побеждающие все иные впечатления и мотивы. Несомненно, есть некое противоречие между вполне традиционной общей режиссурой композиции, очень спокойной и рассудительной, и вот этой светлой, летящей музыкой колорита, упоенным и обостренным чувством «нечаянной радости», наполняющим полотно. Но к такому чувству художника привело особо проникновенное восприятие современной русской жизни и русской истории, их поэтического подтекста, связанного с чертами и свойствами национального характера.

И вот эта-то скрытая поэтическая мелодия национального ощущения красоты и радости вырывается на волю в шедеврах Рябушкина «Русские женщины XVII века в церкви» (1899), «Свадебный поезд в Москве» (1901), «Втерся парень в хоровод — ну старуха охать» (1903), «Боярышня XVII века» (1903). Прекрасное знание давней истории и современного уклада жизни России сохраняется и тут, но все их реалии в картинах — это прежде всего детали стройного и гармоничного музыкально-живописного целого. Милая и мечтательная «Боярышня XVII века» пронесится перед зрителем как счастливый призрак. Розовы краски ее одежды, прохладная белизна снега, хрустящего под ее ногами, — с какой чистотой и тонкостью звучали тут голоса русской равнины, национальные представления о счастье!

В «Свадебном поезде» ко всему этому добавляется еще традиционный для русского искусства мотив шествия, уходящей вдаль дороги. Разве это «исторический жанр»? Да ведь перед нами мираж какой-то, сказка. Между серыми бревенчатыми домами, близ освещенных закатом храмов, по талому снегу стремительно и с какой-то странной, невесомой легкостью пронесится свадебная процессия. Тут нет отдельных мелких сцен,



не видно лиц (исключение составляет лишь недвижно строгая маска пестро одетой боярышни на первом плане). Но миниатюрно тонкие сопоставления красочных деталей — малиновой кареты в центре, белой и вороной лошадей, желтых, синих, лиловых и иных одежд едущих и идущих — сливаются в дивное, счастливо-призрачное цветное марево. И все это движется, мчится, летит, устремляясь к радости и счастью. Таков «опрокинутый в историю» праздник Рябушкина. Он вплотную подошел к развернутой метафоре национально-праздничного мироощущения. И его поиски, хоть они и были оборваны ранней смертью мастера, оказались одним из самых интересных эпизодов в истории праздничных образов русского искусства начала XX века. Продолжение этой истории можно искать в разных направлениях. Мы пойдем по линии, которую прежде других продолжил в своих «крестьянских» полотнах 900-х годов Ф. Малявин<sup>9</sup>. История недолгая, но резкого и стремительного взлета этого мастера представляет собой на редкость красноречивый и показательный пример «власти жанра», могущественного и в чем-то загадочного воздействия национально-праздничной стихии.

Это пока что совершенно не понято. Филипп Малявин, чьи работы в начале века вызвали острую полемику, впоследствии был не то чтобы забыт историками искусства, но как-то оставался в тени; при попытках истолкования русского искусства нынешнего века его лишь мельком упоминают, не пытаясь связать уроки малявинского творчества с большими художественными проблемами эпохи. Между тем эти уроки значительны и позволяют, в частности, понять особую природу «праздничных» образов в русском искусстве начала века. Прежде всего надо помнить, что Ф. Малявин был родом из крестьян и провел раннюю пору жизни в заводском селе. Наше искусствознание зачастую с надменным небрежением относится к фактам биографии художников, считая, что разного рода концепционным построениям эти факты помочь не могут. Такие убеждения и вообще сомнительны, а в данном случае способны перекрыть дорогу к постижению очень существенных свойств творчества мастера. Когда этот выходец из русского села, самоучка, проживший шесть лет послушником-иконописцем в монастыре на Афоне, поступил учиться в Петербургскую Академию художеств, он, разумеется, не имел никакой осознанной и последовательной творческой программы и с искренним рвением следовал тому, чему учили профессора — сначала «дореформенные», а затем, после известных перемен в Академии, И. Репин. Малявин, бесспорно, был очень даровит от природы. Виртуоз-портретист, свободно схватывающий сходство, работающий легко и артистично в манере, идущей от репинского стиля, но не лишенной и известного оттенка салонности, — таков Малявин девяностых годов.

Но вот на исходе века, в 1899 году, молодой художник пишет конкурсную картину «Смех». Трудно сказать, какой тайный голос подсказал ему выбор этого сюжета (группа хохочущих крестьянок идет по зеленоющему полю) и, в особенности, характер его решения (напряженное сверканье красок, как бы изнутри идущая светоносность, хмельное, безудержное упоение жизнью). Правда, у художника среди его работ предыдущих лет встречается несколько «крестьянских» сюжетов, но это вполне традиционные, точно взятые «по натуре», жанрового свойства картины. Откуда же в «Смехе» вдруг появились эта живописная энергия, эта свобода письма, да и все это ощущение несдержанного, полного игровой увлеченности, в чем-то даже грозного веселья? Никакие предшествующие примеры нам ничего не объясняют, для прямых аналогий явно нет материала. Впрочем, есть аналогии косвенные — деревянная скульптура С. Коненкова, «Ярь» С. Городецкого, некоторые произведения абрамцевской и талашкинской мастерских, словом, те явления русской художественной культуры, которые так или иначе соприкасались с поэтикой народного искусства, с его тяготением к сказочности, образной условности, переносам понятий, наконец, к преобразению жизненных впечатлений по законам и нормам праздничных идеалов. Присущи подобные свойства и тому малявинскому циклу 900-х годов, куда входят несколько «крестьянок», «баб», «девок» и, наконец, знаменитый «Вихрь» 1906 года. В части работ цикла эти свойства выражены не до конца последовательно: ведь начала народной эстетики прорвались в академическую стилистику стихийно и непредвиденно, «как беззвонная комета в кругу расчисленном светил». Академия, Цорн, Репин, которых искренне уважал и за которыми во многом шел молодой живописец, имели четкую творческую программу, хорошо отработанные и широко известные приемы. А о народной философии жизни, народном искусстве Малявин имел лишь общее и весьма смутное представление; это был скорее заложенный с детства творческий инстинкт, чем осознанная программа. Явственно видно, как борются между собой в работах «крестьянского» цикла академическая выгучка, бытовизм, подчинение натуре и — фольклорная метафоричность, декоративность.

Лица четко прописаны, у них строго определенное, даже, пожалуй, однозначное выражение — задумчивость, внимание, подозрительность и т. д. Но с этой уравновешенной описательностью вступает в спор манера изображения одежд и цветового фона. Тут нет и следа детализации. Колорит полон яростной энергии, мощной, играющей силы; его пронзительная светоносность, вздымающиеся волны красочные потоки обладают сложной и несколько таинственной выразительностью, которая захватывает воображение. Скажем, в «Девке» (1903) узорчатое сплетение кра-

сок платья, стремительное движение которых напоминает водопад, несет в себе влекущую, радостную образность, как бы не связанную с остальными деталями картины и уж во всяком случае полностью отстраненную от конкретно повествовательного назначения. В этом водопаде красок — и чувство свободного движения, и живая устремленность, и волнующая, зажигательная праздничность. Точно так же в «Крестьянках» (1904) цветное напряжение и динамичные ритмы красного платья и малиновой, в зеленых разводах шали, сливаясь с игрой фона, создают ощущение бурной взволнованности, какого-то ослепительного, феерического видения; с жанровым мотивом доверительного разговора двух изображенных крестьянок это практически никак не связано — материя красок тут живет как бы отдельной жизнью, одухотворена чем-то несравнимо более значительным и важным, чем вполне заурядное это собеседование. Подобная разноречивость двух несмыкающихся планов изображения очевидна и в «Трех бабах» (1902), и в «Крестьянке в красном платье» (1900-е гг.), словом, в большинстве картин этого цикла.

Какое-то время художник совмещал в своей работе две столь несходные системы восприятия и изображения. Академическому жанру и фольклорной образности соответствовали проза и поэзия, описательность и метафора, взгляд со стороны и исповедальная откровенность народного искусства — полярные качества, которые не могли вступить в компромиссное объединение, теснили друг друга. Полностью их слияние произошло лишь в одной из картин Малявина — в его классической работе «Вихрь». Любые попытки жанрово-повествовательного восприятия и описания этой картины совершенно бессмысленны. Ведь в картине нет обычного рассказа; отдельные фабульные элементы похожи тут на остатки кораблекрушения — они выплывают из декоративных глубин изображения и лишь мелькают на его пенящейся поверхности. Первое впечатление от этого большого (223×410) полотна — буря красок, стремительное, влекущее движение сплетенных и клубок и резко, как бы вспышками изнутри, освещенных цветowych плоскостей, похожих на разметанные ветром облака. Изображение на ковровый манер пестро, оно распластано по поверхности первого плана, без единого прорыва в глубину. Лишь основательно приглядевшись, начинаешь понимать, что эти трепещущие и пламенеющие красные, синие, оранжевые, желто-зеленые массивы — не что иное, как сарафаны крестьянок, застигнутых в поле бурей<sup>10</sup>. Однако этот сюжетный мотив занимает в образной структуре полотна несущественное место. В отличие от других картин цикла, в «Вихре» не намечены даже объемы фигур, а во втором ряду даже и контуры не видны — только плещущие волны цвета. И лица не вырываются из красочной стихии, а еле проступают из нее, несут на себе ее отсветы и рефлексии, так что стилистического контраста, о котором шла речь в связи с другими полотнами серии, тут не образуется. У картины единая, ничем не разрываемая музыкально-ритмическая ткань; ощущение свободного, безудержного разворота чувств, которое она внушает, на редкость органично и богато. Оно вбирает в себя многочисленные оттенки и переливы цвета, достигает резкого напряжения, замирает, вновь набирает силу, словом, живет полной, насыщенной жизнью.

Конечно, приемы построения малявинского «Вихря» могут привести на память некоторые примеры из творческого опыта русского искусства на рубеже двух веков — скажем, лицо девушки, выступающее из цветущих кустов в «Сирени» М. Врубеля, погруженные в пейзажную среду головы и полуфигуры рельефов А. Голубкиной и некоторые другие работы символического строя. Но сходство тут очень приблизительное, общее, в основном, затрагивающее лишь формально композиционные моменты. Несравнимо большее родство у этой картины с образцами русского народного творчества и, шире того, с национальной художественной психологией. Не в том, разумеется, смысле, что живописец использовал в этой картине мотивы русского орнамента, одежды и т. д. Куда важнее, что тут как бы оживает народная философия бытия в ее идеально-праздничных устремлениях — чувство восторженного упоения жизнью, полной и ничем не ограниченной душевной свободы, радостной близости ко всему доброму и прекрасному на белом свете. В том резком и страстном свободном порыве, которым дышит малявинский «Вихрь», есть, конечно, какие-то мятежные, даже грозные оттенки, подобные тем, которые с фатальной неизбежностью возникали у различных изобразителей русского праздничного мира в начале XX века. Сергей Глазголь писал, что в малявинских картинах ему обычно чудится «невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русском духе. Какой-то отблеск пожаров, «красный петух» и запах крови, залившей русскую народную историю...»<sup>11</sup>. Нередко сопоставляют «Вихрь» и с событиями революции 1905 года, рассматривая картину как некое их отражение. Это и так, и не так. Художники и поэты России, современники Малявина, даже и в радости ощущали горький и страшный привкус, даже наступление светлой, весенней нови воспринимали как счастье, которое будет стоить жертв и крови. Александр Блок, говоря о «разбойной красе» России, восклицал, что надо таить и лелеять наступающую новь, ибо «пройдет весна — над этой новью, вспоенная твоею кровью, Созреет новая любовь»<sup>12</sup>. У Малявина в красочном симфонизме его «Вихря» есть, конечно, тревожные и настораживающие интонации, есть тихие, глухие голоса, есть угрожающая, несдержанная сила разгулявшегося весеннего разлива. Но все это — не плоская иллю-



страция. Было бы упрощением напрямую сопоставлять «Вихрь» с определенными событиями или даже с общей исторической ситуацией эпохи. Перед нами не конкретный эпизод, а широкий символ, метафора национального чувства. В этих бушующих, разметавшихся потоках цвета, в этой яростной динамике и хлещущей через край жизненной энергии — песня радости, мечта о полном торжестве свободы и счастливой полноты жизни. Такие мотивы, бессорно, господствуют в «Вихре», определяя его условный образный строй, гипнотическую и преображающую силу связанных с ним впечатлений.

Так уж странно вышло, но «Вихрь», написанный 27-летним мастером, оказался последней его по-настоящему значительной работой, хотя прожил он долго и умер на восьмом десятке лет<sup>13</sup>. То есть несомненно, что Малевич еще долгие годы сохранял и блестящее мастерство, и острое колористическое чувство, и различные иные достоинства в своей живописи. Но что-то высшее, поражающее и увлекающее своей неотразимой силой, исчезло из нее навсегда. То ли «Вихрь» исчерпал творческие возможности Малевича, то ли эта удивительная картина вообще была для него каким-то наваждением, вылившимся на полотно помимо его воли...

Очевидно, что основная причина творческого спада художника лежит вне стилистической сферы — ведь среди последующих картин Малевича встречаются и строго натурные, и широко обобщенные, и как бы балансирующие между этими двумя контрастными началами. И ни в одном случае нет такой стихийности, такого мощного образного напора, какие поражают в «Вихре». Что же произошло? Должно быть, художник перестал слышать голос времени, его великую праздничную музыку. А раз так, то живопись мастера утратила свой самый живой и сильный плодотворящий источник. В дальнейшем Малевич вообще отделился от подлинно национальных качеств в сторону салонности и стилизации. «Вихрь» и поныне справедливо считается одним из подлинных откровений русского искусства XX столетия. Но показать в живописи многие иные эстетические измерения российского Праздника, который в десятые годы пережил неслыханное число вариаций и изменений, Малевичу уже не удалось. Это право завоевали другие мастера, в их числе Борис Кустодиев, «бубнововалетцы», Михаил Ларионов. Их творчество составляет иную — краткую, но блистательную пору истории воплощения образов Праздника в искусстве России.

А тот этап истории, который начался в 80—90-х годах XIX века и завершился «Вихрем» 1906 года, обладает многими неповторимыми локальными чертами. Быть может, никогда с такой силой не давала себя знать тайная власть глубинных народно-национальных начал, которые, вступая в соприкосновение с профессиональным искусством, могут неожиданно менять его строй, его направление, систему его выразительных средств. Это никогда не бывает одним лишь явлением стилистического свойства. Когда народ вынашивает в своей душе чувство красоты и чувство свободы — две главные ипостаси Праздника, — художники все это, как некогда очень точно было сказано, «только аранжируют». В том ведь и состоит тайна воздействия на мастеров искусства народнопраздничной стихии — и в России на рубеже XIX—XX веков, и в иных странах, всегда и везде.

А. Дюрер  
Четыре всадника.  
Гравюра на дереве. 1498

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Ленин В. И., ПСС, т. 11, с. 103.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии. — В кн.: По звездам. СПб., 1909, с. 243, 244 и 246.

<sup>3</sup> Как пишет автор одной из первых монографий о Сурикове, «это произведение, не характерное для того Сурикова, каким хотела его видеть современная критика — поэтом трагизма русской истории — прошло как-то незаметно в истории русской художественной жизни» (Никольский В. А. В. И. Суриков. Пг., 1923, с. 48).

<sup>4</sup> Слова самого Сурикова — см.: Волошин Максимилиан. Суриков. — «Аполлон», 1916, № 6—7, с. 67.

<sup>5</sup> См.: Дружинин С. В. И. Суриков. М., 1950, с. 38.

<sup>6</sup> Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884, с. 32.

<sup>7</sup> Воскресенский А. Рябушкин. (Серия иллюстрированных монографий «Современное искусство»). СПб., 1912, с. 9.

<sup>8</sup> Мурина Е. Предисловие к альбому «Рябушкин». М., 1951, с. 9.

<sup>9</sup> Из отзывов художественной критики о работах Малевича в начале века наиболее интересны выступления А. Н. Бенуа, который подметил талант живописца, когда он находился еще на студенческой скамье (см.: Мир искусства, 1899; № 21—22, с. 67—71), и затем высоко оценил этого мастера в своих обзорных работах.

<sup>10</sup> Такова авторская трактовка сюжета полотна (см.: Живова О. А. Малевич, 1967, с. 108, 112), которой, собственно, и объясняется название картины (имеющее, разумеется, также и вполне определенный, подчеркнутый художником символический оттенок). Почему-то большая часть зрителей полагает, что «Вихрь» изображает пляску. Нетрудно понять, почему сложилось такое восприятие — фигуры крестьянок и впрямь кажутся захваченными стихией бурного таца. Но, формально говоря, у картины иной сюжет.

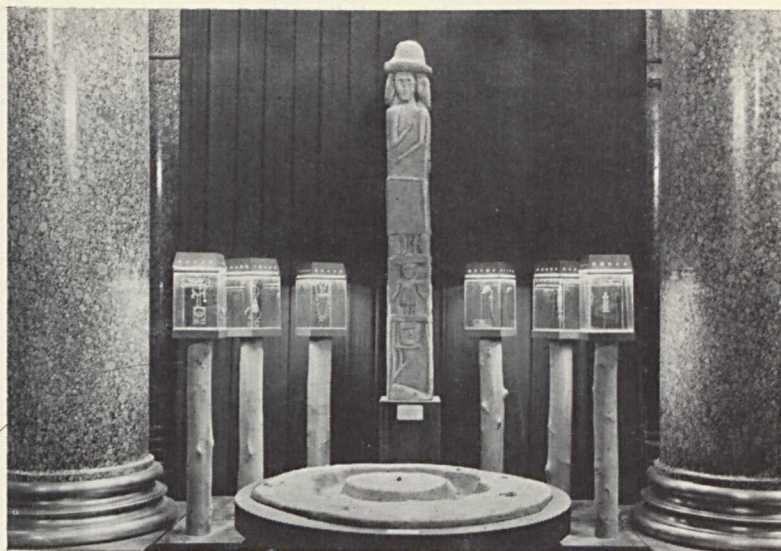
<sup>11</sup> Глаголь С. Художественные выставки в Петербурге. — Журнал «Зори», приложение к газете «Книговедение», № 32, 1906, 4 марта, с. 8. (библиографическое сведение О. А. Живоной).

<sup>12</sup> Блок А. Собр. соч. в 6-ти томах. М., 1960, т. 3, с. 86, 254.

