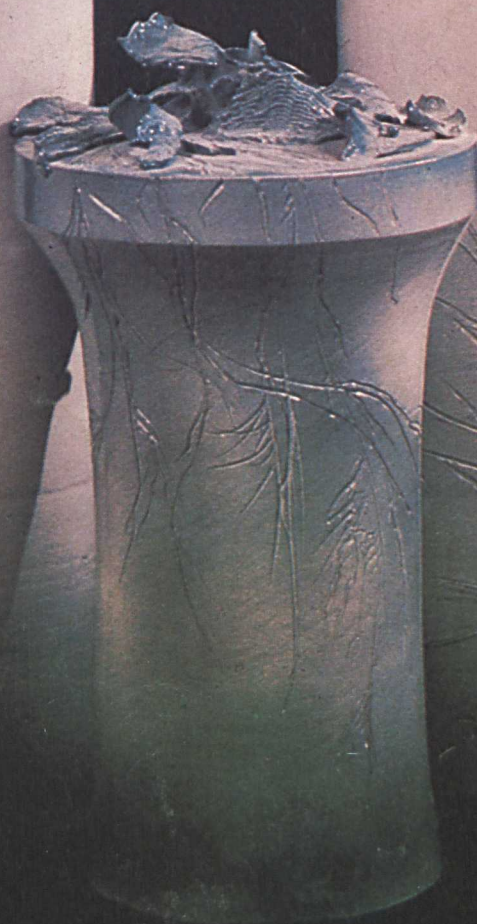
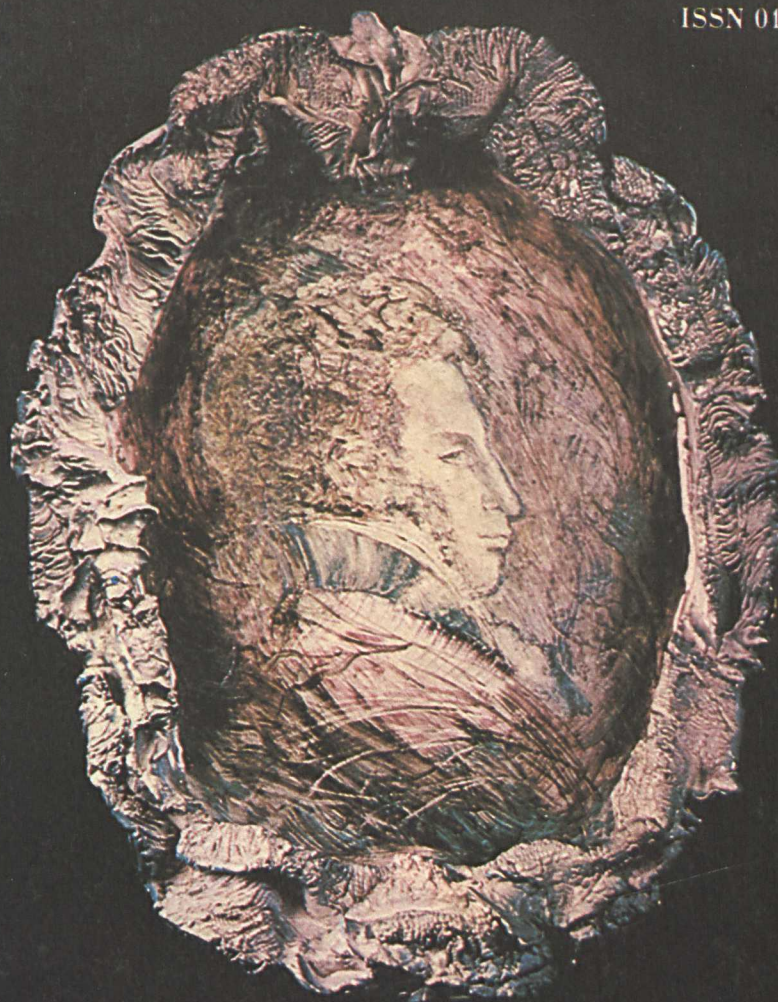
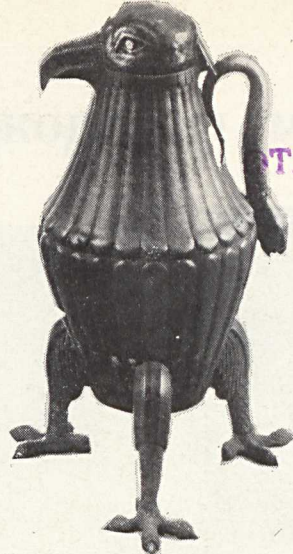
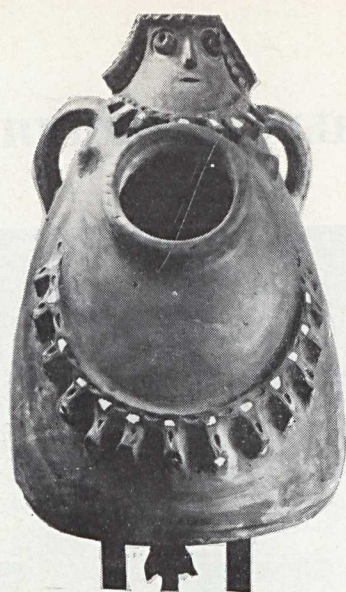


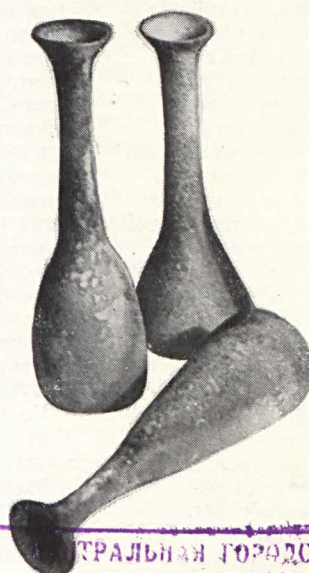
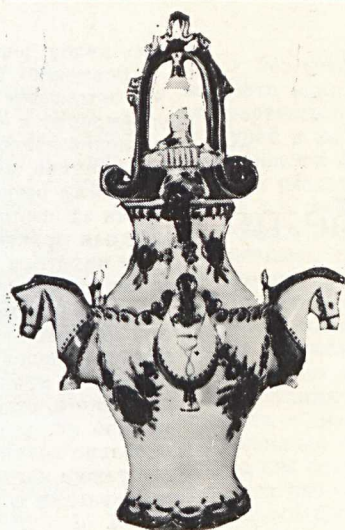


6³⁵ 1987 Декоративное Искусство СССР





ИСКУССТВО

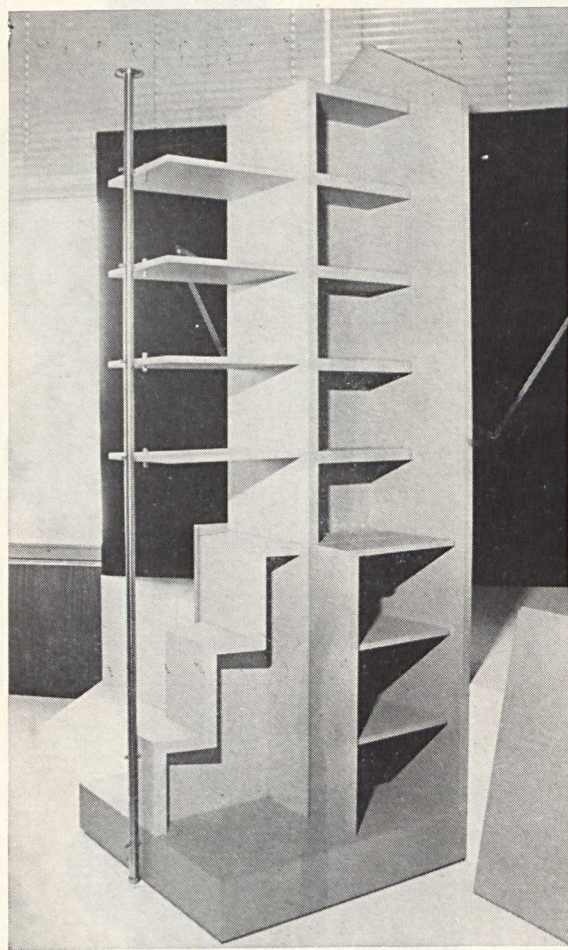


Нет народа,
у которого бы
не было кувшина

Вода, молоко, кумыс, айран, вино, сок, шербет, квас... Разнообразие форм, материалов, декора кувшина подразумевает различие и сходство не только бытового уклада, но и художественных предпочтений в разных культурах. Угадать, почувствовать в развитии формы духовные интонации культуры — предлагают эти «метаморфозы» кувшина.

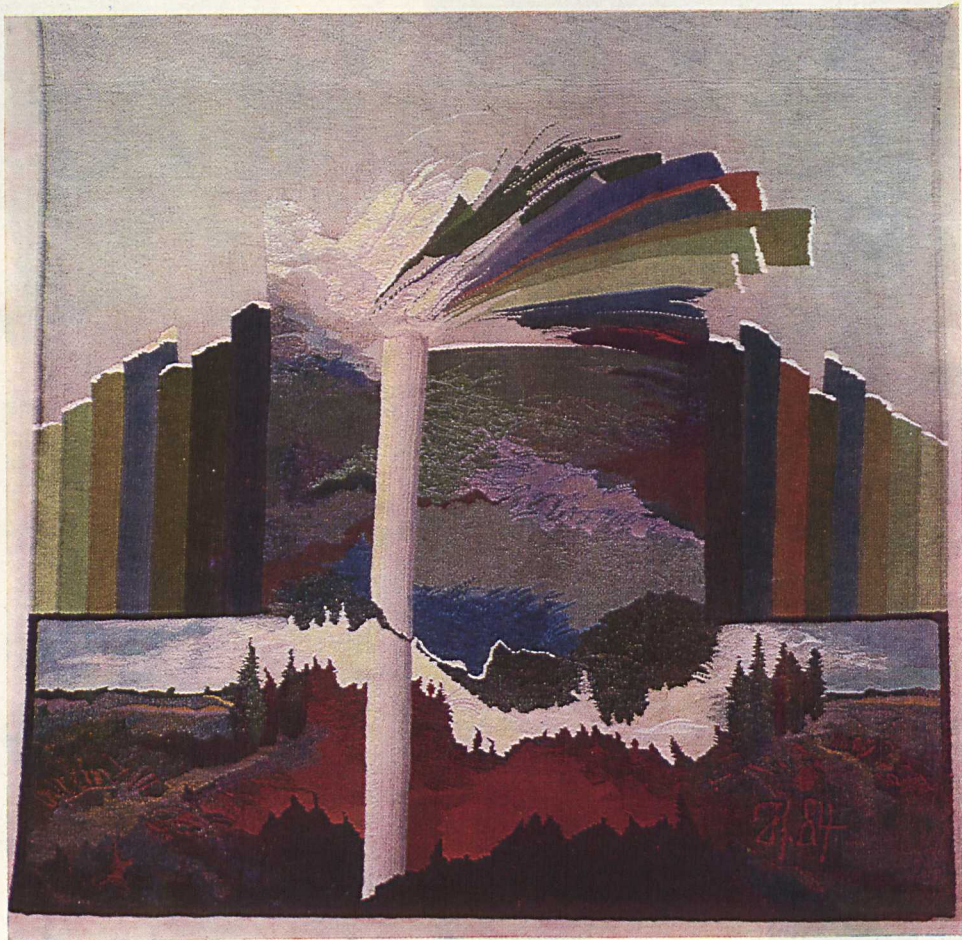
Эстонская ССР

Профессионализм и художественные искания



Ю. Кермик
Шкаф

Х. Каукси
Гобелен «Пейзаж»
Шерсть,
ручное ткачество



Красота и польза мебели

Людмила Монахова

Мы привыкли к тому, что разделы декоративно-прикладного искусства на крупных, «сводных» выставках выступают в роли своеобразной зоны эмоционального комфорта, оазиса красоты. Если в экспозиции есть отдельные хорошие работы, достойные называться произведениями, то считается, что раздел удался и усилия себя оправдали. Да и наши обсуждения подобных выставок, а вместе с ними и само постижение процесса развития современного декоративного искусства уже много лет также основаны на проникновении в смысл и пластические идеи отдельных, выдающихся произведений. Все не было случая, чтобы снова, как когда-то, в период двух этапных для нашего декоративного искусства выставок — «Искусство в быт» и Юбилейной выставки 1971 года, заговорить об общей принципиальной его направленности, общих установках и отношении искусства к жизни.