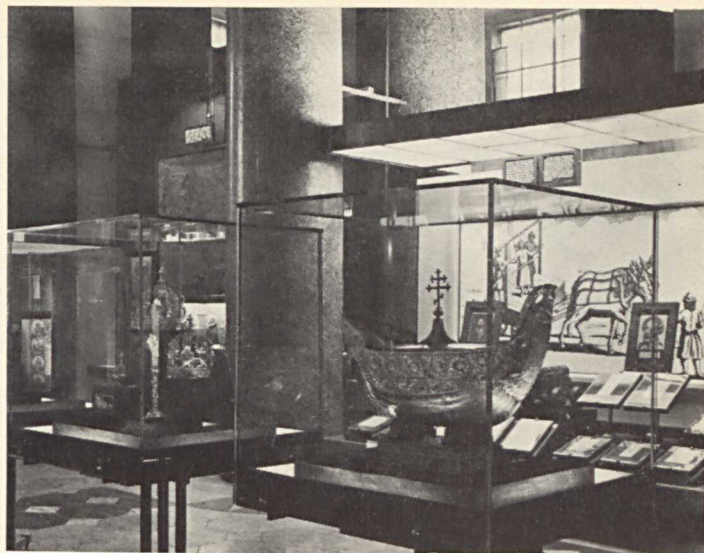
<sup>13</sup> Иногда спад в творчестве Ф. А. Малевича целиком приписывают его эмиграции, которая оторвала художника от родной почвы. Однако эмиграция лишь полностью завершила уже давно начавшийся кризис искусства художника. Ведь он уехал за рубеж в 1922 году, а его последняя значительная картина, «Вихрь», датируется 1906 годом!







Раздел дохристианских верований новой экспозиции в Казанском соборе



Раздел православия новой экспозиции в Казанском соборе



круг, противопоставление цветности и ахроматики, акцентирование в каждом комплексе наиболее значительного экспоната, освещенность его — все строго продумано, уравновешено, художественно осмыслено.

Одним из наиболее удачных в этом плане представляется решение экспозиции отдела ислама. Четкий ритм в размещении оборудования, освещения, строгий отбор экспонатов, наиболее характерных и представляющих художественную ценность. В торце раздела — ярко освещенная витрина с подлинной одеждой муллы и предметами культа: кораном, четками, сосудами для омовения. На щите за витриной — великолепное сюзане, рядом религиозные знамена. Организованные в единую композицию, эти подлинные культовые предметы создают образ религии исла-

ма, символизируют ее основы и принципы. Огромное значение в организации объемно-пространственной структуры экспозиции имеет оборудование. Тщательно продуманное, разнообразное по формам, оно позволило при сохранении общего пластического единства экспозиции внести в каждый раздел свои пропорциональные соотношения, свой ритм, определенную эмоциональную тональность.

В разделе дохристианских верований на Руси — уникальные предметы из раскопок языческих захоронений; ювелирные украшения, деревянные фигурки домовых и идолов демонстрируются в небольших экспозиционных витринах нейтрального серого цвета, смонтированных как бы на стволах деревьев, окружающих макет святилища.

Именно благодаря организации материа-

ла в художественно осмысленную композицию, благодаря правильному решению пространства, оборудования, освещения и многим другим факторам с экспонатов как бы снято их культовое содержание. Прежде всего как произведениями искусства любимы мы ритуальными масками народов Тропической Африки, удачно скомпонованными «натюрморты» из церковной серебряной утвари.

И еще одну сложную проблему пришлось решать коллективу ленинградских художников при создании экспозиции: по некоторым разделам истории религии частично не сохранились экспонаты, в отдельных случаях они отсутствовали полностью. Пришлось выполнить большое количество копий. И здесь помог многолетний опыт музейной работы. Копии сделаны на высоком уровне, качеству исполнения изумляются даже специалисты. Работать же приходилось подчас не с образцов, а с фотографий, по имеющимся научным материалам, в постоянном контакте с сотрудниками музея. Так, с фотографий, по описаниям очевидцев, скульптором А. Блонским была сделана копия скульптуры богини Иштар, подлинник которой хранится в музее Алеппо.

Большой исследовательской работы потребовало от художников А. Грачева и Ю. Агафонова создание стенда атрибутов и символов египетских богов. Фантазия подсказала решение стенда в виде египетского рельефа, причем изображения выполнены с учетом всех особенностей искусства Древнего Египта. Уникальным экспонатом является также единственная в своем роде реконструкция Дельфийского святилища, выполненная художником Н. Тимофеевым в соответствии с точными обмерами археологических раскопок.

Оригинально решен визуальный облик научно-справочного аппарата. Тактично вводится пояснительный текст, размещающийся в зависимости от оборудования и экспонатов внутри витрин и шкафов или выносится на отдельные специальные подставки. Дополнительную информацию по истории религии раздела можно получить, перелистав специальную книгу-альбом, представляющую собой сброшюрованные застекленные листы, укрепленные на деревянной конструкции. Посетитель может прочесть строки из трагедии Эсхила и познакомиться с обрядом магического вызывания дождя, получить дополнительную информацию о культовых постройках Древней Греции и истоках возникновения христианства.

Высокая профессиональная культура, тонкий художественный вкус, логичность и последовательность построения экспозиции, чувство меры в отношении к пространству, продуманность и тактичность решения оборудования и научно-справочного аппарата, «деланность» каждой вещи — все это отличает работу ленинградских художников.





История

## Мистерия «Цам»

Владимир Серебровский

«Вокруг площади теснились мужчины и женщины и еще половина дворов была открыта для желающих смотреть. Многие сидели на крышах домов... Это была пестро разряженная публика, красные, голубые, зеленые, всех цветов радуги краски сияли в лучах горного солнца. Наконец прозвучал с высоты призывный звук длинных труб. На площади появились настоятель монастыря и сотня «полицейских» монахов, одетых в черное. Толпа расступилась. За черными монахами следовали двое с длинными палками, в желтых одеяниях. За ними шли двое с шестами, увенчанными зонтиками из разноцветных шелковых лент. Следом появились монахи в желтых одеяниях. За ними шли слуги с массивными серебряными и золотыми сосудами и молитвенными мельницами... Все это двигалось медленно и торжественно. Настоятель уселся на свое высокое место, украшенное коврами и желтыми подушками, и превратился в изваяние Будды. После того как он двумя пальцами побрызгал водой вокруг, представление началось...»

Так описывает начало мистерии Цам немецкий путешественник Тафель, посетивший Тибет около семадесяти лет назад. Для того чтобы понять литературу другого народа, нужно изучить его язык, для того чтобы понять искусство другого народа, нужно знать его символику, ибо символ — то же слово. В искусстве Монголии, Тибета, Индии символично все: жест, краска, линия, и более того, образ, созданный из линий, красок, форм, сам оказывается символом, ибо, по учению восточных философов — символ является сущностью иллюзии, которая в свою очередь является сущностью бытия.

Некоторая разница между европейским средневековым искусством и искусством Азии состоит в том, что в религиозном искусстве Европы «человеческое» возвышалось до «божественного» (изображение Девы Марии с младенцем, Распятие и т. д.), в то время как в искусстве Азии метафизические понятия, абстрактные философские спекуляции выражались через простые, обиденные, повседневные образы. Отсюда возникает и шокирующий подчас натурализм индуистского и буддийского искусства, когда вместо возвышенных, одухотворенных образов, столь свойственных, скажем, для русской иконы, мы видим достаточно плотские, часто неприятные или слишком фривольные изображения. Европейские исследователи, столкнувшись с искусством Тибета и Монголии, нашли его безобразным и жестоким. И хотя просвещенный английский гуманист Болингброк еще в XVIII веке, призывая европейцев отказаться от чувства превосходства перед другими народами, писал: «Ничто не может лучше



предохранить нас от влияния этого тщеславного чувства, чем рано приобретенная привычка изучать различные пароды мира на том обширном полотне, которое разворачивает перед нами история», — все же даже такой известный исследователь культуры Востока, как Рис-Девидс, не удержался от того, чтобы не назвать живопись и скульптуру Тибета «отвратительными изображениями со множеством глаз, голов и рук». А профессор Краснов, говоря об искусстве Тибета, писал о «безобразной и неестественной» форме большинства «истуканов». И до сегодняшнего времени сохранились малоизученные области человеческой культуры, такие, например, как театр Центральной Азии, ибо это искусство, как и всякое театральное искусство, переходящее и сиюминутное, осталось незафиксированным. Лишь только маски, смотрящие на нас со стен музеев, напоминают нам о том времени, когда они оживали в таинственной мистерии Цам.

Происхождение этой мистерии теряется в далеком прошлом, но по тибетской традиции считается, что Цам происходит из Индии. Легенды рассказывают, что первым человеком, исполнившим мистерии Цам, был великий мистик Падмасамбхана, который пришел в Тибет из Индии более тысячи лет тому назад и провалился своими победами над местными демонами и духами. Позднее Цам сохранялся и развивался среди последователей одной из самых древних буддийских школ Тибета — ньинг-ма-па. Постепенно Цам распространился и среди других буддийских школ. Последнее представление Цам в Монголии было показано в 1937 году специально для киногруппы, снимавшей художественный фильм. Сегодня эту мистирию можно увидеть только в некоторых гималайских княжествах, в монастырях, находящихся далеко в горах.

Слово Цам на тибетском языке означает «танец». Существуют разные виды Цам — разговорные и танцевальные — Миларайба-цам, Гясер-цам, Эрлик-хап-цам. В основе Миларайба-цам, который принадлежит к разговорному жанру, лежат эпизоды из жизни замечательного поэта-отшельника Миларепа, жившего в XI веке. Содержание Миларайба-цам заключается в том, что Миларепа, встретившись с охотниками, просит их не совершать более убийств, ибо каждое дурное действие влечет за собой расплату. «Два путника в красных одеждах и золотых шапках с посохами пилигримов, на железных остриях которых развевались разноцветные ленты, пройдя через ряды публики, вышли на середину площади и опустились на землю. Они пришли издали. «Святой Миларепа появился», — бормочут с почтением вокруг стоящие. Многие снимают шапки. Тогда слева и справа появляются два танцора с головами оленей, в развевающейся по ветру одежде и, протанцевав вокруг путников, опускаются около них. Сквозь ряды публики пробиваются две «красные собаки», бегущие из леса за «оленьями», — они танцуют, делают движения руками, изображая быстрый бег — преследуют «оленьей», кружатся вокруг группы путников. Но вот пение срывается с губ Миларепа, собаки постепенно становятся ручными и ложатся рядом с оленьями. Изрыгая проклятия, щелкая кнутами, выскакивают на сцену наконец два охотника. Их юный помощник несет луки, стрелы и корзину с едой. Но травля не удается. Собаки льнут к оленьям и Миларепе. В изнеможении опускаются охотники на землю и засыпают. Тогда поднимается Миларепа и поет длинную проповедь, в течение которой многие зрители лбами касаются земли. Охотники просыпаются и пытаются снова начать охоту, но все их усилия напрасны. Луки и стрелы выпадают из их рук. Обессиленные они уходят в лес, а оба путника, олени и собаки направляются в храм под праздничные звуки барабанов и труб» (Табфель). Однако это представление не было столь безобидным, как кажется на первый взгляд. Дело в том, что в текст включались имена многих лиц, известных своими плохими поступками, — жестоких князей, несправедливых чиновников и лам, нечестных купцов. Импровизированные диалоги Миларепа и охотников часто сопровождалась взрывами смеха, когда задевалась честь какого-нибудь высокопоставленного лица. Мимикой, жестами, голосом актеры подражали реальным людям, находящимся тут же. Конечно же, зрители сразу узнавали их и поэтому следили за действием с самым пристальным вниманием.

Возможно, Цам возник из недр шаманской практики. Буддизм, при его проникновении в другие культуры, никогда не уничтожал «языческие» традиции, а приспособлял их к своему учению. Буддизм пришел в Тибет, когда там существовала развитая религия бон, и перенял от него многое для внешнего оформления своего учения. Как и тибетская иконография, являющаяся сплавом индийской и тибетско-тибетской традиций, Цам, вероятно, есть результат взаимодействия нескольких культурных традиций. Но если шаманская практика стремилась к тому, чтобы полностью подчинить зрителя, заставить его поверить в реальность иррациональных сил, то буддийское восприятие действительности и йоговская практика шли в противоположном направлении, в направлении «демифологизации». Демифологизация — это не значит отрицание мифологии, столь важной на определенной ступени самосознания каждой нации. Вопрос «что из этого можно полезного сделать?» важнее спора «было или не было» по отношению к мифу.

Великий смысл театрального зрелища как раз состоит в том, что мы видим нереальность персонажей, ибо знаем, что перед нами игра в реальность. Катарсис любого самого реалистического театрального представления состоит в том, что, веря в то, что происходит на сцене, мы имеем возможность всегда выйти из игры, — истинными при этом остаются только наши переживания «по поводу», а не то, что было показано. Иначе любое жизненное происшествие могло бы входить в искусство. Фантастические персонажи имеют глубокий смысл.

Зритель, хоть и сопереживал действию, все же в ярком солнечном свете дня видел актеров, наряженных в костюмы и маски божеств и духов, и для тех, кто верил в реальное существование этих духов и божеств, это был урок истинного восприятия действительности как огромной мистерии, где актерами являются

образы, порожденные нашей фантазией.

При рассмотрении изображений божеств тибетской иконографии бросается в глаза обилие крови, костей, черепов, искаженных злобой лиц, отрубленных голов в виде ожерелий и т. д. Когда мы узнаем, что кровь — это солярий принцип, черепа — это символы мудрости и т. д., многое становится более понятным, по все же почему именно использовались в виде символов столь устрашающие и отталкивающие вещи? Дело в том, что тибетские учителя считали: не следует закрывать глаза на нерадостные аспекты бытия, такие как болезнь, смерть; более того, созерцание таких вещей освобождает человека от чувства страха перед ними. Познание действительности — это, по учению тибетских мудрецов, не путь тихой добродетели, а путь, связанный с признанием обеих сторон действительности — красивой и безобразной, доброй и злой. Путь познания связан с открытием в себе самом скрытых сил. Все эти страшные химеры, эти искаженные гневом личины — не что иное, как наша внутренняя жизнь, представленная в наглядных формах, и дело каждого, заблудится ли он, «совращаемый» этими призраками нашего ума, или поймет, что это всего лишь призраки, порождение затемненного разума. Если представить жизнь монгола или тибетца, окруженного дикими пустынями, неприступными скалами, тьмой холодной ночи, — всей той таинственной природой, которая часто не находится в согласии с человеческим бытием, можно понять, что человек в таких условиях чувствовал в окружении таинственных, не подвластных ему сил. Этот иррациональный страх перед миром враждебных духов могло подавить только понимание того, что «сон разума порождает чудовища».

В этом смысле, созерцать изображение божества — это значит пройти через него, сначала отождествляя себя с ним, а потом, поняв, что это лишь иллюзия, подвластная разуму, уничтожить его, растворив в пустоте, которая одна есть истинная реальность, — таков принцип тибетской йоговской практики. Мы знаем, что уровень восприятия искусства всегда многослоен — от профанического до философского. Поэтому это искусство и рассчитано было на самые разные уровни сознания: на самый высокий — как некие медитативные диаграммы, на низкий — как объекты культа, связанные с обыденной моралью. Гневные божества трактовались европейцами как нечто дьявольское — это было обусловлено тем, что первые исследователи были знакомы только с народной верой. Столь же неправильный вывод могли бы сделать восточные исследователи, если бы они судили о европейских религиях не по Фоме Аквинскому, а по верованиям простых крестьян средних веков, живших в окружении языческих духов, домовых, кобольдов, гномов и т. д. «Двухстворчатая дверь храма открылась, зазвучали цимбалы и барабаны, и в такт с ними появились четыре «маски смерти», украшенные бантами и лентами. Они прыгали и танцевали на широкой площади с большим искусством, то собирались, то разбегались, стремились в высоту, вертелись на одной ноге, качали руками и поднимали ноги, в то время как старые монахи наблюдали эту по-нашему балетную увертюру. Наконец, исчезли маски-скелеты и длинные трубы прозвучали опять с высоты. Из храма выпрыгнуло еще несколько красных и зеленых огромных масок, которые качались то вправо, то влево, перескакивая с одной ноги на другую. Через некоторое время они вывели из храма старого человека с огромным венком из роз, его сопровождали шесть мальчиков. Старый человек выглядел как Будда-Майтрейя. Он и дети имели огромные головы и выглядели странно и необычно. Медленно пройдясь по площади, он уселся в первом ряду зрителей. Между тем две красные маски вынесли поднос с глиняной фигуркой человека и расстелили на площади три ковра для сидения... Снова прорычала огромная труба, и две маски оленей и две маски яков появились на площади. После диких движений и прыжков они освободили место для маски быка в особенно богатых одеждах, изображавшего божество смерти. Медленно и торжественно прошествовала эта фигура на середину двора и остановилась. Маска быка была черной, около метра высотой: три глаза и клыки, корона из черепов, все украшено золотом и серебром, сзади разноцветные, развевающиеся ленты...» Так описывает Табфель Эрлик-хап-цам. Вопрос о том, насколько народно представление Цам, довольно сложен. Дело в том, что мы привыкли противопоставлять народное и профессиональное искусство. Это разделение действительно характерно для европейского искусства последних 400—500 лет. В средние века и в Европе такого разделения не было, ибо очень трудно выяснить, кто были строители соборов — «профессионалы» или народ, вероятно, и те и другие, ибо цеха мастеров — резчиков, каменщиков, художников, — хотя и собирали вокруг себя «профессионалов», но в то же время не отличались по своему статусу от цехов сапожников, кожевников и т. д. т. е. объединяли тех, кого мы сейчас в народном искусстве называем «умельцами». В этом смысле, устройство монгольского или тибетского монастыря несколько напоминает цеховое устройство. Пройдя начальный курс обучения «общеобразовательных» предметов, молодые люди, склонные к искусству, получали возможность совершенствоваться в том или ином виде художественного творчества под руководством опытных учителей. Так, в монастырях воспитывались поколения живописцев, скульпторов, изготовителей посуды, печатников и т. д. и, более того, специализация была настолько узкой, что каждый цех делал определенную работу — так, один мастер всю свою жизнь мог делать только одну «деталь», один рисунки по строгому канону. Поэтому, скажем, в создании театральных масок или аппликационных картин участвовало большое количество мастеров. Одни делали рисунок, другие раскрашивали, третьи обшивали картину шелком и т. д., а были и такие, которые рисовали только глаза как самую важную часть лица, одушевляющую мертвый холст или скульптуру. Все эти мастера считались ламами, но по сути отличались от мирян разве что одеждой.