Экспозиция декоративно-прикладного искусства на эстонской республиканской выставке, по моему убеждению, этим случаем стала. Ощущение существующей здесь особой принципиальной позиции возникает сразу, и вызывает его прежде всего показанная мебель: и не просто как определенное количество интересных, красивых предметов, со своим ярким замыслом, необычными формами и т. п., а как факт утверждения нового для наших условий вида творческой деятельности, за которой стоят явления внутренней художественной жизни времени и профессиональные достижения в изменении пространственных, тектонических основ современного архитектурного окружения, чего нельзя так явно увидеть за предметами других традицион-

ных видов декоративного искусства.

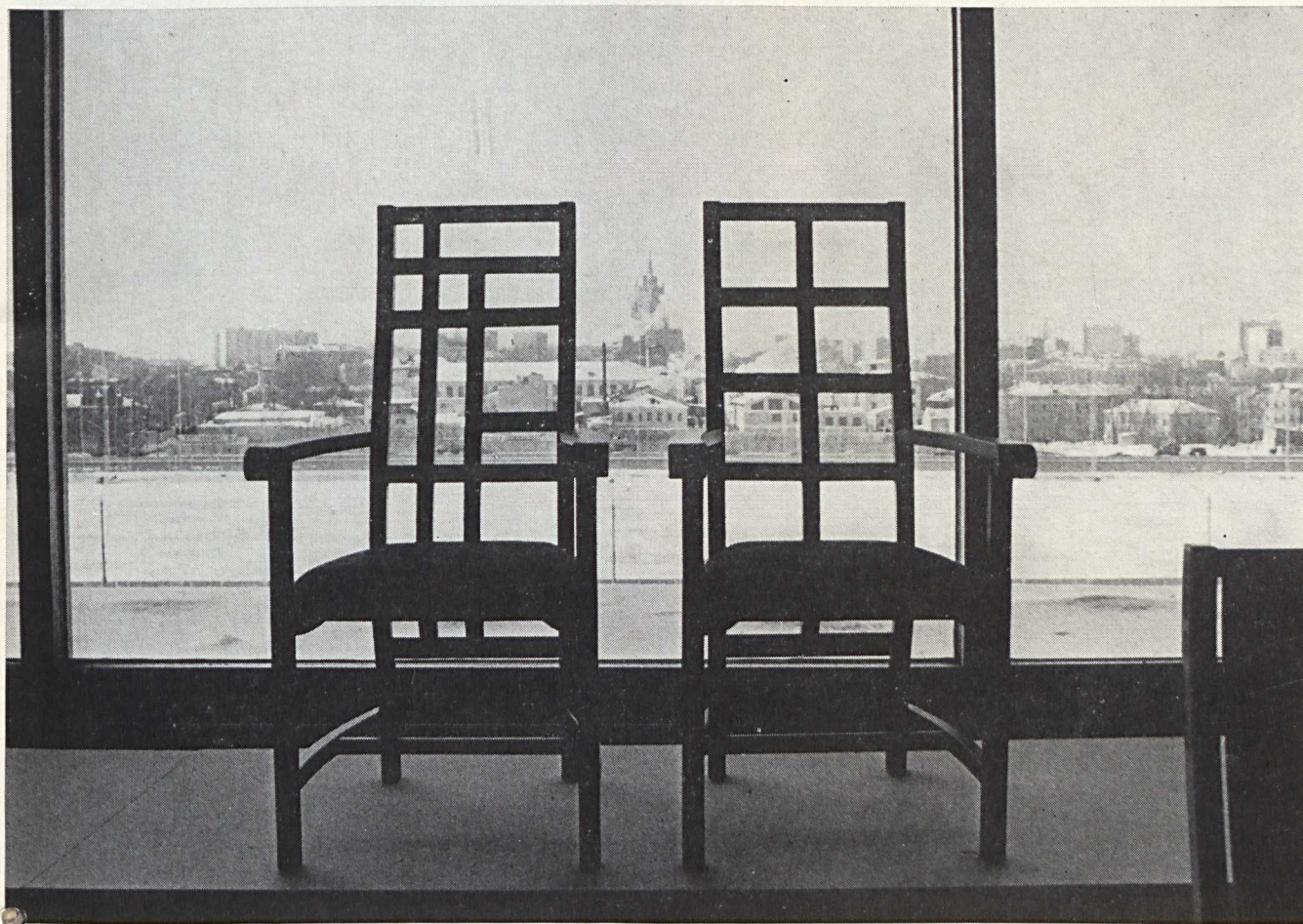
Возможно, это получилось не преднамеренно, а в силу того, что эстонским художникам вообще присуще чувство порядка и стремление к «правде материала» — экспозицию отличала последовательная объективность в показе деятельности Союза художников, которая была представлена без камуфлирования приемами оформительского искусства, без игры в образ. В то же время за экспонатами декоративно-прикладного раздела вставляли трудная практика утверждения права на новый вид деятельности, своя политика в развитии искусств, свой коллектив, свои мысли и творческие судьбы.

Ожидали устроители этого или нет, но именно мебель стала для посетителей тем главным, ударным, ключевым экспонатом, который вошел в сознание и останется в памяти. Эти вещи заставили признать себя даже самых прирожденных сторонников серьезного, станкового искусства, а тех, кто занимается современной историей прикладных видов художественного творчества, невольно вспомнить те, двадцатипятилетней давности, выставки, где также когда-то мебель и интерьер были предметами, вобравшими основные художественные проблемы современного стиля.

Эти исторические параллели невольно заставили задуматься о пройденном пути и выбранных позициях. Да, был общий начальный момент, общая точка отсчета, но как по-разному сложилась судьба предметных искусств в разных республиках и центрах, как по-разному пошло их развитие... Горько сейчас осознавать, но то упование на дизайн как на чудо, способное наконец-то при правильно сформулированной модели этого нового вида деятельности создать предметное окружение, достойное современного человека в социальном и культурном смысле, на деле обернулось созданием в лице ВНИИТЭ еще одного административного центра по поводу проектирования промышленных изделий в их эстетическом облике. Попытки сформировать новый тип художника-дизайнера, при всех высоких теоретических словах, какими эта идея сопровождалась и сопровождается, в реальности оказались во многом простым и привычным процессом обюрокчивания профессии, созданием «мутанта», способного сохранить наследственные признаки художника только при условии внутреннего сопротивления. Понятно, что не все смогли пройти через это, тем более, что все, хотевшие посвятить себя дизайну, были энтузиастами, верили в светлое будущее профессии. Реальность их охладил.

Не могли, к сожалению проявить себя дизайнеры и в системе Союза художников, который безропотно принял модель деятельности, сложившуюся в другой системе, не предложив своей собственной альтернативы, а усилия «Студии» оказались слишком слабыми для активных действий. Такую позицию выбрала столица.

В Эстонии сложилась иная ситуация. Отсутствие специальных



организаций, взявших бы на себя заботы о проектировании эстетически осознанной бытовой вещи, какими в некоторых республиках стали филиалы ВНИИТЭ, привело к консолидации сил и ответственности за решение этих проблем в пределах самой системы республиканского Союза художников. Практика и сама профессия стали развиваться как бы в естественной экологически целостной социально-культурной среде общества. Результаты этой деятельности, показанные на сегодняшней выставке, наглядно констатируют все каналы внедрения художников декоративно-прикладного искусства и дизайна в жизнь и реальную предметную среду, дают остро почувствовать, насколько взаимосвязано их развитие между собой, насколько постоянно и почти как в живой природе здесь идет взаимоуточнение функций и задач каждого в зависимости от положения и занимаемых позиций другого. Более того, нельзя не почувствовать, что эта внутривидовая соотнесенность возникла и объясняется выходом всего декоративного искусства в пространство среды общественного и жилого интерьера, архитектуры в целом.

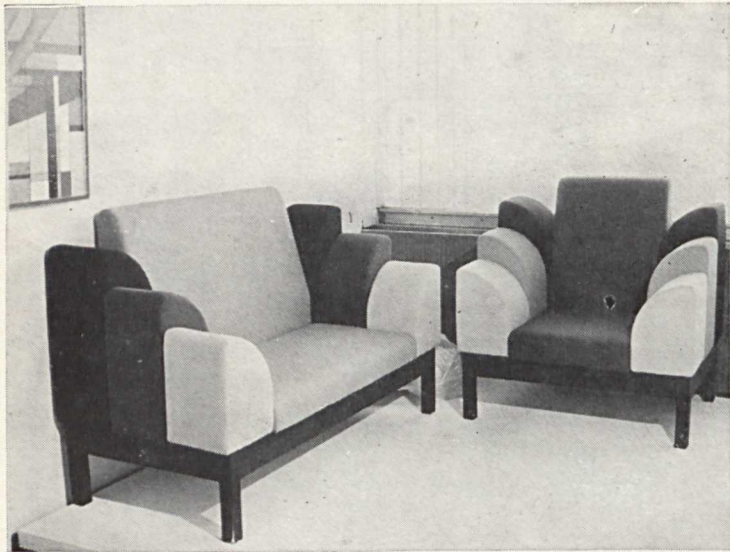
Очевидно, в связи с этим каждая область творчества была показана не столько изнутри процесса творческих поисков, сколько, скорее, как их результат, фиксирующий основную расстановку сил и сферу занятости художника в современном декоративно-прикладном искусстве республики. Конечно, можно сожалеть, что вместе с этой установкой экспозиция потеряла тот внутренний эмоциональный импульс, который увлекает нас на сугубо профессиональных выставках, самыми крупными из которых являются Триеннале декоративно-прикладного искусства республик Прибалтики и ставшая знаменитой выставка «Пространство и форма». Именно эта последняя является в нашей стране до сих пор (а организуется она систематически начиная с 1969 года) единственной пока выставкой, ставящей задачи осознания пластических, выразительных начал предметной среды, формируемых современным стилем. В развитии художественной культуры Эстонии, и тем более в развитии профессиональной культуры проектирования предметных форм, эта выставка сыграла и играет роль школы, необходимой для становления каждой профессии. Выставка стала центром, который объединил вокруг себя всех художников-«предметников», став тем творческим, а не формальным и административным институтом, который взял на себя задачу определения уровня, направленности и характера профессионального мышления эстонских художников. Поэтому, пытаясь понять и объяснить увиденное, обойти школу «пространства и формы» практически нельзя. За ней стоит осознание сложного процесса изменений в пластическом мышлении времени, преобразующем пространство вообще в то реальное и организованное, которое мы называем нашим и современным.

Установка на диалог между предметной формой и пространством фактически снова превращала архитектуру в ту *alma*

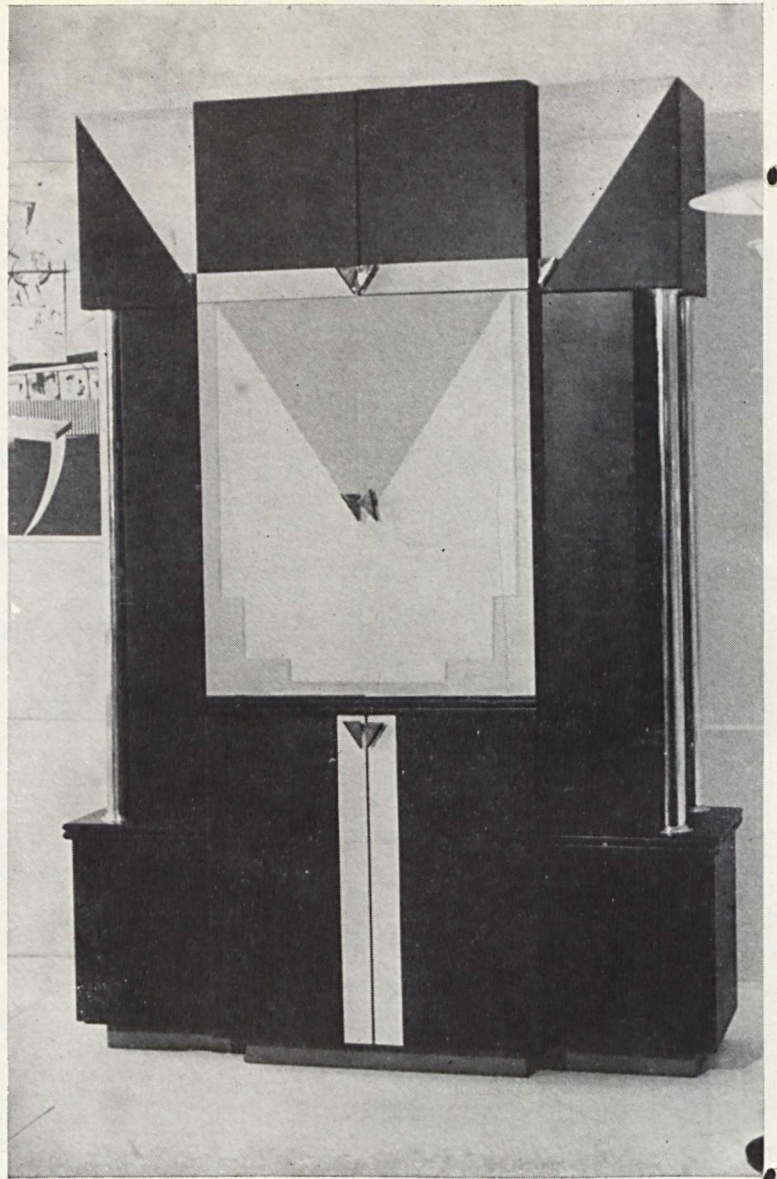
mater, без которой во все времена трудно представить развитие искусств, занятых проектированием предметов, необходимых для комфортного обеспечения быта. Постоянное партнерство с архитектурой и не только на уровне осознания пластических особенностей ее выразительного языка, но и на уровне партнерства реального, практического, обеспечило эстонским художникам тот необходимый для творчества и проектной деятельности потенциал, эрзац которому пытаются найти в сети дифференцированных, а скорее разрозненных теоретизирующих дисциплин, которыми увлекаются сегодня в нашем дизайне. Возможно, что, рассуждая так, мы мыслим мерками сегодняшнего дня, недооценивая возможных перспектив, но умоуловимый в основном багаж достижений почти тридцатилетней деятельности нашего дизайна дает право на этот скептицизм.