Как пишет академик Ринчен: «После окончания начальной учебной программы ученик уходил из монастыря опять в степь,



он оставался ламой и носил одежду, отличающуюся от мирского платья особым покроем. Но жизнь его была такая же, как и у других людей степи. Он мог жениться, иметь детей, заниматься скотоводством и т. д. Единственное, что его отличало от других скотоводов, что он знал некоторые ритуальные тексты».

Поэтому, при очень высоком профессионализме центральноазиатского искусства, оно остается искусством «народным», в том смысле, что возникало оно внутри народа и для того же народа. И хотя мы знаем случаи, когда жестокие правители пытались создать штат придворных художников, лишив этим самым других людей возможности любоваться искусством, — эти князьки и ханы не прослыли меценатами и покровителями искусства, как это произошло с Медичи в Италии, Филиппом IV в Испании. Ведь практически каждая юрта обладала несколькими творениями, а иногда и шедеврами известных, а часто никому не известных мастеров.

Одной из особенностей культуры Центральной Азии является то, что эта культура не знала еретического искусства. А ведь как раз народное искусство является часто еретическим по отношению к официальному искусству церкви. И тут хочется сказать несколько слов о каноне в искусстве Тибета и Монголии. Несмотря на жесткость канонических предписаний и существование специальных книг типа «Канона пропорций», где все вымерялось до мельчайших деталей, все же мы можем говорить о «свободе творчества» монгольских и тибетских художников. И это связано со спецификой медитативной практики. Дело в том, что при наличии строгих правил, без видения данного образа внутри себя, видения во всех деталях, «как живого», невозможно художественное творчество. Так как способность видеть в медитации глубоко различна, то и образы, зафиксированные на полотне, очень различны. Внутри одного канонического образа мы видим огромное количество индивидуальностей художников, различие в экспрессии, в линии, в цвете. И более того, наиболее развитые духовно и одаренные художники могли увидеть в медитации новый образ, не существовавший прежде вообще ни в каком каноне, и это изображение само становилось каноническим, если оно обладало достаточной степенью убедительности, т. е. воспринималось многими как свое собственное, что, естественно, не имеет ничего общего с разгулом индивидуальной болезненной фантазии. Искусство это глубоко индивидуально в том смысле, что оно являлось продуктом размышления конкретного человека и народным, потому что без переживания его другими оно не имело смысла. Отсюда вытекает и бессмысленность разделения такого искусства на прикладное и высокое, ибо как холст живописца, так и маска или костюм мистерии Цам является и «высоким» искусством, и прикладным одновременно. Можно сказать, что практически все искусство Центральной Азии прикладное, и то, что оно утилитарно, т. е. существует не для эстетического любования, а служит конкретной прикладной цели, несколько не делает его менее высокохудожественным и менее индивидуальным. Маска мистерии Цам — это такое же самостоятельное художественное произведение, как скульптура и картина, и до нас дошли имена некоторых знаменитых художников.

Обычно мистерия совершалась раз в год. К представлению долго готовились, выбирались актеры, происходили долгие репетиции под руководством знающего «режиссера» не без помощи кнута, в самом прямом значении этого слова. Каждый актер имел замену на случай болезни — то, что на языке современного театра называется второй состав. Как мы уже говорили, в книгах содержались канонические сценарии, точное описание костюмов, масок, движений. Маски и костюмы, изготовленные тут же в монастыре, вынимались из «фундуса», подновлялись и украшались, если они пришли в ветхость. Описание костюмов требует специального исследования, столь сложен их «изобразительный ряд». Как говорит замечательный монгольский художник Шираб: «Вещь должна быть украшена со смыслом, чтоб доставлять людям радость. Украшение должно напоминать человеку о счастье и добре. Оно должно очищать сердце и радовать, и укреплять в человеке веру в то, что добро и справедливость победят зло и неправду». Каждый сантиметр костюма расшит, орнаментирован, украшен, а весь костюм — это уже целое мироздание, ибо каждая линия, каждая краска, каждый завиток орнамента не случаен, а глубоко продуман и служит неким иероглифом, так что костюм может читаться как книга о буддийских психокосмических представлениях. Но даже без знания этой символики костюмы мистерии Цам — это целое море красок, разноцветных шелков, бус, кораллов, серебряных и золотых украшений. Хотя монгольский театр не имел специальной сцены, но в то же время площадь, предназначенная для представления, строго различалась и в плане представляла из себя семь кругов внутри квадрата, что также имело символическое значение. По сторонам квадрата расставляли знамена хранителей четырех сторон света, сооружался павильон из желтого шелка для важных персон. Зрители могли устраниваться на балконах монастырских зданий. Декорацией часто служили огромные аппликационные картины, которые натягивались на длинные шести. ...Танцы длятся долго. Заходит солнце, освещая последними багровыми лучами фантастическую картину. Еще кружатся маски, но постепенно исчезают все эти фигуры оленей, львов, яков, орлов. Тихо, без аплодисментов, неподвижно сидит публика. Праздник окончен. Постепенно люди возвращаются к реальности, вновь слышатся гул речи, торговцы разбирают свои палатки. Иные селятся лошадей, чтобы отправиться к своим дальним кочевьям. И долго в ночи не будут умолкать шутки и смех тех молодых, кто обрел здесь новых друзей и подружек. Академик Ринчен пишет: «Так же как и средневековые западно-европейские мистерии и литургические драмы, монгольские и тибетские Эрлик-цам, Гясер-цам и литургическая драма Миларепа-цам принадлежат к истории мирового театра», и которые, добавим мы, внесли в мировую культуру древнюю красоту и выразительность искусства Азии.

## История

# Румянцевский музей

Наталья Семенова

Деятельный век был грандиозной эпохой в области музейного строительства: переформировывались громадные старинные коллекции в столицах Франции, Испании, Англии и Германии, создавались новые собрания, возводились специальные здания для них, определялась специфика художественных, исторических, естественнонаучных и технических музеев. Одновременно поднимались вопросы, касающиеся эстетической значимости экспозиции музеев, характера их организации и их функции в жизни общества.

В России поиски ответов на эти вопросы определялись особыми условиями в развитии художественной культуры страны: заканчивался период дворянского фамильного собирательства, постепенно менялся социальный состав коллекционеров. Новые художественные вкусы заставили более внимательно взглянуть на судьбы отечественного искусства.

Одним из главных явлений в русском музейном деле XIX века стала почти вековая история Румянцевского музея. Прошедший



Н. П. Румянцев  
(1754—1826)  
Основатель  
румянцевского  
кружка.

год был знаменателен двойным юбилеем этого музея; и в то же время его значение в сложении основ отечественного музеевостроительства и формировании крупнейших музеев Москвы до сих пор полностью не оценено.

Своим наименованием музей обязан Николаю Петровичу Румянцеву (1754—1826), одному из последних представителей известной русской фамилии. Его отец, фельдмаршал П. А. Румянцев-Задунайский, был выдающимся русским полководцем, а дед, А. И. Румянцев — государственным деятелем и дипломатом, сподвижником Петра I.

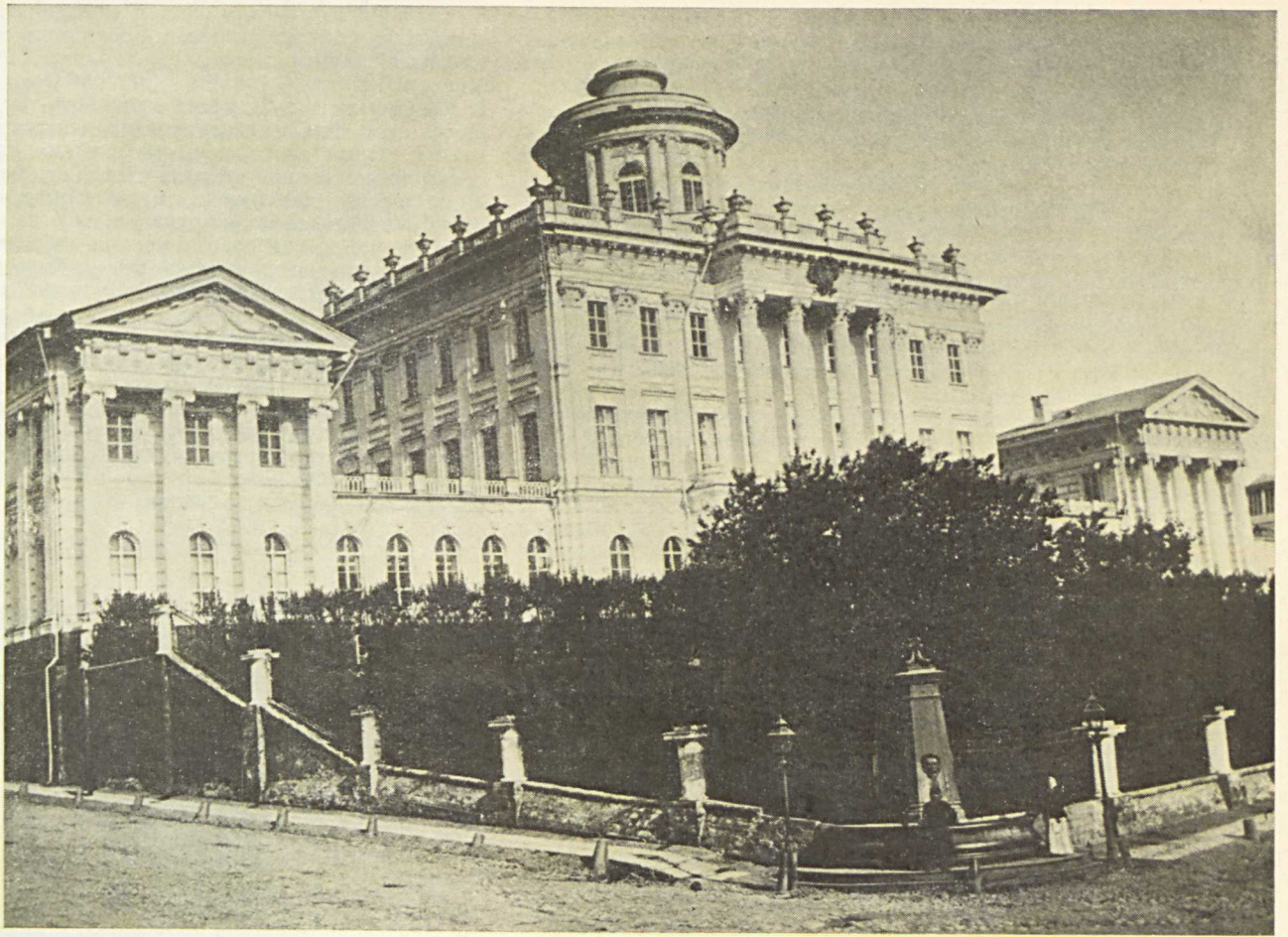
Образованность Н. П. Румянцева, принимавшего участие во многих дипломатических акциях России, высоко ставил император Наполеон; по словам историка Д. Н. Бантыш-Каменского, он однажды заявил, что «не видел еще никого из русских с такими глубокими сведениями в истории и дипломатике».

В 1811 году Румянцевым было получено специальное разрешение на учреждение при Московском архиве иностранных дел специальной, им субсидируемой, комиссии для собрания и публикации всех российских государственных грамот и договоров. Незаурядные личные качества, а также наличие больших денежных средств позволили Румянцеву сосредоточить вокруг себя все лучшие научные силы того времени, образовать сплоченную группу энтузиастов, известную в истории под именем Румянцевского кружка.

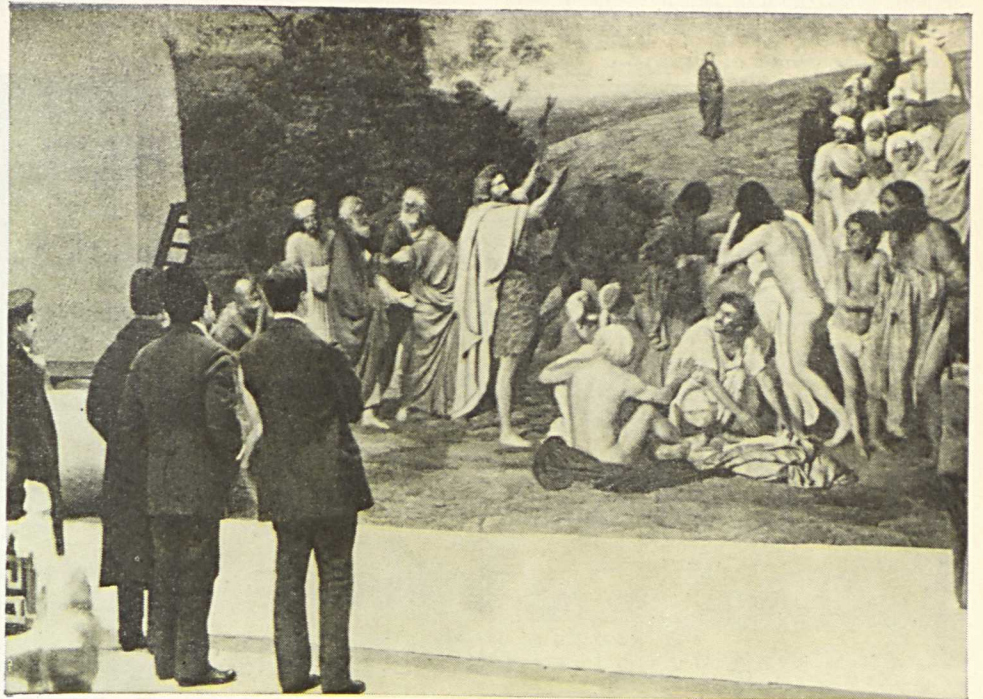
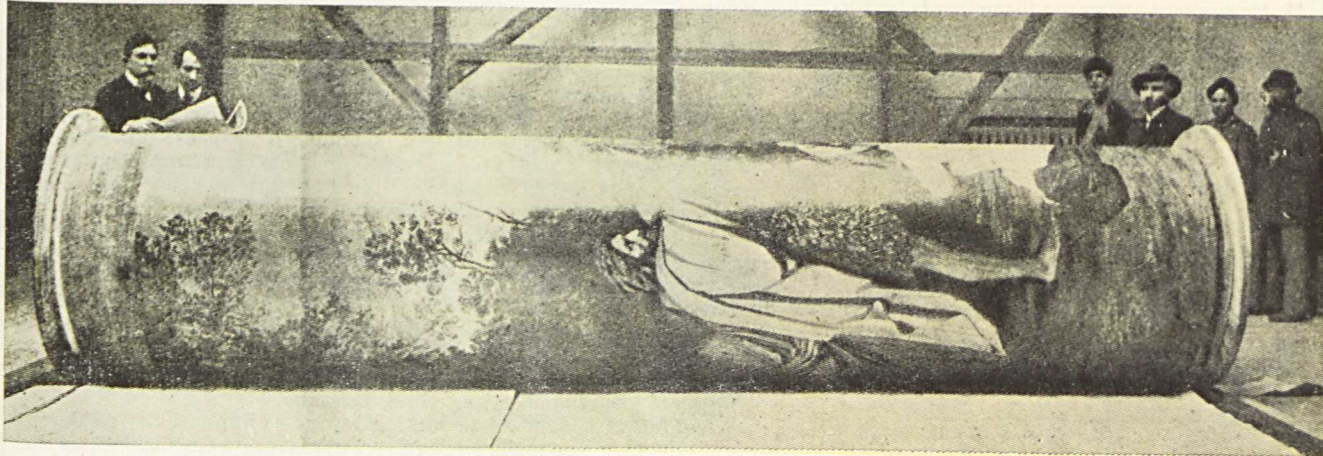
Румянцевский кружок еще не был похож на те многочисленные литературные, философские, политические кружки, которые возникнут в России впоследствии и получат широкое распространение с середины века; его члены связаны между собой не специфическими формами общения, а только общей задачей, осуществлением благородной цели поднятия исторической науки в России. К неоспоримым заслугам кружка относится открытие древнейших памятников русской и славянской письменности, их первые научные и критические издания; члены кружка первыми приступили к научному изучению древнеславянского языка, ими были заложены основы ряда специальных исторических дисциплин.



Пашков дом в Москве, в котором размещался Румянцевский музей. Фото 1908 года



Перенос и установка картины А. Иванова «Явление Христа народу» в новом здании картинной галереи. Фото из журнала «Искры» № 10 за 1914 год



Здание картинной галереи Румянцевского музея, построенное в 1913 г. Архитектор Н. Шевяков. Фасад здания был отмечен

Московской комиссией по фасадам в числе лучших среди зданий, сооруженных в 1913 году. Фото 1914 года



лип. Большинство деятелей кружка, а их было больше пятидесяти — лица сегодня известные лишь специалистам: архивистам, этнографам, источниковедом<sup>1</sup>. Среди них П. М. Строев, произшедший в 1823 году ставшую программной для русского источниковедения речь в Обществе истории и древностей российских о неопределенном значении археологических экспедиций; благодаря его смелому плану были спасены тысячи письменных памятников, без которых дальнейшее развитие исторической науки было бы невозможно. Исследователь древнерусской и славянской письменности К. Ф. Калайдович, считавшийся в то время лучшим, после Карамзина, знатоком русской истории; начальник московского архива Коллегии иностранных дел А. Ф. Малиновский, активный участник перевода и издания «Слова о полку Игореве»; знаменитый филолог А. Х. Востоков, один из основоположников русской школы славяноведения.

Деятельность кружка развивалась во время подготовки П. М. Карамзиным многотомной «Истории государства Российского» — ставшей крупнейшим событием для русской историографии начала XIX века. Н. П. Румянцев предоставил историку в пользование ряд документов своего собрания, члены кружка сообщили новые сведения. Известно, что «История» пересматривалась и исправлялась в Архиве иностранных дел К. Ф. Калайдовичем и А. Ф. Малиновским.