Ориентация на архитектуру — а архитектура современной Эстонии — сильная, творчески активная и уже основательно утвердившая себя передовая школа нашей страны, — работа над созданием современного типа общественного интерьера, через которую прошли многие художники, представившие сегодня свои работы в ЦДХ, предопределили образный пафос и отношение к изделиям мебели, проектируемым для частного быта и жилого интерьера. В чем их особенность? Они поражают многим. С одной стороны, они занятные, многодельные, заставляющие рассматривать себя; такие сложные, раскрашенные и даже иногда радостные, что вызывают невольные ассоциации с детским творчеством, с его упоительной увлеченностью строить и складывать формы по наитию — ставить полукруг на куб, воздвигать какие-то пирамиды из прямоугольников и т. д. С другой — они сохраняют приподнятую значительность, свойственную любой самостоятельно выразительной форме и чаще всего присущую мебели репрезентативных интерьеров прошлых стилей. Иногда они вообще воспринимаются архитектурой малых форм в жилом интерьере и этим особенно поражают. Логика этих вещей, функциональная и структурная, говорит о том, что они как бы предопределены той идеальной моделью современного жилого интерьера, с его открытым пространством и множеством проектных особенностей, освобождающих квартиру от загроможденности мебелью, которая вот уже в течение нескольких десятилетий отрабатывается архитекторами. И выйти на эти пластические идеи могли только те, кто постоянно ощущает целостное потенциальное движение современной архитектуры.

Необычен и функциональный состав, функциональное содержание этих вещей. Их преимущество перед вещами традиционного типа — в их многозначности, которая сразу налицо и не требует трансформации формы, как это было в период торжества функционалистских идей. Мебель, представленную эстонскими мастерами, нельзя уместить в какое-то одно привычное понятие. Вещь настолько многопланова, имеет столько возможностей быть приспособленной под самые разные потребности, что ее



М. Грюнберг
Диван и кресло
Ц. Тимуск
Шкаф



определенность зависит только от предпочтений будущего хозяина и той роли, в какой она будет использована. Как ни удивительно, но при всей современной бескомпромиссности и новизне вещей они имеют свой прототип, но не в конкретном облике мебели из магазина, а в тех живых и понятных ее трансформациях, которые происходят с ней в быту, — когда шкаф становится перегородкой, к нему приставляется этажерка, буфет обрастает по бокам стопками книг, комод не мыслится без зеркала и т. д. и т. п.

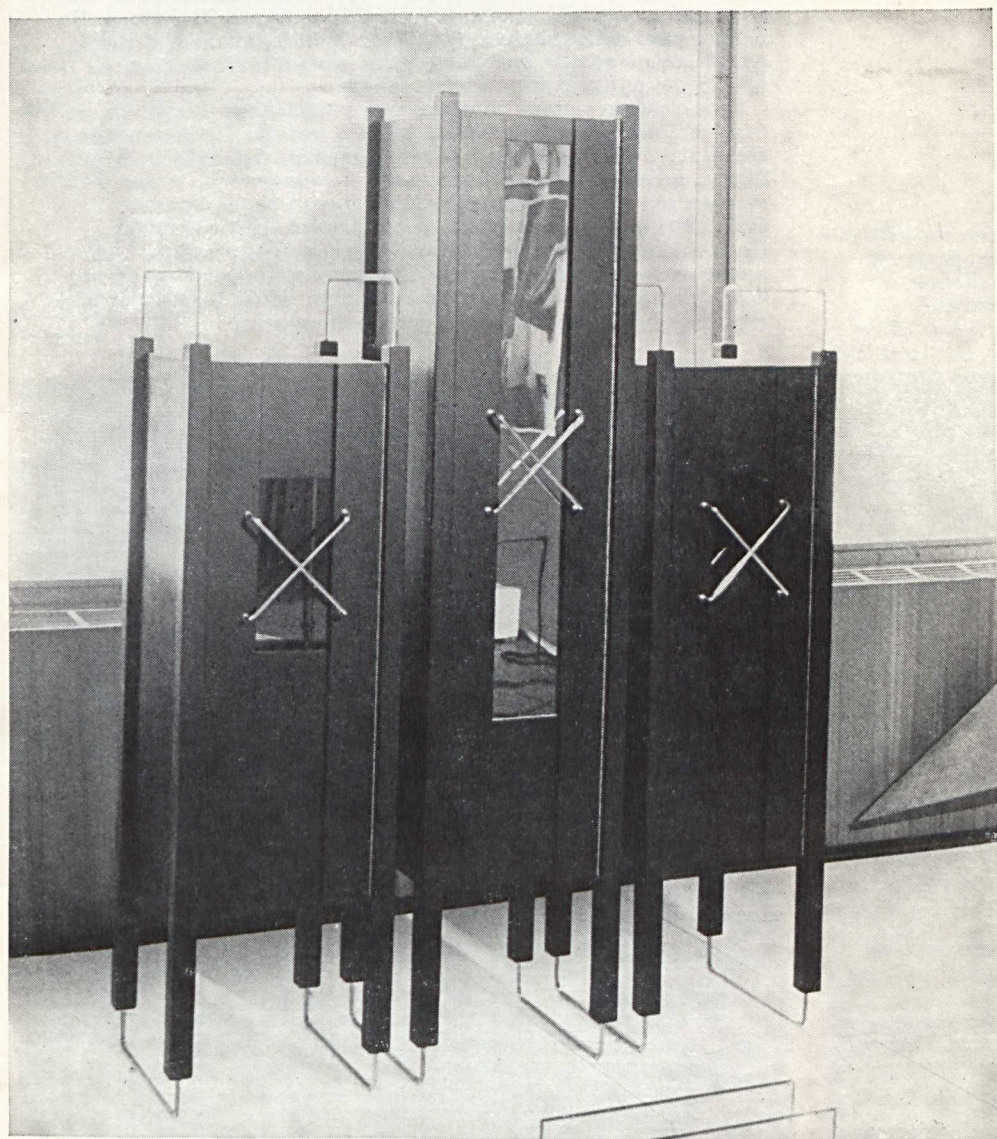
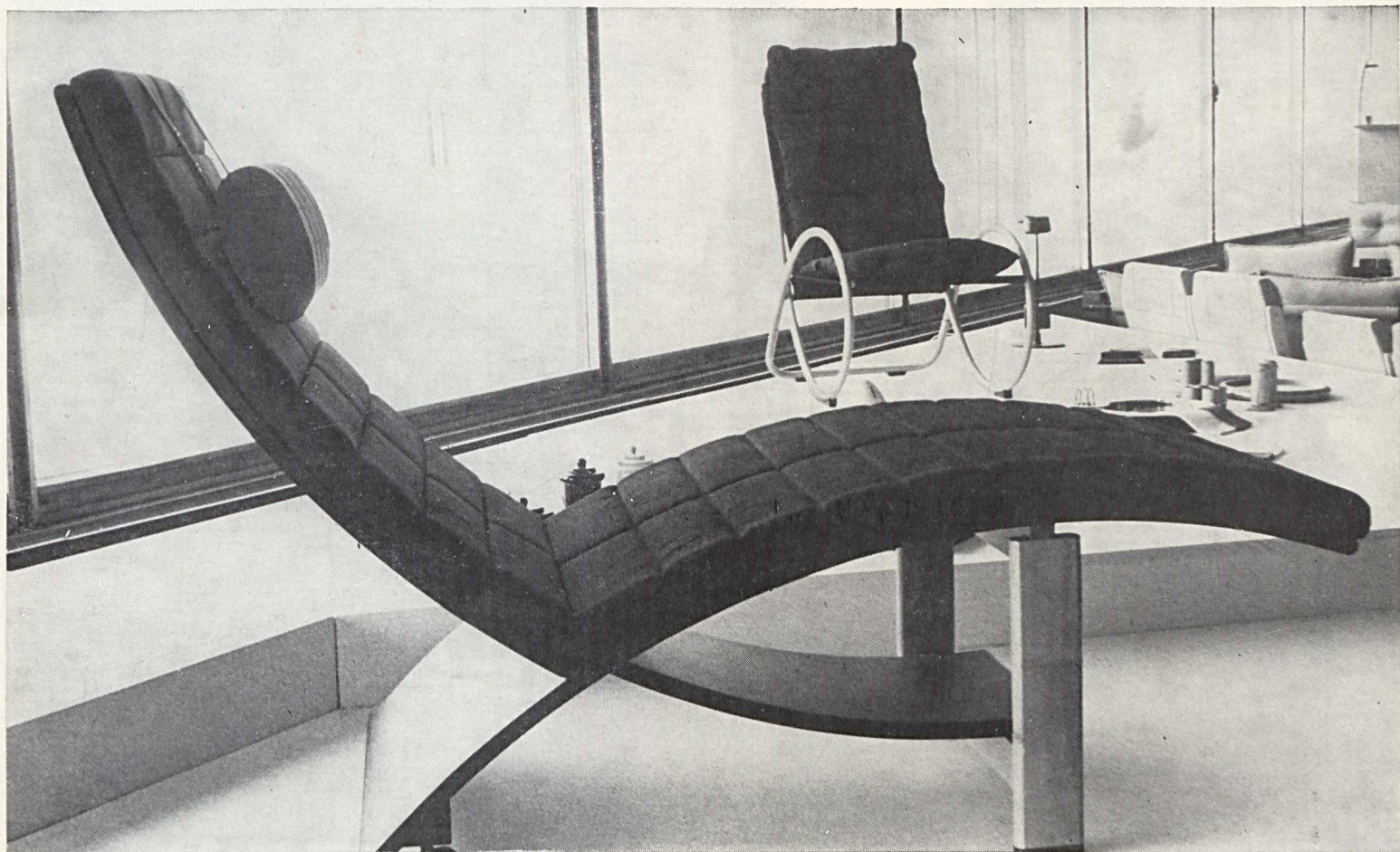
Конечно, такая свободная функциональная трактовка мебели — завоевание современное, и все же ее многоплановость имеет свои исторические корни, заставляет вспомнить о традициях прошлого, отвергнутых в период увлечения утилитарностью однозначно понимаемых форм. Сравнение новых вещей с вещами прошлых стилей, хотя новые вещи, которые я имею в виду, не имеют внешних признаков историчности, опирается на вполне объективные причины. И те и другие выступают в интерьере как уникальные произведения, даже несмотря на то, что форма может быть и повторяемой. И объединяет их в этом установка на законченное пластическое решение формы.