Значение кружка для становления науки и культуры в России переоценить трудно: он сосредоточил вокруг себя все лучшие силы и породил важные культурные начинания своего времени. Благодаря осмотру членами кружка монастырских библиотек, описанию провинциальных собраний, поискам в иностранных архивах стало возможно сосредоточение в руках Н. П. Румянцева большого количества славянских рукописей, кодексов, манускриптов, в том числе таких уникальных, как Изборник Святослава 1073 года, Список Кормчей книги XIII века, рукописи XII—XV веков. Снаряжение на средства графа корабля «Рюрик» под командой О. Е. Коцебу для открытия Северного морского пути и помощь в финансировании кругосветного плавания И. Ф. Крузенштерна (активного члена кружка) и Ю. Ф. Лисянского помогли в свою очередь собрать ряд этнографических экспонатов, составивших первую в России частную этнографическую коллекцию. Благодаря деятельности кружка возрастало значение вспомогательных дисциплин — исторической географии, нумизматики, геральдики, дипломатики, палеографии, источниковедения. И вполне закономерно, что именно в недрах кружка зародились идеи создания первого русского научного музея. Сокровища, оседавшие в руках Н. П. Румянцева, должны были стать ядром универсального музея, «со всевозможной полнотой раскрывающим богатство истории России, ее прошлого и настоящего», каковым он виделся членам кружка (в том числе Ф. П. Адедунгу, ученому-лингвисту, опубликовавшему в 1817 году в «Сыне Отечества» «Предложение об учреждении Русского национального музея», и Г. фон Вихману, в 1821 году дополнившему своим проектом предыдущий, придав еще больший масштаб начинанию Румянцева).

После смерти графа его собрание, оставаясь «учреждением частным, обеспеченным в материальном отношении и неподчиненным казенному ведомству», должно было превратиться в музей, основные усилия которого направлялись бы на дальнейшее развитие в России исторической науки. Основой такого музея и стала коллекция, размещавшаяся в доме на Английской набережной, состоявшая из 752 рукописей, 200 летописей, 40 тыс. книг, 1594 монет и медалей, 640 ландкарт. В этом петербургском дворце 150 лет назад (это первая юбилейная дата), 26 мая 1831 года под девизом «На благо просвещение» и открылся для публики Румянцевский музей — одно из первых в России общедоступных специальных учреждений, в котором были собраны воедино памятники истории и культуры, предназначенные для всестороннего научного изучения.

Музей, воплотивший тип коллекции XVIII века, составленный

по различным отраслям знания («из любви к просвещению», состоял из четырех разделов: библиотеки печатных книг и рукописей, минералогического кабинета, собрания редкостей и Мюнц-кабинета.

К сожалению, судьба музея сложилась так, что ему не пришлось стать тем просветительским центром и научным учреждением, каким он виделся создававшим его энтузиастам изучения отечественной истории. После его перевода в ведение Министерства просвещения музей лишился притока новых поступлений, постепенно утратил свою научную значимость и вскоре, по словам современников, «абсолютно захирел». Факторов, помешавших развитию музея, было несколько, и прежде всего — сильное конкурентное окружение аналогичных учреждений: музея Академии наук и музея Академии художеств, Императорского Эрмитажа и, наконец, Императорской Публичной библиотеки, которые субсидировались правительством. Можно сказать, что в Петербурге музей выполнил свою миссию самым фактом своего рождения, и перевод его в Москву с целью организации нового научного центра был предпринят. «Коллекция Румянцева могла удовлетворить именно только смыслу начинания»<sup>2</sup> — то были лишь первые шаги в освоении различных областей исторического знания.



В Москве просветительных учреждений типа Румянцевского музея к тому времени еще не было: замечательное собрание Оружейной палаты, библиотека, зоологический музей, минералогический и нумизматический кабинеты Московского университета были тем немногим, чем обладала вторая столица. Москвичи встретили с энтузиазмом предложение директора Румянцевского музея В. Ф. Одоевского продать здание музея в Петербурге, а на вырученные средства приобрести дом в Москве. И хотя в Петербурге нашлось много противников этого проекта, перевод музея был осуществлен: дома Румянцева в Петербурге проданы, а в Москве приобретено здание бывшей 4-й гимназии. Музей разместился в одном из красивейших московских строений — так называемом Пашковом доме, построенном в 1784—1786 годах под руководством В. И. Баженова на участке, известном под названием Ваганьково, который еще в XVIII веке приобрел отставной гвардии поручик П. Е. Пашков. 120 лет назад, а точнее, 23 мая 1861 года румянцевское собрание соединилось с университетским, в результате чего был образован «Московский Публичный музей и Румянцевский музей». В знаменательный год реформы Москва получила свой первый культурно-просветительский и научный центр. В новом музее, получившем столь классически-возвышенное наименование, было

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Деятельность каждого и разнообразие начинания Румянцевского кружка детально рассмотрены в недавно вышедшей книге В. П. Козлова «Колумбы российских древностей».

<sup>2</sup> Отчет по Московскому Публичному музею от времени его основания до 1 января 1864 г. СПб., 1864, с. 7.

<sup>3</sup> Может показаться излишним перечисление коллекций, сформировавших музей, но вся его история, каждое его внутреннее событие в исторической перспективе имеет огромное значение для судьбы русской культуры вообще и Москвы в частности. Влияние возникшего 120 лет тому назад музея мы видим во многих крупнейших культурно-просветительных учреждениях города.

В основе библиотеки и Отделения рукописей лежали коллекции Румянцева. В отличие от остальных отделов, библиотека пополнялась за счет предоставляемого ей с 1866 г. обязательного экземпляра, что главным образом и способствовало превращению ее в одну из двух лучших библиотек России, а сегодня главную библиотеку страны — Государственную библиотеку СССР им. В. И. Ленина. Отделение древностей сложилось после передачи в 1862 г. собрания христианских древностей П. И. Севастьянова, а впоследствии составной частью отделения стал и нумизматический кабинет. В 1925 г. отделение вошло в состав Государственного Исторического музея.

Минералогическое и зоологическое отделения в 1864—1865 гг. из-за нехватки помещения были переданы Московскому университету. К этнографическому собранию предметов быта и культуры народов Океании и Дальнего Востока Н. П. Румянцева прибавился так называемый «Дашковский этнографический





образовано уже восемь отделений: библиотека; Отделение рукописей и старых книг; Отделение изящных искусств и древностей; минералогическое, зоологическое, нумизматическое и этнографическое отделения<sup>3</sup>.

Новой и чисто московской идеей стала организация в музее Отделения изящных искусств и образование в его рамках картинной галереи. Только двум отделениям музея выпало сыграть выдающуюся роль в русской культуре второй половины XIX — начала XX века: его библиотеке, которой суждено было стать крупнейшей в мире Государственной библиотекой СССР им. В. И. Ленина, и картинной галерее, судьба которой, в отличие от библиотеки, сравнительно мало изучена.

Весьма знаменательно, что рождение картинной галереи связано с величайшим произведением русской художественной культуры — картиной А. Иванова «Явление Христа народу»<sup>4</sup>. Мы знаем, что это произведение сформировало целое поколение русских художников, оказывало влияние на писателей и мыслителей, играло важную роль во многих идейно-художественных процессах русской общественной жизни второй половины XIX века. Но гораздо менее известно, что начальный этап организации картинной галереи Румянцевского музея также определяло воздействие огромной идейно-художественной



Д. П. Шукин  
(1855—1932)

К. Т. Солдатенков  
(1808—1901)

П. С. Мосолов  
(1846—1914)

силы «Явления». Едва ли какое другое произведение в русской живописи смогло бы сформировать собой целый музей, и не случайно, что именно «Явление» выполнило эту важную музейно-строительную миссию.

Первое пополнение галереи пришло из Эрмитажа в 1862 году — 201 картина западноевропейской школы (с пристрастием отбравшихся профессором Г. Ф. Вагеном, дабы не повредить Эрмитажу) и 20170 дублетов гравюр, ставших ядром прославленного впоследствии Гравюрного кабинета.

Эрмитажное собрание разместилось в шести залах: итальянская живопись заняла два зала, фламандская, голландская и немецкая по одному, а французская и русская получили один зал<sup>5</sup>.

В 1867 году Отделение изящных искусств состояло из четырех отделов: картинной галереи, кабинета гравюр, кабинета древностей и отдела скульптуры; в этот же год в галерею, не имевшую кроме полотна А. Иванова картин русских мастеров, было передано знаменитое собрание Ф. И. Прянишникова.

Свою галерею директор почтового департамента Федор Иванович Прянишников (1793—1867) начал создавать, стремясь прежде всего оказать материальную поддержку современным русским художникам. Со временем он поставил перед собой задачу собрать картины лучших русских живописцев, начиная

с Левицкого. Прянишникову, члену многих русских художественных обществ, удалось составить одну из первых (после русского музея П. П. Свиньина, распроданного в 1834 году) крупных частных коллекций отечественной живописи, включавшую 172 картины 84 русских мастеров начала XIX века. Среди них были произведения, без которых теперь невозможно представить залы Третьяковской галереи: «Читатели газет» О. Кипренского, «Сватовство майора» и «Свежий кавалер» П. Федотова, «Кружевница» В. Тропинина, «Автопортрет в кресле» К. Брюллова, пейзажи К. Айвазовского, А. Иванова, Сильв. Щедрина<sup>6</sup>.

С передачей прянишниковского собрания в галерею создано два равнозначных раздела — русской и западной живописи. И эрмитажный дар, и прянишниковская галерея были первой и последней помощью государства отделению. В дальнейшем пополнение (главным образом картинной галереи) происходило исключительно благодаря частной инициативе собирателей, начавших в пореформенное время основывать на свои средства частные галереи и нередко жертвовать свои коллекции в публичные музеи. Частные пожертвования были крайне неравномерны, многие годы просто отсутствовали или же были весьма незначительны. Дарения, принимавшиеся полностью, без отбора, засоряли собрание произведениями второстепенными и немудрыми вообще и тем самым затрудняли планомерность развития галереи. Первыми жертвуют свои собрания П. А. и Е. А. Мухомовы (34 картины), художник Я. С. Корнилов (16 картин), земский деятель Н. П. Коллюпанов (34 картины). В 1899 году М. М. Львова дарит 41 картину из собрания Н. А. Львова — видного русского архитектора, поэта, музыканта. В нее входили фамильные портреты Львовых и родственных им семей Дьяковых и Державиных кисти Д. Левицкого и В. Боровиковского, портреты работы К. Брюллова, В. Тропинина.

Деятельность музея тесно связана с историей московского собирательства второй половины XIX — начала XX века; именно частные коллекции прежде всего формировали и картинную галерею. Поэтому, говоря о галерее, нельзя хотя бы вкратце не коснуться тех крупных коллекций и не упомянуть тех коллекционеров, которым она была обязана своим существованием. Первой из таких коллекций по праву можно считать Солдатенковское собрание. Выходец из купеческого сословия

Зал А. Иванова в картинной галерее Румянцевского музея. Фото 1908 года

Групповой снимок историков искусства и сотрудников Румянцевского музея в момент открытия новой экспозиции картинной галереи. Н. И. Романов (сидит второй слева), П. П. Муратов (стоит третий справа), А. М. Васнецов (стоит пятый справа), Б. Р. Виппер (стоит восьмой справа). Фото 1914 года

музей», ядром которого явились экспонаты Всероссийской этнографической выставки 1867 г., преподнесенные тогдашнему директору музея В. А. Дашкову за содействие в организации выставки. (В 1924 г. из отделений русской и зарубежной этнографии был образован Центральный музей народоисследования.)

<sup>4</sup> Сразу же после кончины А. Иванова в 1858 г. «Явление» было куплено Александром II за 15 тыс. рублей. В 1861 г. «нелюбимое», как известно, полотно было пожаловано новому музею, в который впоследствии, по завещанию С. И. Иванова, поступили все альбомы художника (более 50), в том числе акварели, рисунки и 330 библиейских этюдов, черновики писем и заметок. В «ивановском зале» также находился наиболее близкий к оригиналу эскиз «Явления» из собрания К. Т. Солдатенкова и картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», подаренная Хомяковыми.

<sup>5</sup> Наряду со множеством копий и работами второстепенных мастеров, из Эрмитажа пришло несколько действительно первоклассных произведений, и первое из них — «Ассур, Аман и Эсфирь» Рембрандта. Картина поступила в крайне загрязненном состоянии; как полотно школы Рембрандта; ее подлинное авторство было установлено в 1897—1898 гг. д-ром Бредисом, после чего она была промыта и отреставрирована в Берлине проф. Хаузером.

<sup>6</sup> Еще при жизни Ф. И. Прянишников его обширная галерея русской живописи, была высоко оценена современниками. В знаменитом завещательном письме П. И. Третьякова 1860 г. первым стоит пункт о покупке этой галереи, на которую выделялось около 50 тыс. рублей. Но Третьякову так и не удалось купить собрание, приобретенное после смерти Прянишникова казной и в 1867 г. переданное Румянцевскому музею.

<sup>7</sup> Его Музей старой западной живописи, в 1914 г. завещанный Румянцевскому музею и после революции ставший его филиалом, в 1924 г. был полностью (в количестве 126 полотен высококачественных образцов голландской живописи) передан картинной галерее, созданной в Музее изящных искусств.

<sup>8</sup> Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1910 г. М., 1911, с. 5.

<sup>9</sup> Здание картинной галереи (архитектор Н. Л. Шевяков) подверглось значительной перестройке в ходе строительства на территории бывшей Пашковской усадьбы комплекса Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина (1928—1941 гг.).

<sup>10</sup> Судьба музея и в первую очередь западноевропейского раздела его галереи с 1917 г. до расформирования его в 1924 г. подробно прослежена в нашей статье «Роль коллекции живописи Румянцевского музея в формировании картинной галереи ГМИИ». — В сб.: Сообщения ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1980. В 1924 г. западный раздел галереи Румянцевского музея и Гравюрный кабинет перешли в Гос. Музей изящных искусств, положив начало образованию в нем картинной галереи — ныне галереи Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В 1925 г. русский раздел перешел в Гос. Третьяковскую галерею, куда в 1932 г., после пристройки специального зала, были перевезены и картина А. Иванова «Явление Христа народу», и его итальянские этюды.







Апфилада залов библиотеки  
Румянцевского музея.  
Фото 1908 года

Козьма Терентьевич Солдатенков (1818—1901) впервые упоминается в литературе в связи с московским кружком историка Т. Н. Грановского. Солдатенков, считающийся начинателем прогрессивного демократического книжного дела в России в 60-х годах XIX века, вошел в историю Москвы своей значительной благотворительной деятельностью: он первый пожертвовал музею 3000 рублей, а затем 40 лет ежегодно выплачивал по тысяче рублей; на его средства были построены крупнейшая городская больница (ныне Боткинская), школы, дома для престарелых.

С 1840-х годов Солдатенков начинает собирать библиотеку, а с 1852 года, получив наследство, на несколько лет раньше знаменитого москвича П. М. Третьякова, приступает к собиранию русской живописи. Пользуясь советами современных ему художников, он составил коллекцию, ставшую вторым, после третьяковского, по количеству и составу, собранием русской живописи. В числе 230 картин русской школы, перешедших в музей, были «Вирсавия в купальне» К. Брюллова, «Вдовушка» и «Завтрак аристократа» П. Федотова, пейзажи А. Саврасова, Сильв. Щедрина, И. Шишкина, В. Поленова, И. Левитана, «Чаепитие в Мытицах» и другие картины Г. Перова, а также работы начинающих — учеников Московского Училища живописи, получивших известность лишь впоследствии.

В 1901 году вместе с солдатенковским поступило редкое по качеству собрание итальянской живописи XIV—XV веков (всего 14 номеров), переданное сыном философа-славянофила А. С. Хомякова — Д. А. Хомяковым. В 1903 году в галерею перешло собрание генерал-майора В. Р. Трофимовича — 63 картины, главным образом полотна голландских и фламандских мастеров, в том числе «Портрет дамы» Г. Терборха (ныне ГМИИ, зал № 10). В том же году поступили очередные передачи от Д. И. Щукина.

Дмитрий Иванович Щукин (1855—1932), один из четырех братьев известной московской собирательской фамилии, коллекционировал старых мастеров. Его страсть к собирательству, проявившаяся еще в юности, позволила ему составить в 1880—1910-х годах редкое для Москвы собрание. За три года Д. И. Щукин передал галерее 35 полотен из своего дома-музея в Староконюшенном переулке<sup>7</sup>.

С 1903 года поток пожертвований в галерею затихает почти на десять лет; нехватка музейных помещений стала настолько острой и общеизвестной, что «жертвователи, по-видимому, уже стесняются дарить... не только целые собрания, но и отдельные предметы»<sup>8</sup>. При такой бесконтрольной стихии дарений галерея была лишена, в отличие от любого частного собрания, возможности целенаправленного формирования, и даже произведения самого высокого художественного уровня не были в состоянии изменить общую картину пестроты и бессистемности. Несколько иное положение создалось в Гравюрном кабинете, для которого осуществлялись незначительные приобретения и чье значение неизмеримо возросло после передачи в 1914 году знаменитого собрания Н. С. Мосолова.

Николай Семенович Мосолов (1846—1914), в отличие от большинства собирателей второй половины XIX века, происходил из семьи, известной своим собирательством уже с начала XIX века; он рано начал рисовать и вскоре, как и отец, занялся офортом. Гравюры хранящиеся в Эрмитаже произведения голландских мастеров, он издает их отдельными альбомами. Изучение и популяризация творчества голландцев шли параллельно с собиранием гравюр голландской школы.

Основой мосоловской коллекции гравюр явилось собрание офортов Рембрандта из 138 листов, купленное в 1853 году. Собирательство Н. С. Мосолова носило исключительно систематический характер. К 1914 году в его собрании насчитывался 371 первоклассный лист Рембрандта. Итак, в общей сложности 1922 листа гравюр и 172 листа рисунков голландских мастеров — собрание уникальное для любого музея — обогатили фонды Гравюрного кабинета. (Между прочим, принадлежавшие Мосо-

лову шкафы, специально приспособленные для хранения гравюры, продолжают и по сей день безупречно служить отделу гравюры и рисунка ГМИИ.)

В картинную же галерею перешла лишь часть некогда замечательного собрания, в том числе «Восход солнца» и «Заход солнца» Ж. Верне (ныне ГМИИ, зал № 13), «Флейтист» А. ван Остаде (ГМИИ, зал № 10).

Значительная роль музея в подготовке и сосредоточении научных кадров. В его библиотеке работали литератор и переводчик Е. Ф. Корш, филолог Ф. Е. Корш, историк и археолог Ю. В. Готье и философ Н. Ф. Федоров; в Отделении изящных искусств — историки искусства К. К. Герц, И. В. Цветаев, Б. Р. Вишпер, П. П. Муратов. В 1910 году хранителем отделения становится приват-доцент Московского университета Николай Ильич Романов (1867—1948), известный искусствовед, профессор университета, подготовивший плеяду советских музейных работников. Приход Н. И. Романова знаменует первые шаги в деле перестройки работы отделения в духе современных научных и художественных требований.