Поэтому вполне закономерно, что в поисках эстонских мебельщиков есть еще одна линия, ориентированная на воспроизведение и переработку форм мебели прошлого. Интерес к этому вызван многими обстоятельствами: и практическими задачами — в Эстонии возрождается много архитектурных сооружений различных эпох, стилей и художественных направлений и все они требуют своих вещей, своей обстановки, и задачами становления профессиональной школы мастерства, проектного и исполнительского одновременно. Эстонские художники, как и многие европейские, много работают сегодня над освоением наследия 10—20-х годов, повторяют, а вернее, исполняют формы, заданные стиливыми темами тех лет. Это не просто мода, но и понятное желание закрепить, «оставить» в современной культуре тот творческий потенциал, который возник в искусстве мебели начала века, но был реализован лишь в единичных авторских вещах или проектных предложениях. Но главным, что объединяет поиски и сугубо современных форм, и вызывающих исторические аналогии, все же является общность пластических характеристик форм, диктуемых интерьером. Трудно предугадать конкретные обстоятельства, но модель интерьера, которая возникает вместе с новыми предложениями эстонских художников, создавших эту интересную мебель, предполагает появление в интерьере не столько вещей фоновых и нейтральных, как мы к этому привыкли, сколько выразительно активных и даже образных. И создание их становится проектной задачей нашего времени.

Все мебельные экспонаты выставки заставляют заново и по-иному взглянуть на ведущую проблему развития предметных

искусств — проблему количества, которая привела в XX веке к безотчетному упованию на индустрию. Это коснулось и архитектуры, и всех других областей предметного творчества, связанных с массовым спросом, в связи с чем архитектура становилась строительством, а все другое — дизайном. Но сегодня внутри этой общей установки на индустрию и количество мы все больше начинаем ощущать другую альтернативу: не только для всех, но и для каждого. А это не может не менять проектных задач. Переходность момента проявляется, с одной стороны, в том, что мы все время слышим о необходимости увеличить производство и выпуск того или иного товара, а с другой — не хотим быть все одинаковыми. Однако теория все еще движется по инерции по рельсам старых представлений, и новая диалектика количества и качества все еще остается вне ее интересов. Эстонские художники подошли к ней сегодня. И подошли, может быть, в самом существенном — в появлении новых идей трактовки формы такого важного компонента бытовой среды, как мебель. Они показали, что только профессиональный коллектив, связанный с целостным художественным восприятием реальности и той общей моделью среды, которая формируется специалистами разных областей творчества, может продуцировать новые идеи. В других условиях, в условиях игнорирования этой целостности, стремление к новому оборачивается искусственным сочинительством вещей, идет в пределах нюансных изменений одного и того же типа, что мы это видим в большинстве наших промышленных образцов.

Ревностное отношение некоторых коллег к успехам эстонских художников в областях творчества, не освоенных и не развитых в других подразделениях Союза художников, иногда сопровождается упреками во вторичности и подражательстве. Глядя на эстонские образцы мебели, нельзя, конечно, отрицать их авторов в поиски современных зарубежных коллег, сумевших в последние годы разрушить стереотип «добропорядочного» образа вещи, противопоставив ей с позиций традиционного мышления вещь «несерьезную». Но кто будет отрицать, что практически любой стиль, начиная от барокко и классицизма и кончая современным стилем тех же 60-х годов, не имеет интернациональных основ? Всегда есть тот, кто начинает первый, а успехи каждой школы зависят от того, насколько это новое связано с особенностями своей культуры, своими нормами социального общения, своими возможностями и задачами. Приобщение эстонских мастеров к исканиям, идущим в современном творческом мире, это не простое повторение «табурета на трех ногах», которым мы отметили в конце 50-х годов свое вхождение в общемировой процесс развития современной архитектуры и предметной среды, а попытка на новом профессиональном уровне выйти на прочное выявление и освоение логики художественного мышления конца XX века. И здесь они правы.



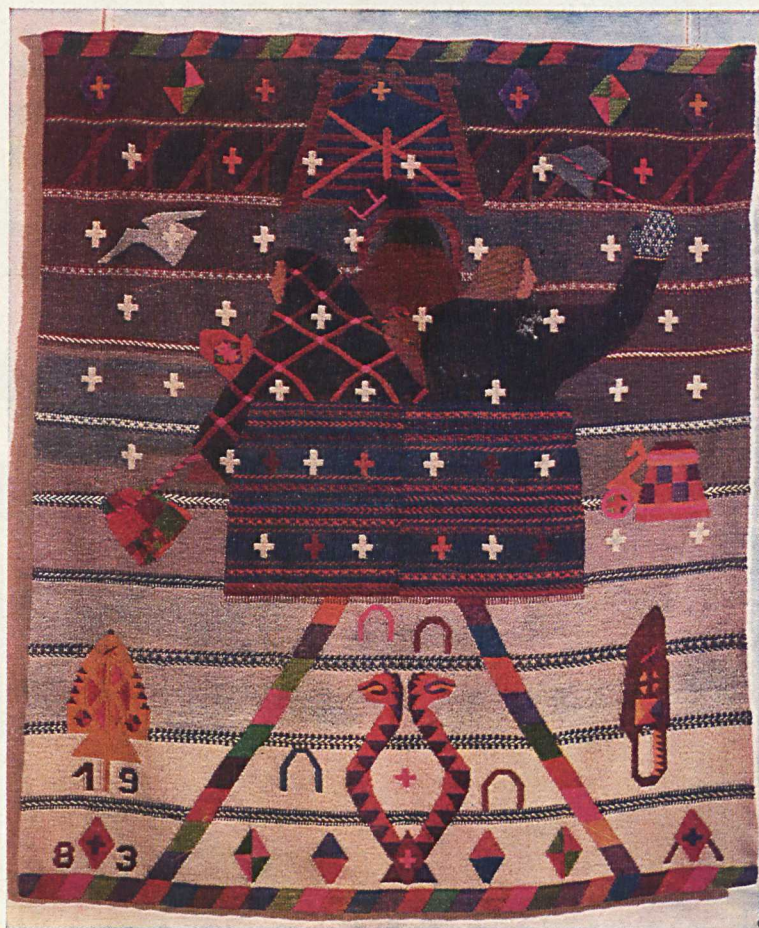
С. Сымер
Декоративная ваза
«Восьмигранники»