Был поднят вопрос о планомерной очистке и реставрации картин, начат перенос в «запасной магазин» второстепенных произведений, последовательно осуществлялась каталогизация собрания.

Но воплощение в жизнь намеченных усовершенствований происходило крайне медленно. Важная работа по описанию коллекции, например, сильно затягивалась, поскольку в отделении работали всего два сотрудника. «Получая гроши на свои нужды, имея смехотворный для всякой культурной страны бюджет, все наши правительственные музеи находятся в затруднительном положении. Конечно, кроме «благих намерений» им трудно что-либо сделать, когда всякое приобретение, превышающее отпускаемые ежегодно копейки, требует невероятных происков, чуть ли не интриг, протекций, прошений, отвошений, доказательств, просьб, уговоров», — писал в 1913 году в «Старых годах» Н. Н. Врангель.

Неотложная необходимость расширения помещения галереи проявилась еще при передаче солдатенковского собрания. В 1908 году вопрос о строительстве нового здания был поставлен И. В. Цветаевым, писавшим, что теперешнее существование галереи только временное, «которое можно переносить по неизбежной нужде, вплоть до выстройки особой части музея, для которой в Европе давно выработан свой особый тип». К 1913 году строительство дополнительных помещений было завершено, это позволило разместить коллекции Отделения изящных искусств в десяти новых залах.

Для нового здания был отведен чрезвычайно малый участок, так что постройка галереи на столь мизерной площади являлась уже сама по себе архитектурным достижением. Это было двухэтажное здание с верхним светом для второго этажа, где были размещены картины русских художников<sup>9</sup>.

Здание, соответствовавшее музеям нового типа, позволило сделать более современную экспозицию. В развеске картин, особенно второго этажа, с помощью больших промежутков между картинами достигалась выгодная подача каждого произведения, что исключала старая шпалерная развеска. Особенно удачным стал «ивановский зал»; помимо «Явления» в нем разместилась замечательная коллекция акварелей и эскизов на библейские темы, экспонировавшаяся на двух вращающихся витринах, расположенных по сторонам главной картины. Современники высоко оценивали экспозицию этого зала, впервые позволившего рассмотреть бесценное полотно. М. Нестеров вспоминает, что В. Суриков в последние годы жизни часто приходил в музей «за час, за два до его закрытия, и, одинокий, оставался перед картиной, стоял, садился, снова вставал, подходил к ней вплотную, впиваясь в нее».

Но незначительная площадь новой галереи исключала возможность размещения новых поступлений, тем не менее неуклопно пополнявших отделение. В 1913 году ряд искусствоведов и меценатов-любителей искусства учреждают «Общество друзей Румянцевского музея» — первое в России общество такого рода, взявшего за основу организации, существовавшие уже с конца XIX века в Англии, Германии, Франции, Нидерландах и США. Главные свои усилия «Общество» сосредоточило на картинной галерее, поставив своей задачей довести художественное качество западноевропейского раздела до уровня западных музеев.

То, что прогрессивная русская общественность пришла на помощь музею, переполненному разнородными коллекциями, «разрывавшемуся от собственных богатств», красноречиво показывает тяжелое положение, в котором он оказался в начале XX века. Музей как научное учреждение к этому времени необычайного подъема русской культуры вообще и собирательства и музейной деятельности в частности, переживает глубокий упадок. Не случайно и исследовательское пренебрежение к нему в те годы, начавшееся с негативных выступлений в печати. «До самого последнего времени, — писал в 1901 году в «Мире искусства» Сергей Дягилев, один из энтузиастов новых музейных принципов, — это запущенное старое здание с подгнившими полами, подогнанными под потолок картинами гораздо более напоминало какую-то редко посещаемую канцелярию или архив, чем собрание хороших русских картин».

В этих словах много горькой правды: оставаясь собранием «хороших русских картин», музей как культурное учреждение действительно превратился в «архив», его ликвидация как учреждения в 1924 году исторически объективна и закономерна. Бесценные же его коллекции продолжают свою жизнь и сегодня в качестве составных частей крупнейших музеев Москвы, являясь их гордостью. И в этом смысле Румянцевский музей живет, и интерес к его прошлому имеет далеко не «академический» характер.

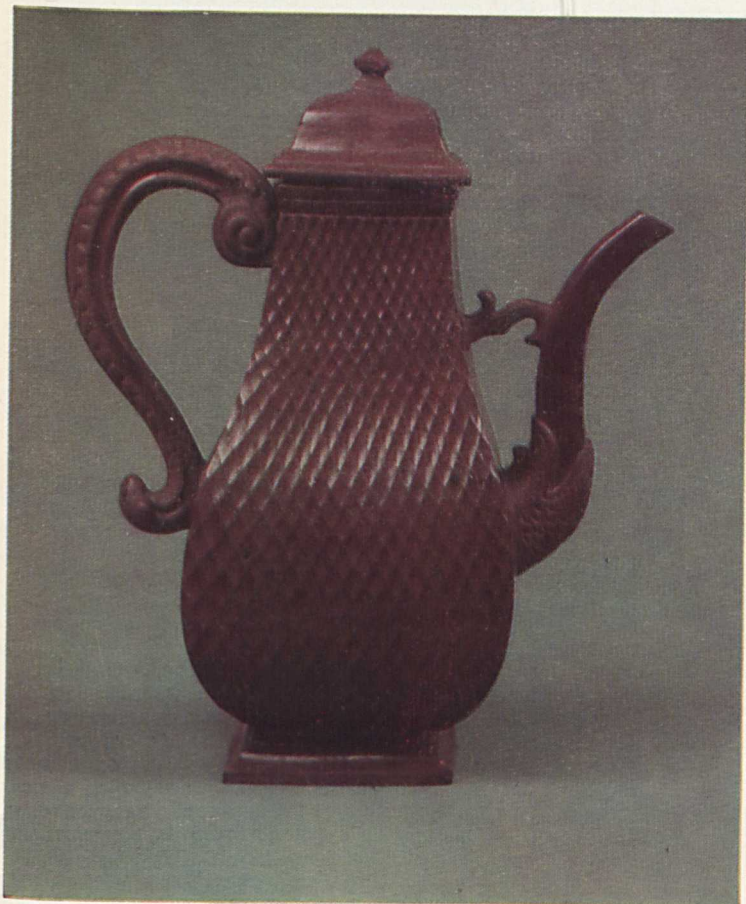


За рубежом

# Торжества в Мейсене

В феврале 1982 года ГДР торжественно отмечает юбилей Иоганна Фридриха Бёттгера (1682—1719), изобретателя европейского фарфора и первого администратора знаменитой Мейсенской мануфактуры. Специальной юбилейной комиссией во главе с министром кера-

XX  
Meissen





мической и стекольной промышленности Вернером Грейнером-Петером предусмотрена широкая программа, включающая выставки «Бёттгер и его время — мейсенская старина» и «Фарфор сегодня — новинки из Мейсена». Магистрат Дрездена проведет торжественный симпозиум «Европейский фарфор — традиции и будущее» с участием международных экспертов; будет издана монография, посвященная Бёттгеру и выпущены тематические марки для коллекционеров, снимаются фильмы, рассказывающие о мастере фарфора. Откроется выставка в Альбрехтсбурге, где с 1710 по 1865 год располагалась мануфактура, намечается реставрация дома в Шлейце (Тюрингия), в котором родился Бёттгер, а на месте его бывшей лаборатории в Дрездене будет установлен памятник.

Мейсенская мануфактура через два с половиной века со дня основания не утратила своей мировой славы; став народным предприятием, она сохраняет и развивает традиции великого основателя, заботливо культивируя его бесценное наследие. При ней существует профессиональная школа, в которой получают старейшую в ГДР квалификацию около 200 учеников, пополняющих кадры предприятия, где трудятся 1.200 человек, треть из них — художники по росписи. В фонде мануфактуры свыше 25 тысяч форм и более 10 тысяч рецептов красителей. Ее специалисты владеют стилями разных эпох. Как и во времена Бёттгера, производство фарфора основано прежде всего на ручном труде. Вручную добывается и сортируется каолин, вручную производится формовка изделий на гончарном круге, лепнина и роспись. Все это требует высокого мастерства и безошибочного художественного чутья. Но, разумеется, на мануфактуре широко внедряются и новейшие научно-технические достижения, главным образом это касается обжига, технологии изготовления красителей и контроля над качеством. Продукция с всемирно известным клеймом — двумя синими скрещенными мечами — пользуется громадным спросом. Это относится как к классическим образцам, так и к созданиям современных мастеров, получивших несомненное признание.

Весьма важным новшеством является то, что, помимо эскизов моделей для малых серий, в Мейсене, по инициативе художественного коллектива, под руководством главного дизайнера Л. Цепнера, стали выпускаться уникальные художественные изделия. Таким образом, мейсенский фарфор все больше входит в семью пластических искусств. Юбилей Бёттгера означает не только увенчание памяти великого мастера, эти торжества в ГДР призваны раскрыть новые просторы гуманистического развития творческого духа народа.

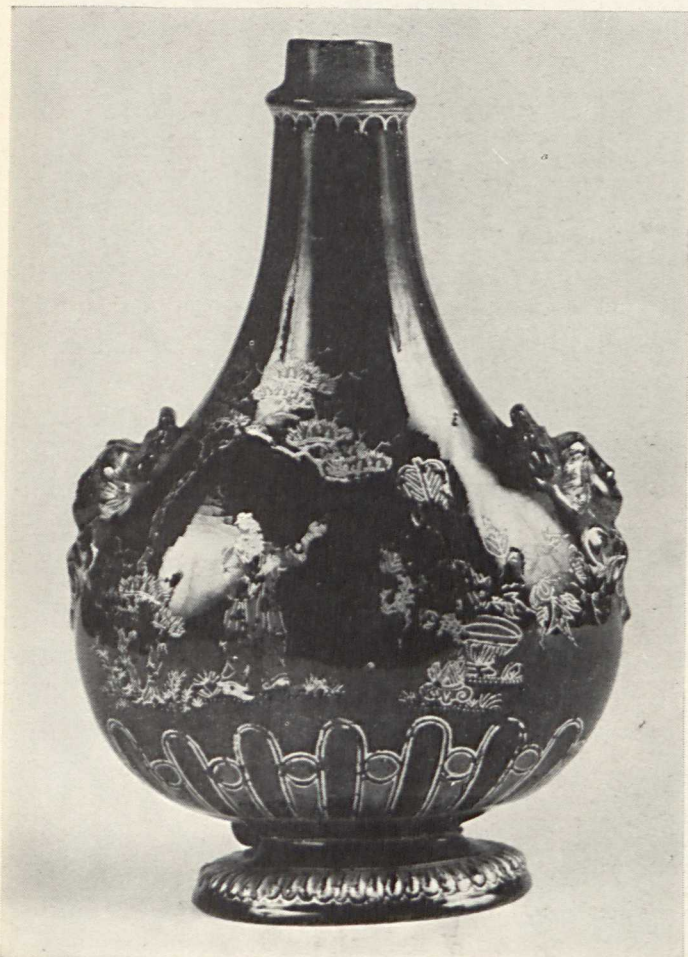
Алла Моисеевкова

## Бёттгер — изобретатель европейского фарфора

Кира Бутлер

Едва ли можно считать случайностью, что изобретение фарфора было сделано в Саксонии, в Дрездене. Именно там к началу XVIII века сложилась обстановка, наиболее благоприятствующая этому. Саксония была одной из самых передовых в индустриальном отношении, богатых ископаемыми и густонаселенных областей Европы. Здесь издавна развивались горнорудное дело, ремесла, в том числе гончарное, зарождалось мануфактурное производство. Среди людей, особенно заботившихся об экономическом развитии страны, одним из первых надо назвать выдающегося физика, математика и естествоиспытателя Вальтера Эренфрида фон Чирхауза (1651—1708). Его научная и практическая работа, особенно по созданию и усовершенствованию зажигательных зеркал и линз, дававших высокую температуру плавки, проложила путь к изобретению европейского фарфора. И если на своей родине — в Китае — фарфор явился конечным результатом многовекового развития керамического производства, в Европе он появился как итог планомерных опытов и изысканий. Честь его открытия принадлежит Иоганну Бёттгеру.

Иоганн Фридрих Бёттгер родился 4 февраля 1682 года в Шлейце и рос в доме своего отца, майора Тимана, в Магдебурге. Любознательный и способный юноша 16-ти лет был отдан в учение к берлинскому аптекарю Цорну. Однако здесь он быстро увлекся алхимией — псевдонаукой, стремившейся получить универсальную «тинктуру», или «эликсир», с помощью которой все неблагородные металлы можно было превратить в золото. Несмотря на то что к этому времени значительных успехов достигли естественные науки, алхимию также не сбрасывали со счета. При европейских дворах, где войны и стремление к роскоши вызывали постоянную нехватку средств, деньги пытались получить зачастую не развитием экономики страны, а путем сверхъестественного превращения простых металлов в золото. Поэтому нет ничего удивительного, что, как только молва об опытах Бёттгера достигла двора прусского короля Фридриха I, он захотел воспользоваться плодами его изысканий. Однако Бёттгер отнюдь не был уверен, что сумеет делать золото. Поэтому в октябре 1701 года он бежит из Берлина в Саконию, в город Виттенберг, и начинает изучать медицину в тамошнем университете. Но этому намерению не суждено было осуществиться.



На стр. 39  
Старейшее  
изображение  
И. Ф. Бёттгера.  
Медаль из  
бёттгеровской массы.  
Архив Мейсенской  
фарфоровой  
мануфактуры

Кофейник. Красная  
каменная масса.  
1710—1714

Двуручная чашка  
с блюдцем. Фарфор,  
роспись. 1717—1719

Фляжка. Красная  
каменная масса,  
черная глазурь,  
лаковые краски.  
1710—1715

Кружка с крышкой.  
Красная каменная  
масса, золоченое  
серебро. 1710—1715





В конце ноября 1701 года он стал пленником другого немецкого монарха — саксонского курфюрста Фридриха Августа I, прозванного Сильным, который не менее прусского короля нуждался в деньгах. Одна из самых крупных статей расходов курфюрста была связана с его страстью к фарфору. Фарфор, известный в Европе с конца XV века, наделяли чудодейственными свойствами и ценили едва ли не дороже золота. Иметь коллекцию фарфоровых изделий было заветным желанием каждого европейского двора, символом его богатства и значительности.

Попытки получить фарфор делались в Европе уже в XV веке — во Флоренции при дворе Медичи, во Франции, в Голландии. Но раскрыть секрет китайских мастеров не удавалось. В Голландии, в Дельфте, ограничились созданием фаянса, формы и роспись которого подражали китайскому фарфору (его и называли тогда «дельфтский фарфор»). Во Франции получили изделия, лишь внешне схожие с фарфором, но не имевшие его свойств — плотного, твердого и просвечивающего черепка (так называемый «фриттовый», или «мягкий» фарфор).

Неизвестно, как сложилась бы судьба Бёттгера при саксонском дворе в Дрездене, где от него требовали как можно быстрее раскрыть секрет получения золота, если бы наблюдать за его работой не было поручено нескольким людям, среди которых был Чирнхауз. После неудачной попытки бегства в 1703 году Бёттгер был переведен из Дрездена в замок Альбрехтсбург в Мейсене. По-видимому, именно Чирнхауз, который давно интересовался получением фарфора и сам делал ряд опытов, оставшихся, однако, безрезультатными, убедил Бёттгера заняться этой проблемой вместо бесплодных попыток получить чудесную «тинктуру». Август Сильный, не менее страстно желавший иметь собственный фарфор, чем золото, не препятствовал новым исследованиям своего алхимика.

Начавшиеся в 1705 году опыты привели Бёттгера сначала к созданию красной каменной массы, получившей по имени своего изобретателя название «бёттгеровской». Эта масса обладала рядом признаков фарфора: твердым и плотным, не впитывающим влагу черепком, на котором сталь не оставляла царапин. Сам Бёттгер называл ее «яшмовый фарфор» («Jaspisporzellan»). В зависимости от разной комбинации входивших в ее состав красных глин и от температуры обжига, изделия из нее отличались цветом — от светло-кирпичного до темно-коричневого. Опыты Бёттгера по получению фарфора были прерваны наступлением шведов, войска которых в 1706 году, во время Северной войны, вторглись в Саксонию. Бёттгера, в целях обеспечения его безопасности, вместе с работавшими с ним помощниками, перевезли в недоступ-

Мисочка с крышкой.  
Красная каменная  
масса. 1710—1713

Чайник. Красная  
каменная масса,  
накладные  
украшения из  
серебра с камнями.  
1710—1713



Полоскательница.  
Фарфор.  
1715—1717



ный замок Кёнигштейн. Но уже осенью 1707 года он снова работает в Дрездене, на этот раз в лаборатории, помещавшейся в одном из бастионов дрезденских укреплений (так называемый «Venusbastei»). Именно здесь в 1708 году были сделаны первые удачно завершившиеся шаги к получению белого фарфора. Из кратких рабочих записей Бёттгера видно, что он тогда впервые трижды получил один и тот же результат — изделие с твердым, белым просвечивающим черепком. Это был не стеклоподобный французский фриттовый, а настоящий твердый фарфор. Талантливый химик, упорный и изобретательный экспериментатор, Бёттгер доказал, что фарфор — это не плавящийся, подобно стеклу, а керамический материал, получившийся в результате соединения при обжиге тугоплавкой белой глины — каолина — и прозрачной глазури, сплавлявшейся в единое целое с черепком. 28 марта 1709 года Бёттгер мог уже сообщить курфюрсту о том, что им открыт «хороший белый фарфор с превосходной глазурью и соответствующей росписью, если и не превосходящий восточный, то по крайней мере равный ему». В действительности, открытый Бёттгером фарфор как по составу, так и по технологии несколько отличался от китайского. Вначале он использовал белую глину из Кольдница, которая вскоре была заменена каолином из Ауэ; в качестве флюса, вместо применяемого в Китае полевого шпата, добавляли содержащие известь материалы — алебастр или мел. Был введен отсутствующий при изготовлении восточного фарфора предварительный обжиг (800—900°), после которого изделия окунали в глазурь, состоящую из мела, кварца и гипса. Кроме того, второй, решающий обжиг проводился при более высокой температуре (около 1400°).

6 июля 1710 года специальным декретом было официально объявлено о создании в Мейсене, в замке Альбрехтсбург, первой в Европе фарфоровой мануфактуры, администратором которой был назначен Бёттгер. Однако он бывал в Альбрехтсбурге лишь наездами, продолжая жить и работать в Дрездене, по-прежнему на положении пленника, хотя и окруженного всеобщим вниманием.

Переход от экспериментов к широкому производству фарфора потребовал дополнительных изысканий: улучшения глазури, совершенствования обжигательных печей и т. д. Много изделий в первые годы деформировалось при обжиге. Все это привело к тому, что в достаточном количестве фарфор появился в продаже лишь на пасхальной ярмарке в Лейпциге в 1713 году.

Вначале же вновь созданная мануфактура производила в основном изделия из красной каменной массы.

Большое количество разнообразных предметов из нее продавалось уже на Лейпцигской ярмарке 1710 года. В «Лейпцигской газете» от 4 мая 1710 года перечисляются предлагавшиеся покупателям мейсенские изделия: кружки, чайники, кофейники и другая посуда темных и темно-красных оттенков, гладкополированная, с резным орнаментом, рельефной шлифовкой, а также с прекрасным люстром, делающим ее похожей на металл.

Сами свойства бёттгеровской каменной массы определили способы ее декорирования. После обжига ее матовая необработанная поверхность имела малопривлекательный вид. Вместе с тем она прекрасно поддавалась полировке; на ней можно было делать резной орнамент или шлифовать ее «фасетами» — различной формы углублениями, равномерно покрывающими поверхность и создающими на ней своеобразную игру светотени. Первыми мастерами, занятыми ее обработкой, были стеклоделы, главным образом из Богемии и Дрездена, а также камнерезы, работавшие с цветным камнем. Некоторые изделия просто подвергались полировке, которая придавала поверхности красивый блеск; на других делался богатый резной декор, подобный применявшемуся на стекле того времени. Он состоял в основном из гротесков, картушей, листового и так называемого «ленточного» орнамента. Иногда предметы из красной каменной массы покрывались черной глазурью в подражание китайским чернولاковым изделиям и расписывались золотом, серебром или лаковыми необожженными красками; сюжетами росписи были сценки «из китайской жизни», растения, цветы, затейливая восточная архитектура. Однако подражания китайским изделиям были немногочисленны. Создав особый материал, который он сам называл «яшмовым фарфором», Бёттгер сразу же стал стремиться найти для него новые, чисто европейские формы и способы декорирования.

Уже в 1710 году на мануфактуру был приглашен придворный серебряных и золотых дел мастер Иоганн Якоб Ирмингер. Его творчество в значительной степени определило художественную сторону деятельности Мейсенской мануфактуры в бёттгеровский период (1710—1719). Хотя договор с Ирмингером с перечислением круга его обязанностей был заключен лишь 25 июня 1712 года, работать он начал уже с 1710 года. Сам он почти не посещал Мейсен. Из доставленной ему массы он делал образцы и модели в своей дрезденской мастерской, отправлял их затем на мануфактуру, где по его указаниям работу над ними продолжали токари, формовщики, шлифовальщики. Ему подчинялись также позолотчики и эмальеры, делавшие роспись на уже готовых вещах. В круг обязанностей Ирмингера входило прежде всего созда-





ние новых и красивых вещей — отдельных предметов, сервизов и гарнитуров, предназначавшихся как для двора саксонского курфюрста, так и на продажу.

Основная масса работ этого периода исполнена в тяжеловатом и пышном стиле позднего барокко. Своими прекрасно найденными пропорциями, четкими силуэтами они созвучны современным им изделиям из серебра. С чеканкой по серебру связан и их декор: накладные или рельефные листья аканта и лавра, львиные головы и маскароны, группы плодов и цветов. Однако, исходя из стиля серебряных чеканных изделий, Ирмингер видоизменяет его, учитывая специфику нового материала и его возможностей; особый эффект придает предметам сочетание матовых и блестящих полированных частей. Уже при Бёттгере из красной каменной массы делались, правда, еще немногочисленные, фигуры и рельефы. Особого упоминания среди них заслуживают по своей художественной значимости шесть фигур актеров итальянской комедии. Они предельно выразительны и созданы, несомненно, рукой искусного скульптора, которым сейчас считается предположительно Пауль Хирман. Кроме Хирмана, в счетах Мейсенской мануфактуры упоминаются имена скульпторов Мюллера и Штангенса, но связать с ними какие-либо определенные произведения до сих пор не удается.

Ряд росписей лаковыми красками сделан на изделиях из каменной массы придворным живописцем по лаку Мартином Шнеллем, который был также привлечен для работы на мануфактуре.

Когда на Лейпцигской ярмарке 1713 года появился в большом количестве белый фарфор, спрос на красную каменную массу сразу упал, хотя отдельные предметы из нее изготавливались вплоть до 1730-х годов. Чтобы не удорожать их стоимость, для отделки стала применяться почти исключительно полировка. Перечень предметов, изготавливавшихся в бёттгеровский период из фарфора, довольно велик и разнообразен: вазы, бокалы, коробки с крышками, кувшины, тарелки, чайная и кофейная посуда. Особое место занимает пластика: маленькие фигурки сидящих китайских божков и богинь, фигура Августа Сильного в римской одежде и т. д.

Создателем большинства форм был также Ирмингер. Однако он не повторяет в фарфоре изделий из каменной массы, но видоизменяет их или делает новые модели. Другим становится и декор предметов. Реже встречаются обычные на красной каменной массе листья лавра и аканта; их место занимают лепные (реже рельефные) ветки роз и винограда и букеты, контуры которых смягчены глазурью нежного, чуть желтоватого цвета. Прямых заимствований с китайского фарфора, так же как и в каменной массе, мало.

Это главным образом вещи с двойными стенками, из которых наружная — прорезная, или же украшенные рельефными ветками цветущей сливы (так называемый *blanc de Chine*). Но все же декор фарфора остался в этот период, в сущности, незавершенным. Бёттгеру не удалось овладеть технологией изготовления настоящих керамических красок, которые после обжига прочно соединялись бы с глазурью. Исключением составляла лишь розовато-сиреневая лустрирующая краска чудесного тона, которую не знал китайский фарфор. Она часто применялась в сочетании с золотом. Некоторые изделия сначала выглядели хорошо, но были чрезвычайно непрочными. Пользовался Бёттгер и красками, применявшимися обычно на стекле и эмали, но они недостаточно прочно связывались с глазурью фарфора. Все же ряд керамических красок был найден уже в бёттгеровское время: черная, зеленая, синяя, красная и пурпурная. Некоторые исследователи связывают их изобретение с именем позолотчика Функе, которого в документах Мейсенской мануфактуры называют также и живописцем («*Emaillmaler*»). Сохранилось лишь несколько предметов, расписанных этими красками в бёттгеровский период; они довольно тусклы и неровны, им явно недостает блеска, чистоты и прозрачности красок, созданных уже после 1720 года. За время своей сравнительно недолгой жизни (он умер в 1719 году, в возрасте 37-ми лет, после тяжелой болезни) Бёттгеру не удалось довести до конца создание фарфора того европейского стиля, который, окончательно сложившись в Мейсене в последующие годы, стал своего рода эталоном для всех других фарфоровых мануфактур. Но он первым в Европе изобрел фарфор, без которого трудно представить нашу сегодняшнюю жизнь. Это материал, из которого делается не только применяющаяся в повседневном обиходе красивая, удобная и гигиеничная посуда. Свойства фарфора — малая восприимчивость к переменам температуры, диэлектричность, стойкость глазури по отношению к кислотам (за исключением плавиковой) — делают его незаменимым для изготовления ряда технических приборов, лабораторной посуды, изоляторов и т. п. Европейский фарфор оказался также превосходным материалом для скульпторов и живописцев. Пластика из фарфора, вазы и другие декоративные изделия применяются для украшения интерьеров начиная с XVIII века вплоть до наших дней. Белизна и яркий блеск глазури с ее игрой светотени на поверхности вещей в сочетании с богатой палитрой красок представляют художникам неисчерпаемые возможности. Поэтому не будет преувеличением сказать, перефразируя слова самого Бёттгера: «Хвала судьбе, сделавшей из алхимика гончара».



Чашечка  
с архитектурным  
пейзажем.  
Фарфор, роспись.  
1717—1719

Ваза. Фарфор.  
1715—1717

Чашечка.  
Фарфор. 1723—1725



# ХРОНИКА

## Теоретический клуб архитекторов

В сентябре прошлого года в Вильнюсе состоялась заседание теоретического клуба Союза архитекторов СССР. Эта встреча архитекторов — практиков и теоретиков носила не только рабочий характер, но и явилась, в известной степени, учредительным мероприятием, на котором выработались статус «клуба», тематика предстоящих встреч, название клуба, его ритуал и эмблема. Название и эмблема будут со-проводжать все публикации и корреспонденцию клуба.

В состав клуба входит 21 человек, органами клуба является «совет учредителей». В задачи группы включаются подготовка заседаний клуба и связь с участниками, задача пресс-группы — подготовка публикаций и ведение архива клуба.

Вильнюсское заседание прошло по теме «Образ архитектуры города» и строилось по принципу подготовленных сообщений и кратких выступлений-рецензий, конкретно связанных с обликом Вильнюса. Кроме того, участниками клуба были заслушаны авторские сообщения о своих новых работах архитекторов В. Дави-тая (Тобилси) и Б. Устинова (Ленинград).

В центре внимания участников клуба была проблема образа в архитектуре. А. Икон-ников охарактеризовал образ как воплощение существе-нейших сторон культуры, а что касается образа города, то он назвал его системой раз-ных архитектур. Иконников подчеркнул, что сегодня необ-ходимо относиться к городу как к симфонической системе и думать о ее целостном об-разе. Трудность состоит в том, что архитектура все еще асо-цируется со зданием и плохо осознается связь между объемом пространства. В

средства. Ее живописные ком-позиции выделяются изыскан-ными цветовыми сочетаниями. В технике тугоплавких глазу-рей выполнены многие из представленных вещей. Рельеф рисунка и мягкая перла-матровость его колорита создают иллюзию движения (вазы «Этюды волн», «Хри-зантемы» и др.).

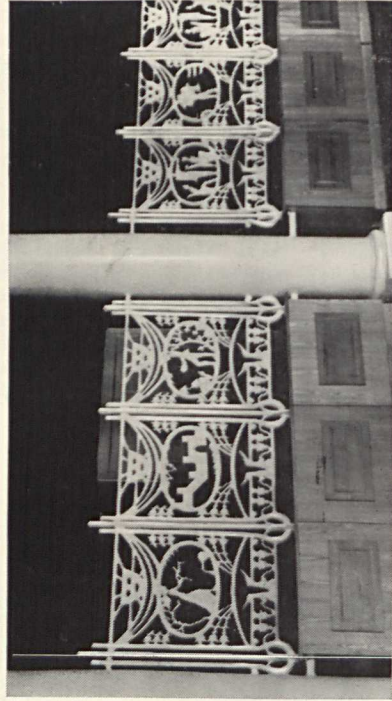
В последнее время в работах художников завода заметна тенденция к большей живо-писности. Это поднимает зна-чение декора до уровня само-стоятельной значимости. Ком-позиция таких вещей строится на полихромии или насыщен-ных цветовых соотношениях (прибор для воды «Коричне-вые листья» И. Дрейблагте, «Поэма о цветах» Б. Каркли-ня).

В этом же ряду находятся работы Т. Полушкевич, кото-рую привлекают декоративные возможности кобальта: с од-ной стороны, его глубина и звучность, с другой — мяг-

*Р. Муслина*

## Декоративные работы И. Иогансона в театре

Образ театра... Из чего он складывается? Какие впечат-ления он в себя вбирает? Во-просы эти отнюдь не празд-ные, особенно для художника, который обращается к рабо-



те в театре. Конечно, основную сумму впечатлений образуют впечатле-ния от действия, которое раз-вергается на сцене, от игры актеров, от оформления дек-

здесь, в горах, близости от древнего Троянского монасты-ря, издавна проводились яр-марки, сюда свозили свои из-делия ткачихи, гончары, рез-чики, медники. Поэтому зако-номерным было решение соз-дать в Орешке выставочный комплекс и регулярно демон-стрировать здесь искусство местных и зарубежных народ-ных мастеров.

Нынешняя, юбилейная вы-ставка выделалась своими масштабами, в ней приняли участие свыше четырнадцати стран. На базе выставки про-водился симпозиум на тему «Состояние и развитие совре-менных народных художест-венных ремесел». В задачи симпозиума входило обсужде-ние актуальных вопросов раз-вития современного народного искусства, определение его значимости в формировании современной культуры, а так-же установление параллелей и взаимосвязей в традициях творчества разных народов.

Искусство народных мастеров Советского Союза было пред-ставлено русской резьбой и росписью по дереву, кружево-плетением, вышивкой, мехо-выми изделиями мастеров дальневосточных народностей, балхарской керамикой, укра-инской керамикой и вышив-кой, белорусским плетением из соломики, литовским ткаче-ством, туркменскими и таджикскими ювелирными изде-лиями, узбекской и таджик-ской керамикой. В отдельном павильоне было показано на-родное искусство Коми АССР.

Эта автономная республика выступала совместно с г. Эр-фуртом в ГДР, побратимом г. Ловеча, в округе которого работала выставка. В составе жюри работали квалифициро-ванные специалисты, глубоко заинтересованные в судьбах народного искусства. Едино-душие во взглядах объединя-ло представителей Болгарии, ГДР, Лаоса, Никарагуа, Перу, Румынии, Советского Союза, Танзании, Венгрии, Чехосло-вакии, Японии.

В разделе Советского Союза награду заслужило кружево-плетение вологодских, киров-ских, елецких мастериц. Дип-ломами «За отличные достиже-

тые женские блузы и мужская рубашка из г. Тарусы Калуж-ской области РСФСР.

Особую премию Объединения народных мастеров художест-венных промыслов НРБ полу-чили декоративные меховые панно Коми АССР, а почетные дипломы распределены между вязаными изделиями, резными и расписными предметами из дерева и бересты.

Общей была высокая оценка болгарской экспозиции, раз-мешившейся в нескольких па-вильонах, ярко демонстриро-вавшей широкое развитие раз-нообразных видов традицион-ного народного творчества, органически связанного с со-временным бытом. Экспозиция привлекала живописностью, яркостью красок народного характера, но конструктивно приспособленную к современ-ному городскому быту. В экс-позиции Чехословакии при-влекли внимание изящные плетеные изделия, резные приличные формы, кубовые набойки с современной орна-ментацией. Было отмечено, что эти страны показали на-родное искусство в его орга-нической связи с современ-ностью. Не менее интересен был показ и глубоко тра-диционных, сохраняющихся в своих привычных формах ис-кусства Индонезии, Лаоса и особенно Перу.

Открытые выставки восприни-мались как народный празд-ник с участием мастеров худо-жественных промыслов, при-шедших сюда в национальной одежде; здесь выступали на-родные хоры и музыканты, а перед павильонами, по тради-ции, раскинулись живописный базар тончайших тканей, мед-ночеканных, деревянных из-делий.

Экспозиция выставки, выстун-ления на симпозиуме, встречи и беседы ученых, народных мастеров, организаторов про-изводственного процесса в промыслах убедительно выя-вили непреходящее значение



качестве положительного примера связи архитектуры и пространства Иконников назвал Ладзюнай. Архитектор И. Лежава остановился на знаковых системах города, подчеркнув, что для образа города такие значения, как высота здания, площадь, квартал, дом, подъезд и т. д., имеют определяющий характер. На эту знаковую систему накладывает другая знаковая система — визуальная (вески, надписи, дорожные обозначения, архитектурные детали и т. д.). Вместе эти системы образуют многозначное единство города. Сегодня архитектура не имеет деталей, то есть сама не решает образ-

## Выставка рижского фарфора

Рижскому фарфоровому заводу исполнилось 140 лет. Приуроченная к этой дате выставка в Музее истории Латвийской ССР в ретроспекции отразила деятельность одного из старейших отечественных производств, своеобразие художественного своеобразие его продукции.

Начало рижскому заводу было положено Т. Я. Кузнецовым, гжельским фабрикантом, организовавшим свое третье предприятие в Прибалтике. С момента основания большое внимание здесь уделялось технической стороне производства, что было отмечено уже в 1853 году награждением завода похвальным листом на рижской выставке сельских и фабричных изделий. Постоянно вводимые технические усовершенствования, высокотехнологичное импортное сырье, на котором главным образом работал завод, способствовали выделению предприятия не только из ряда кузнецовских, но и российских производств XIX века.

Завершенность вещи, чистота технической отделки фабриката стали характерными чертами работы этого производства. Они и поныне отличают рижский фарфор: как отдельные произведения художников, так и всю массу выпускаемой продукции. Поэтому органически взаимосвязанными стали два

нам важен не столько готический собор, сколько дворик средневекового дома. В век урбанизма стали дороги каменные здания, соразмерные человеку пространства. Тема разнообразия, яркой образной окраски была остро сопоставлена с темой авторского индивидуализма, профессионального тщеславия в выступлении Ю. Волчка.

Теоретический клуб архитекторов — явление знаменательное для развития самостоятельной профессии, для осмысления текущей практики и выработки теоретических установок и практических критериев. В добрый путь, клуб!

*С. Белова*

ведущих раздела юбилейной выставки — заводских промышленных изделий и уникальных работ художников.

Художественный отдел доминирует на выставке, в нем представлены произведения последнего десятилетия; он знакомит с разнообразием черт и устремлений творческого коллектива завода. Здесь особенно явными становятся тенденции, присущие рижскому фарфору, изменения, происходящие в характере массового выпуска изделий. Свообразие рижского фарфора довольно ярко выражено — это острое ощущение современных линий и объемов в сочетании с развитым национальным чувством красоты. Особенно наглядно национальная тема развивается в декоре. Сюжетные росписи со сценами из народной жизни впервые были исполнены еще в 1930-е годы главным художником завода Р. Сута. В современном массовом производстве эта линия широко представлена орнаментальными композициями (работы Б. Карклиня, И. Дрейбате).

Формы рижских изделий лаконичны, строгие по пропорциям, выразительны по силуэту. Элегантная простота свойственна произведениям З. Улсте. Художница постоянно ищет новые выразительные

чеканка. Материал дает ощущение, как выразился сам автор, «воздушности» форм. Поверхность его, чуть шероховатая на ощупь, напоминает известняк. Цвет и декоративность решетки органично связаны с оформлением классического интерьера, его декоративной лепниной и резьбой.

Декоративные решетки имеют двустороннее изображение, тем самым «работая» не только на просвет, но и как своеобразные панно. Конечно, темой центральных медальонов стали декоративные решетки разных различных сцен, навеянные впечатлениями от спектаклей, пьесных в театре. Легко угадываются сюжеты «Гамлета», «Ревизора». Ансамбль решетки дополняется фигурами муз, фланкирующими проход между колоннами, большой эмблемой театра, оформлением ограды лестницы, ведущей в зал.

Трудно определить однозначно стиль произведений, созданных И. Йогансоном. Кажется бы, есть напоминания о рококо, но очень далекие, скорее ассоциативные, чем реальные. Слишком велики пространные столетий, отделившие наше время от начала XVIII века. И все же... Стиль «ретро», который стал ныне заметным явлением, отчасти напоминает эклектику прошлого века, имеет свои права, и, скажем, особенно в театре, где постоянно встречаются старое и новое, традиция и современность. «Ретро» не имеет слишком «чистого» репродукционного качества стилей прошлого, как эклектика, — это не стилизация, но вариация на тему хорошо знакомого. Пусть и на небольшом примере мы видим синтез многих проблем — функций, материала, пространные, образза, стили.

*В. Турчин*

## Международная выставка в Болгарии

В числе разнообразных мероприятий народных художественных ремесел в селе Орешак Ловечского округа. Именно

ния» были награждены германка аула Балхар Дагестанской АССР, Узбекской и Таджикской ССР, плетеные из соломки декоративные изделия Белорусской ССР, вышитые

## В несколько строк

**Москва**  
Большим событием в культурной жизни страны стало празднование 175-летия со дня рождения русского художника Александра Иванова. В залах Третьяковской галереи открылась обширная выставка работ художника, многие из которых экспонировались в Москве впервые. В Академии художеств прошла конференция, посвященная изучению творческого наследия Александра Иванова.

14 октября в Москве, в Большом театре Союза ССР состоялось торжественное заседание, посвященное 175-летию со дня рождения великого русского художника. Слово об Александре Иванове произнес народный художник СССР Г. М. Коржев.

В конце ноября 1981 года в Большом Кремлевском дворце открылся V съезд художников РСФСР. Съезд обсудил актуальные творческие и организационные вопросы, избрал новые руководящие органы Союза. Секретарями правления в числе других были избраны известные мастера декоративно-прикладного искусства А. Степанова и М. Таранов, монументалисты В. Замков и Б. Тальберг, народный мастер Б. Ермолаев. Председателем правления Союза вновь избран С. Ткачев.

**Ленинград**  
На улице Воинова, неподалеку от Смольного, открыт памятник Феликсу Дзержинскому. Бронзовая скульптура создана ленинградскими ваятелями В. Горевым и С. Кубасовым и архитектором В. Буховым.

Широкий обмен опытом в области современного проектирования, строительства, реставрации работ, подготовки кадров состоялся на встрече архитекторов Ленинграда с

народного искусства в современном духовном развитии разных национальностей.

*Е. Холмова*

коллекции из Стокгольма, привезенными в СССР в конце лета минувшего года по программе культурного обмена между СССР и Швецией.

В Русском музее экспонировалась выставка «Современное народное искусство Русского Севера». Она была организована сотрудниками музея совместно с Архангельским научно-методическим центром народного творчества. Были представлены произведения, созданные мастерами за последние годы.

**Алма-Ата**  
«Художественные промыслы Казахстана» — так называлась выставка, посвященная 250-летию добровольного присоединения Казахстана к России. Было представлено более 600 экспонатов, изготовленных народными умельцами.

**Минск**  
Здесь открыт памятник Максиму Горькому. Памятник установлен у входа в парк, посвященный имени пролетарского писателя. Открытие памятника работы скульпторов Н. Рыженкова, А. Заспицкова, И. Мисько и архитектора О. Трофимчука стало событием в культурной жизни столицы Белоруссии.

**Шауляй**  
Осенью минувшего года голося зазывал приглашали жителей города на традиционный праздник народного искусства. В городской парк культуры и отдыха съехались народные умельцы со всей округи — тончары с гончарными кружками, ткачи со станками, пряхи с прялками, резчики, плетельщики корзин. Более сорока мастеров демонстрировали перед многочисленными зрителями свое искусство, бережно передаваемое из поколения в поколение. Здесь же была устроена выставка старинных инструментов ремесленников.





В 1980 году вышел в свет альбом «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў»\*, составленный научными сотрудниками Государственного художественного музея БССР Н. Ф. Высоцкой и Т. А. Карпович. Альбом состоит из 164 цветных иллюстраций. Его вступительная статья написана Н. Ф. Высоцкой. Оформление выполнено Г. М. Голубович и М. И. Гончаровой.

Альбом стал, по существу, первым обобщающим исследованием по белорусской живописи XII—XVIII столетий. Подавляющее большинство произведений, включенных в книгу, представляет собой памятники, недавно отреставрированные и вошедшие в экспозицию Государственного художественного музея БССР. В альбоме репродуцированы также произведения, находящиеся в разных храмах на территории Белоруссии, а также в Государственном музее БССР, Государственной Третьяковской галерее, Государственном Историческом музее, Национальном музее Варшавы, Слонимском краеведческом музее. Все это памятники иконописи, фресковой живописи, портретного искусства, книжной миниатюры. Многие из этих произведений впервые датированы, локализованы, внимательно изучены авторами альбома. На основании исследования основных произведений белорусского искусства Н. Ф. Высоцкая приходит к примечательным выводам, изложенным ею во вступительной статье к альбому.

Живопись Белоруссии раннего периода, известная прежде всего по иконам, глубоко осваивала традиции византийского, древнерусского и западноевропейского искусства. Творческое использование высоких достижений художников, самых разнообразных по своим творческим принципам, по своей идейной направленности, привело к созданию самобытного, оригинального искусства Белоруссии. Соглашаясь с Н. Ф. Высоцкой в ее основных выводах об особенностях белорусской живописи, мы полагаем, что иконографический канон, который в Древней Руси и Византии определял основные композиционные и колористические принципы произведений, в Белоруссии не играл столь важной роли. По этой, весьма существенной, причине для белорусских художников существовала возможность использовать памятники не только православного, но и католического искусства. Обращение к последнему привело к ускоренному развитию реалистических принципов, к их яркому проявлению. Своеобразие и самобытность белорусского искусства выразились прежде всего, как мы полагаем, в умении блестяще соединить самые разные воздействия и принципы.

В связи с этим совершенно права автор вступительной статьи Н. Ф. Высоцкая, которая, излагая историю развития белорусского искусства в XII—XVIII столетиях, уделяет столь большое внимание проблеме влияний, выявляя значение тех или иных образцов в определенных периоды.

Н. Ф. Высоцкая справедливо указывает, что становление белорусской школы живописи закончилось в XV—XVI веках. В эти годы белорусские художники, осмыслив традиции византийского, древнерусского, южнославянского и западноевропейского искусства эпохи Возрождения, создавали свои оригинальные произведения, о чем, например, свидетельствует икона второй половины XVI века «Параскева» (Государственный музей БССР). Художественные достоинства иконы заставляют нас согласиться с Н. Ф. Высоцкой.

Образ святой Параскевы, покровительницы торговли, изображенной по пояс во фронтальной позе, отличается подчеркнутым спокойствием, величием и умиротворенностью. Яркая киноварь, окрашивающая ее мафорий, напоминает произведения новгородской иконописи. Несколько угрюмое выражение лица святой вызывает ассоциации с псковской живописью. Однако золотой фон, словно имитирующий гравировку, сложный изгиб свитка в руке святой, рисунок мягких складок ее одежды, их светотеневая моделировка — все свидетельствует о знакомстве художника с западными образцами. Местные же черты можно увидеть в своеобразии типа лица святой, в его холодной окраске, в тонкой манере письма.

В XVII веке, как указано в тексте вступительной статьи, борьба белорусского народа против национального гнета, привела к усилению реалистических тенденций. Они, как мы можем добавить, появились в белорусской живописи гораздо раньше, чем в древнерусской.

Смену то одних, то других европейских влияний можно проследить и в развитии белорусского портретного искусства XVI—XVIII веков. Однако сильно ощущаемые в XVI веке воздействия картин итальянского и немецкого Возрождения в XVII столетии сменяются голландскими и фламандскими, а в XVIII веке — французскими влияниями.

Следует отметить, дополняя статью Н. Ф. Высоцкой, что белорусский портрет по своим художественным принципам чрезвычайно разнообразен. В нем можно увидеть то подчеркнутую пышность и нарядность, то скромную интимность и камерность. Однако всегда, как нам кажется, в белорусском портрете чувствуется его близость к местной иконописи.

Авторы альбома совершенно правы, когда заключают вступительную статью словами о том, что белорусское искусство дало огромный вклад в сокровищницу культуры славянских народов. Об этом свидетельствуют все произведения, репродукции которых включены в альбом. Они сопровождаются полным указателем литературы вопроса, определением времени поступления памятника в музей и места, откуда он был вывезен.

Альбом посвящен только белорусскому искусству, и поэтому совершенно неоправданно включение в него памятников древнерусского и польского искусства (воспроизведены под номерами 14, 112), о чем и сказано в каталоге. Первое поступило в Третьяковскую галерею из Минска, а второе оказало сильное влияние на белорусский портрет.

Автором вступительной статьи справедливо отмечены сербские влияния в белорусских иконах XV—XVI веков, но следовало бы указать и на воздействие болгарского искусства, проявившееся в более поздних иконах Белоруссии. Так, например, икона «Чудо Георгия о змие» 1736 года из Государственного художественного музея БССР своей цветовой характеристикой, построением композиции, орнаментацией напоминает современные ей болгарские иконы.

Выход в свет альбома, отмеченного высоким научно-исследовательским характером, — значительное явление в истории советского искусствоведения. Альбом пре-

красно оформлен, его репродукции отличаются большой цветовой близостью к воспроизводимым образцам. Однако отсутствие на титульном листе фамилий авторов книги вызывает недоумение. Н. Ф. Высоцкая и Т. А. Карпович не только составили данный альбом, как это указано на одном из первых листов книги среди многих других указаний технического характера, но также исследовали памятники, привезли многие из них в музей, нашли их во время экспедиций часто в труднодоступных местах, берегли их, заботились об их реставрации.

О раннем белорусском искусстве до сих пор нам было известно очень мало, поэтому то, что благодаря выходу в свет альбома введены в научный оборот замечательные произведения монументального, а главным образом станкового искусства, имеет неоспоримо важное значение.

В. Лихачева



В конце 1980 года издательство «Мистецтво» в Киеве выпустило альбом, посвященный народному керамисту, заслуженному мастеру народного творчества УССР Федору Ивановичу Гнедому\*. Он участник многих республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок народного и самодельного творчества. Автор-составитель альбома А. Новоселова-Хмельницкая давно наблюдает за творчеством народного мастера, пишет статьи о нем в журналах и каталогах.

Последняя работа как бы завершающая — это компактный иллюстрированный альбом со вступительной статьей на трех языках. Наиболее полная из них — статья на украинском языке. Рассказывая о творческом пути Ф. Гнедога, родившегося в конце прошлого века на Харьковщине, в г. Валки, в семье потомственного гончара, А. Хмельницкая отмечает присущее творчеству этого керамиста и фольклорные, и индивидуальные черты. Первые проявляются в основном в анималистической пластике, игрушке и фигурной посуде, претворяются в творчестве Ф. Гнедога в образы-символы. Произведения, в которых наиболее выражена индивидуальность мастера, автор классифицирует современный народный примитив, что справедливо. Это в основном знакомые по выставкам самодельного творчества групповые тематические композиции «Декрет о земле», «Мир народам», «Партизаны», «Гомонила Украина» и другие. Они привлекают простотой и искренностью, наивной лепкой. В подобных произведениях народная культура прошлого соединяется с современностью, причем освоение нового мировосприятия происходит на уровне самодельности. Конечно, сюжетная керамика известна на Украине издавна. Но Ф. Гнедой, и это подчеркивает автор, обращаясь к известным ему традициям народного гончарства, работает с глиной в своей индивидуальной манере, используя излюбленную цветовую гамму и свои технологические

\* «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў». Минск, Беларусь, 1980.

\* «Федір Гнідий». Автор-составитель А. Новоселова-Хмельницкая. Киев, Мистецтво, 1980.



изобретения. И в этом стремлении к самовыражению — смысл его долгой жизни, наполненной творчеством. Альбом А. Новоселовой-Хмельницкой с кратким, но насыщенным информацией текстом, с цветными и черно-белыми иллюстрациями заинтересует всех, кого привлекает живое народное творчество.

Ц. Шкаровская



В последние годы вышли в свет издания, посвященные творчеству ведущих мастеров советского стеклоделия — Б. Смирнова, С. Бескинской, М. Грабарь и В. Шевченко. Недавно любители декоративно-прикладного искусства получили новую монографию «Владимир Муратов», выпущенную издательством «Советский художник»\*.

Составитель и автор текста этого красиво изданного альбома, опытный специалист в области художественного стекла искусствовед Л. В. Казакова рассматривает творчество В. С. Муратова в русле развития современного советского декоративно-прикладного искусства. Автор пишет о художнике, о человеке, о «стекле Муратова», об особой линии гусевского стекла, которое он представляет как художник Гусевского хрустального завода. Эта тема не случайна для Казаковой. Она не раз обращалась к истории этого старейшего российского завода, и многие ее искусствоведческие труды посвящены анализу работ коллектива гусевских художников. Рассматривая творчество Муратова, Казакова выделяет три основных направления в его работе со стеклом, прослеживая развитие авторского почерка в каждом из них. Гутная скульптура и уникальные пластические композиции, монументально-декоративные произведения, связанные с решением объемно-пространственных задач и бытовая посуда массового производства — этот широкий диапазон творчества Муратова говорит о разносторонности его интересов.

Проводя подробный разбор каждого из этих направлений, Казакова показывает читателю, что для истинного художника задачи искусства всегда одинаково высоки. Муратов равно виртуозно работает во всех стекольных жанрах, ему подвластен весь арсенал средств художественного выражения. Этот мастер, умеющий выразительно и красиво «говорить» в стекле, требователен ко всему, что слагает эстетическое понятие искусства. Его работы отличаются полной законченностью и предельной выразительностью. В произведениях художника отточенность форм и изысканность линий сочетаются с неожиданностью и остротой декоративного приема. Автор монографии отмечает, что творчество Муратова отличается национальным своеобразием; по-русски звонки, искрени и свежи созданные им образы в гутной пластике. С именем Муратова связана история возрождения и развития на заводе гутной скульптуры, обогатившей и расширившей художественную палитру гусевского стекла.

Выделяя образность как главный творческий принцип мышления мастера, Казакова пишет: «...стекло Муратова — это

его жизнь, которую он «воспроизводит» художественным языком стекла». Автор альбома очень точно и последовательно рисует индивидуальный творческий портрет художника через призму его личности, показывая отражение эмоционального восприятия мира художником в созданных им стекольных образах. Глубокое знание и понимание специфики стекла как материала позволяет критику свободно проводить всесторонний и исчерпывающий анализ произведений Муратова, раскрывая при этом методы и приемы, которыми владеет художник. Тонкий вкус составителей и редакторов альбома был залогом высокой графической культуры его оформления. Подборка иллюстраций, тактичное включение акварелей в общий ряд цветных фотографий (выполненных известным мастером фотографии В. И. Почаевым), продуманность композиции листа и разворотов, хорошее качество печати создают впечатление цельности и стройности всего альбома.

Издание монографии «Владимир Муратов» сделало его творчество достоянием более широкого зрителя. Поэтому хочется пожелать издательствам продолжать активную популяризацию искусства современных мастеров, создающих славу советского художественного стекла.

А. Полянская



Монография Г. Коваленко открывает серию книг о театральном художнике, задуманную издательством «Искусство»\*. Создание такой серии закономерно, оно обусловлено прежде всего значительными достижениями самого искусства сценографии современного советского театра, в котором сегодня работает большое число художников, поистине выдающихся. Если же иметь в виду, что намечен выпуск также монографий и о мастерах декорационного искусства, работавших в советском театре 20—30—40-х годов, то мы, в результате, получим уникальную в своем роде, не имеющую прецедента в мировой литературе о сценографии, целую библиотечку книг о театральном художнике. Само собой разумеется — серия могла начаться монографией о любом из ведущих художников советского театра: о Вирсаладзе или о Боровском, о Кочергине или Китаеве, о Васильеве, Фрейберге, Бархине, Блумберге, Сельвинской, Левентале... Но в том, что первым мы прочитали исследование о Лидере, есть своя закономерность. Ибо в творчестве Лидера и в его теоретических размышлениях, быть может, с наибольшей четкостью, последовательностью, порою даже жестокостью, выражена и сформулирована самая суть тех принципов искусства сценографии, которые утвердились на современном эта-

пе развития театра и привели к возникновению так называемой «новой образности» — термин, применяемый сегодня чаще всего как художниками (А. Васильев), так и теоретиками (А. Михайлова). Творчество Д. Лидера исследуется в книге структурно. В первой главе автор рассказывает об общих чертах создаваемых художником сценических образов: пластический конфликт как основа их содержания; многозначность, развитие в действии, ориентация на актера, четко выраженная концепция и разнообразие форм ее воплощения. Во второй главе внимание читателя концентрируется на проблеме пространства, в третьей — на проблеме сценической вещи, в четвертой — говорится о метафорической природе искусства Д. Лидера.

Соответственно, на четыре группы разделены и все работы художника, что, однако, создает для читателя и некоторые неудобства: эволюцию искусства Д. Лидера во времени становится трудно уловить (тем более, что в тексте почему-то отсутствуют даты постановок). Сами же работы анализируются автором в большинстве случаев глубоко и тонко, с пронзительным проникновением в самую суть творческого метода художника. Особенно интересны и убедительны страницы о сценографии спектаклей «Человек из Ламанчи» (I глава), «Тени» (II глава), «Горячее сердце» (III глава), «Карьера Артура Уи» и «Макбет» (IV глава). В то же время описания отдельных работ (например, «Ярослав Мудрый»), некоторые суждения автора вызывают желание и поспорить, что совершенно естественно: творчество Д. Лидера, как и любого большого художника, столь сложно и многопланово, что предполагает множественность аспектов размышлений о том или ином произведении, о той или иной проблеме его искусства.

Г. Коваленко пишет с увлечением, можно даже сказать с романтическим вдохновением, что передается и читателю, захватывает его, захватывает.

(Правда, порой между таким литературным стилем и избранным структурным методом исследования возникает и противоречие: с одной стороны, эмоциональная раскованность, свободный полет поэтической мысли самого автора, с другой — необходимость строгости, математической выверенности, четкого следования структурной схеме.) В целом же перед нами открывается весь масштаб духовных исканий современного художника театра. Мы видим, сколь значительны идеи и темы, которые раскрывает средствами искусства сценографии Д. Лидер. Наконец, сколь велика его роль в создании спектакля.

В заключение несколько слов об оформлении книги. Ее макет, который, по-видимому, должен стать модулем для всей серии, придуман художником М. Аникстом оригинально и выразительно. Книга имеет свое «лицо». Однако в монтаже самих иллюстраций допущен целый ряд оплошностей: неудачные соединения на одной полосе или развороте отдельных эскизов, преобладание крупно поданных, но мало что говорящих о работе художника, фотографий из спектакля над репродукциями макетов («Пока бьется сердце») и т. д. К тому же нередко произведения, монументально обобщенные по своей форме, выглядят на репродукциях как миниатюрные, почти игрушечные «изделия». Складывается впечатление, что при создании изображения ряда книги издательство обошлось без участия самого Д. Лидера. Желательно, чтобы при работе над последующими книгами этой серии не последнее слово в создании изображения ряда принадлежало все же художнику — герою монографии и чтобы он мог следить за полиграфическим качеством репродукции и вносить свои коррективы. Желательно также, чтобы следующие книги были бы снабжены библиографией, списком иллюстраций и оглавлением, которые почему-то здесь отсутствуют.

Все эти замечания вызваны стремлением видеть книги серии «Художники театра» как можно более совершенными.

В. Березкин

\* Казакова Л. Владимир Муратов. Стекло. Мастера советского искусства. М., Советский художник, 1980.

\* Коваленко Г. Художник театра Даниил Лидер. М., Искусство, 1980.



## Сырные фигурки



Традиции скульптурной лепки из сыра на Гуцульщине относятся к очень древним временам и тесно связаны с жизнью и бытом горных районов Карпат. Очевидно, первые скульптурки из сыра изготовляли пастухи на высокогорных пастбищах, придавая им значение оберега для стада. Подтверждение древнего происхождения этого вида народного искусства можно найти в исследованиях Владимира Шухевича и Оскара Кольберга, известных этнографов конца XIX — начала XX века. В народных песнях-коломыйках также часто упоминаются изделия из сыра и их назначение:

*Пішли віці в полонинку лиш єгнета*  
*Ба, що ж наші вічерики в полонинці*  
*Ба, що к діют, ба що діют, ци не*  
*Пороб'є там колачиків, та й нам*  
*Шухевич Володимир.* Гуцульщина.  
 Львів, 1902.

Старейшие изделия из сыра — это формы, тисненые «фирмаком» (деревянной формой) и орнаментированные традиционным для искусства Гуцульщины изображением солярного знака — «розеткой», символом солнца. Изображение солярного знака означало пожелание добра, счастья, а также границу, через которую не может переступить злой дух. На простую форму сырного круга острым предметом, чаще ножом, наносились эти простые орнаментальные мотивы — штрихи, крестики. Пастухи на полонинах всегда жили мыслями о тех, кто оставался внизу, дома. По воскресеньям и в праздники на полонину, проведать свой скот, приходили жители села и уносили домой маленькие изображения лошадок и баранчиков — подарки пастухов, как знак того, что на полонине все хорошо. Осенью спускался с полониц, пастухи несли на поясе сырны калачики и дарили их девушкам как признание в любви, молодоженам как подарок к обручению, детям как игрушку, старикам — в память об умерших. С конца XIX века этим видом народного искусства занимаются уже не только пастухи, но и женщины из сел Брустурич, Ричка, Снинавка, Шапит. Естественно, старых изделий из этого специфического материала не сохранилось. Самые старые известные скульптурки из сыра опубликованы в книге Владимира Шухевича «Гуцульщина».

Форма современных изделий отличается от ранних большей многодельностью, детализацией. Технология же обработки сыра, как и весь процесс работы, глубоко традиционна.

В теплое молоко, с расчетом одна ложка на ведро, добавляется глея. Способ приготовления глея в домашних условиях известен всем пастухам не только на Гуцульщине. Он применяется и для изго-

товления брынзы. Глея вырабатывается в желудочке молоденького баранчика или телянка. Желудочек молочного телянка или ягненка (не старше 3—4-х недель) вынимается, в него вливается свежее молоко и соль, в расчете один литр молока и один килограмм соли. После этого желудочек хорошо просушивается на чердаке не меньше месяца. Образовавшееся в желудочке порошкообразное вещество называется глегом. Его добавляют в молоко, которое должно киснуть в течение определенного времени, чтобы стать материалом для лепных изделий. Если же молоко перекинет, получается брынза. Пригодность сыра для лепки проверяют, опуская кусочек в горячую воду. Если сыр тягучий, он пригоден к формовке. Мастерница, готовя сыр для лепки, нарежет его кусочками, бросает в горячую воду для размягчения. Затем разминает в руках, скатывает в комочек и из него быстрыми и ловкими движениями лепит фигурку, вытягивая головку с гривой, туловище, ножки и хвост. Из цельного кусочка получаются лошадка или баранчик, петушок или наездник. Мягкая фигурка опускается в соленую воду для затвердения. Из солевого раствора фигурка еще раз возвращается в руки мастерницы для завершения процесса. Лошадки, баранчики и даже петушки дополняются седлами, сбруей, которые делаются из другого кусочка сыра и крепятся длинной тонкой сырной нитью. Быстрыми движениями этой нитью оплетают фигурку и закрепляют простым узлом. Фигурка опять опускается в солевой раствор. Чем больше концентрация соли в растворе, тем дольше сможет сохраниться фигурка. В той или иной форме изделия из сыра сохранились в разных районах Гуцульщины. В высокогорном селе Космаче Косовского района сырны калачики привязывают красными шерстяными нитями на левую руку жениху и невесте. На протяжении всего свадебного обряда такой калачик является неотъемлемым элементом свадебной одежды. Такого типа обрядовые калачики сохранились в комплекте свадебной одежды сел Головы, Замагора, Краснолипы Верховинского района. Молодая пара долго сохраняет такие калачики как залог счастливой совместной жизни.

В селе Брустурич также сохранилась традиция сырных калачиков как неотъемлемого атрибута свадьбы. Ими украшают свадебное дерево. Калачики специально заказывают у мастерницы к свадьбе, но часто мастерница приходит пораньше на свадьбу и сама украшает свадебное дерево.

Маленькая фигурка из сыра в селе Брустурич связана и с обрядом похорон. Маленькие скульптурки на поминках раздают людям на память об умерших. Сегодня центром изготовления фигурок из сыра являются села Брустурич, Снинавка, Ричка и Шепит. В ассортименте изделий мастерниц этого района целый ряд скульптурных изображений. Прежде всего традиционные лошадки, баранчики, олени и птицы. Формы лошадок очень разнообразны — лошадки со сбруей, оседланные, лошадки с наездниками, лошадки с баранчиками. Обогащая формы изделий, мастерницы изготавливают сбрую и для баранчиков, и для оленей, и даже для птиц. Можно встретить и оленя с «бербеницами» (боченочками), и лошадку с жеребятми, которые словно приторочены к туловищу лошади с обеих сторон. Чтобы придать праздничный, красочный вид своим произведениям, мастерницы вводят роспись разноцветными точечками и штрихами, образующими иногда примитивный орнаментальный мотив. Несмотря на, казалось бы, простой процесс изготовления изделий из сыра, можно проследить незаурядную способность мастерниц в передаче динамики, обобщении формы.

Среди наиболее известных мастеров лепки из сыра Юстина Якибчук (1896—

1969) из села Брустурич. Ее заслуга в том, что она сохранила традицию лепки из сыра и сумела ее передать своим односельчанам. Юстина Якибчук являлась горячим пропагандистом своего искусства. В особо тяжелые времена панской Польши, военные и послевоенные годы мастерница не оставляла любимую работу. Не только в поисках рынка сбыта, но и из желания познакомить широкий круг людей с традиционным местным ремеслом Юстина Якибчук ходила пешком в отдаленные районы Карпат, в Закарпатье, в Коломью, Яремчу, Косов, продавая жителям городов и сел маленькие подделки из сыра. Работы Юстины Якибчук отличаются особенной техникой исполнения, они небольшие по размеру, утонченные, выразительные. Юстина Якибчук передала свои секреты, свою любовь к изделиям из сыра целому ряду мастерниц села Брустурич: Юряк Василине Ивановне (1907 г. р.), Кошево Марии Васильевне (1918 г. р.), Матийчак Марии Юрьевне (1929 г. р.).

Кошево Мария Васильевна изготавливает целый ряд традиционных фигурок, очень своеобразных по пластике. Они обобщены, наполнены внутренней динамикой. Без лишних деталей, не вдаваясь в подробности повествования, мастерница создает фигурки животных. Больших успехов в изготовлении скульптурок из сыра достигла Мария Юрьевна Матийчак. Для ее изделий характерно виртуозное исполнение. Среди форм — лошадки, баранчики, олени, птицы, калачики, отличающиеся традиционностью, но с деталями и росписью, свойственными только изделиям этой мастерницы.

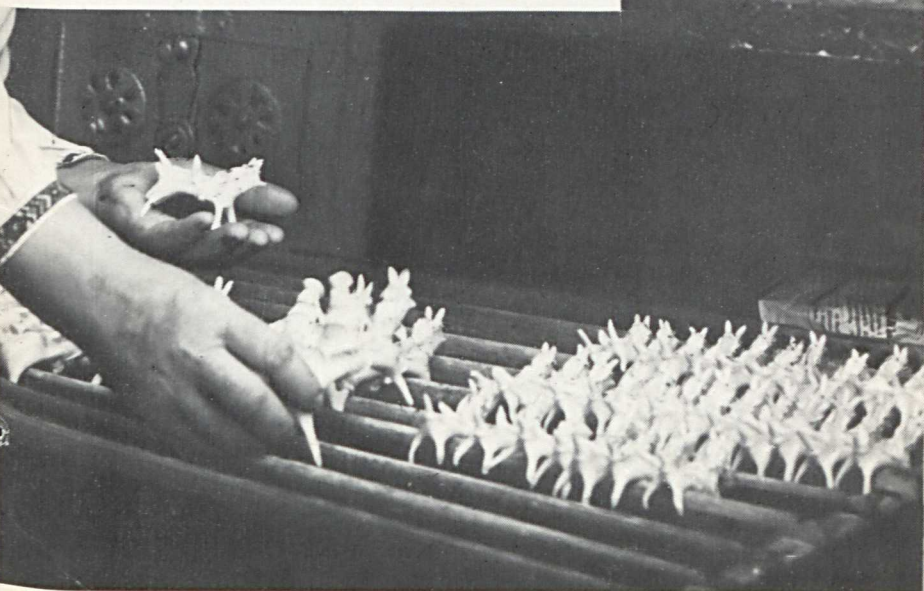
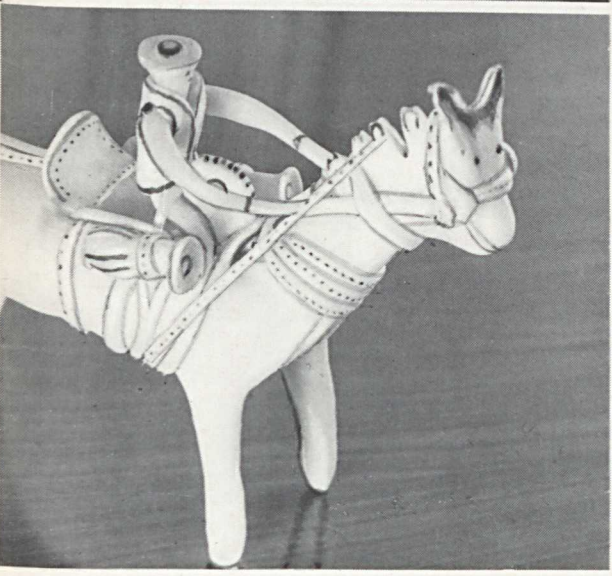
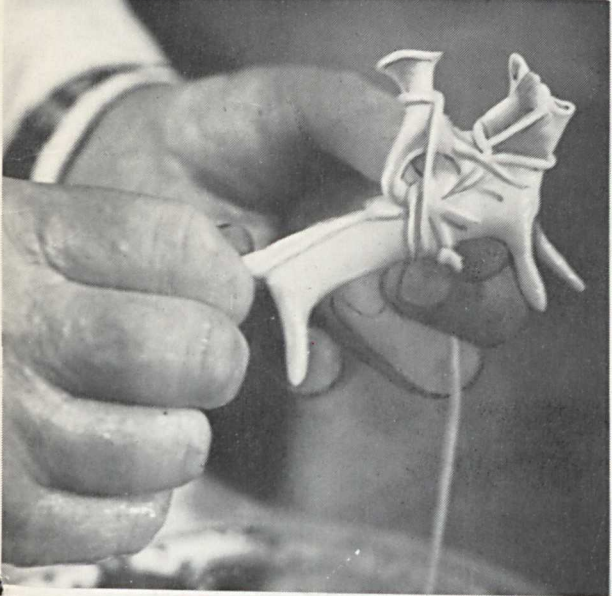
В селе Ричка делают скульптурки из сыра Грешняк Анна Полиевна, Грешняк Мария Петровна, Кищук Мария Юрьевна и другие. Пителяк Екатерина Петровна (1938 г. р.) научилась лепке из сыра у своей бабушки, позже работала вместе с матерью. Сейчас работает над традиционной скульптуркой, привнося в нее новые сюжеты; так, например, изготавливает многофигурную композицию «Гуцульская свадьба». Коломыйский музей народного искусства Гуцульщины имеет богатую коллекцию сырной скульптуры — этого оригинального вида народного искусства, которое привлекает внимание специалистов-искусствоведов, этнографов.

Однако сырная скульптурка первым делом игрушка. Изготавливается она мастерницами как вкусная игрушка для детей. Именно они, дети, первые ценители, лучшие знатоки творчества мастерниц. За последнее время изделия из сыра получили также значение карпатского сувенира.

Искусство лепки из сыра популяризируется прессой, радио и телевидением. Народный промысел лепки из сыра в селах Брустурич и Ричка значительно возрос за последнее время, возросло и количество мастерниц. Однако судьба промысла волнует сегодня многих. Не однажды поднимался вопрос о сбыте изделий из сыра. Пока это забота самих мастерниц, которые сталкиваются в реализации своих изделий с разного рода препятствиями. Мастерницы остаются вне сферы деятельности производственно-художественных организаций. И еще одна проблема, связанная с изделиями из сыра, — найти способ сохранить уже готовую скульптурку, ведь сыр скоропортящийся продукт. И музеи, и коллекционеры еще не имеют такого рецепта.

Марта Базак







журнал современной критики,  
теории и истории  
монументального и декоративного  
искусства,  
художественной промышленности  
и народного творчества,  
художественного проектирования  
и дизайна

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 1 (290) 1982  
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 60-летию образования СССР

Грузия. Поиски монументалистов

6 Народное искусство

Жизнь традиции: Гжель  
«...не видал я белизною превосходнее»

9

Гжель и русское фарфоровое производство

12

Единичные образцы или массовые изделия?

14 Профили

Поэтика искусства Ирины Лавровой  
и Игоря Пчельникова

20 Теория

Власть жанра

25 Из теоретического наследия Вхутемаса

Об авторе

26

Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях

30 Музеи

Новая экспозиция Музея истории религии  
и атеизма

32 История

Мистерия «Цам»

34 История

Румянцевский музей

39 За рубежом

Торжества в Мейсене

40

Бёттгер — изобретатель европейского  
фарфора

44—47 Хроника, рецензии

48 Страница коллекционера

Сырные фигурки

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазынц С. Б.  
Вейверите С. М.  
Василенко В. М.  
Глазычев В. Л.  
Горяинов В. В.  
Гращенков В. Н.  
Иконников А. В.  
Ермолаев Б. М.  
Кантор К. М.  
Королев Ю. К.  
Кочергин Э. С.  
Крамаренко Л. Г.  
Зав. отд. редакции Курбатов Ю. К.  
Главный художник Мисько Е. П.  
Ответственный секретарь Овчинников В. М.  
Рождественский К. И.  
Розенблюм Е. А.  
Садыков Т. С.  
Славина Н. П.  
Стернин Г. Ю.  
Тальберг Б. А.  
Толстой В. П.  
Филатов В. А.  
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.  
Невлер Л. И.  
Сафарова А. Д.  
Смирнов Л. М.  
Уварова И. П.

Художник номера Крылова Н. Л.  
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.  
Фотохудожник Шахов В. С.

Фотографы: Мамаладзе И.  
Онанов С.

Иллюстрации на стр. 34—38 взяты  
из журнала «Искры», 1914 г.

На обложке:  
И. Лаврова, И. Пчельников  
«Музей». Фрагмент скульптурной  
композиции для санатория  
«Южный» в Крыму.  
Бетон, цветные левкасы. 1979

©Издательство  
«Советский художник»  
125319 Москва  
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции  
журнала: 103009  
Москва, К-9, ул. Горького, 9  
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А 12799 от 7.XII.1981  
Учетно-издательских листов 10,324  
Бумага мелованная  
Сдано в набор  
Формат 70 × 90<sup>1/8</sup>  
Бумажных листов 3  
Условных печатных листов 7,02  
Печатных листов 3  
Зак. 3098. Тираж 40000  
Цена 1 р. 30 к.  
Индекс 70240  
Московская типография № 5  
Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
129243 Москва, Мало-Москов-  
ская, 21

Игорь Светлов

Лариса Соловьева

Рафия Мусина

Нелли Якимчук

Ирина Азиян

Александр Каменский

Дмитрий Лихачев

Павел Флоренский

Галина Габриэль,  
Клара Софьяна

Владимир Серебровский

Наталья Семенова

Алла Моисеевна

Кира Бутлер

Марта Базак