И. Шнайдер
Шкаф

Три интервью на эстонской выставке

Фрагмент
экспозиции в ЦДХ

М. Антсон
Санный ковер
Шерсть,
ручное ткачество



Удачи и просчеты гобелена

Алла Шмакова

Среди гобеленов, которые мы увидели на выставке «Искусство Советской Эстонии», мне ближе всего работы, основанные на народных традициях: «Санный ковер» М. Антсон, «Дерево с перчатками» и «Огни родного дома» А. Рауд, «Кайнаский волостной суд» Э. Резметс. В этих произведениях точно соблюдается баланс изобразительного и орнаментального, который так важен для гобелена; найден ход, свойственный только ткачеству. Традиция здесь трактована очень свежо, современно, непосредственно, и, глядя на эти вещи, еще раз убеждаешься — традиционный гобелен не стареет. В эстонском текстиле есть и прямо противоположная тенденция: мне кажется, что ткачество Эстонии испытывает заметное воздействие дизайна, графики, плаката, которые очень развиты в республике. Характерен в этом смысле «Пейзаж» Х. Каукси. Этот гобелен близок плакату и остротой экологических проблем, поставленных автором, и специфически плакатным, броским ходом. Часто говорят, что это новый подход к гобелену, а мне кажется, что работы этого типа уже не являются собственно гобеленами, хотя и вытканы. Произведение Х. Каукси заставило меня задуматься: все ли надо непременно ткать? А другая работа — текстильный коллаж К. Пери «Старый город у моря» — подтвердила мою мысль. Здесь сложная смешанная техника обусловлена и оправдана темой работы. Этожность, присущая коллажу, разнообразие фактур (кусочки сеток, кружев, тканей) наполняют эту вещь трепетным движением, делают ее задорной, занятой, несколько театральной. Коллаж дает гораздо большее представление о странной, изменчивой жизни порта, чем если бы все это было прилежно выткано.

У многих эстонских гобеленов есть очень ценное качество — интерьерность. Я представляю себе, как хорошо вписались бы в современный интерьер работы А. Герреца, Л. Вальтера. Этим качеством обладает в полной мере и наиболее серьезное произведение в текстильном разделе выставки — гобелен для Главпочтамта П. Куутмы. Мне все импонирует в этой работе — ее монументальность, мощь, энергия. Тщательно продуманы ритмика, колорит, организация плоскости. Нравится мне и образный ход, найденный автором, — это произведение остросовременное, ассоциативно богатое. Тема движения, полета очень интересно читается.

Порадовали меня ткани: строгие и изысканные работы Л. Эрм,

смелая многочастная композиция Ю. Раадик «Конфликт», неожиданно напоминающая о советском авангарде 20-х годов. На наших выставках тканям уделяется мало внимания, а здесь они были не только довольно полно представлены, но и прекрасно вписывались в экспозицию.

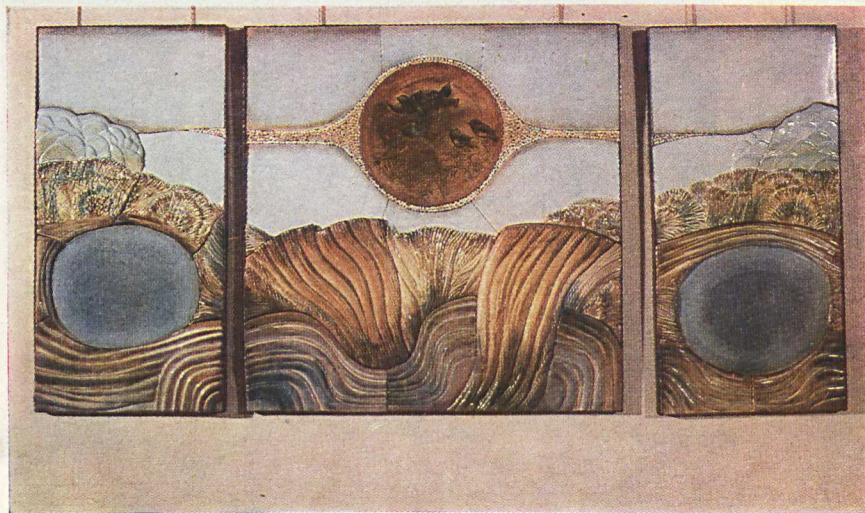
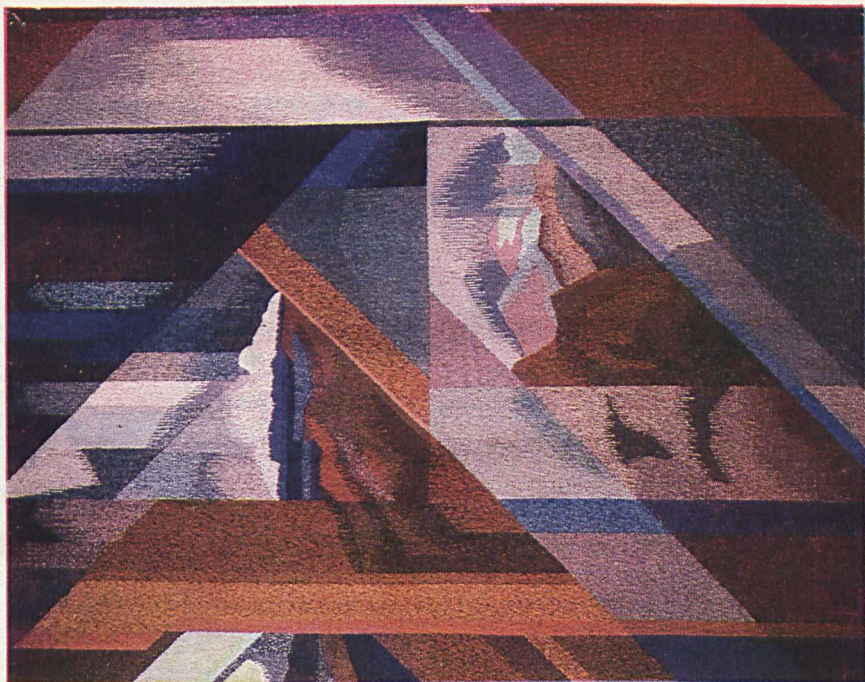
Если говорить шире об эстонском прикладном искусстве, то мне кажется, что особенно сильны кожа и металл. Произведения из кожи все очень красивы, так что выделить что-либо я затрудняюсь, вещи в металле благородны и гармоничны. А вот работы керамистов мне кажутся хотя и техничными, но немного суховатыми. Мы привыкли к более теплой и живой глине. Неожиданно интересными оказались некоторые работы художников стекла. Стеклопластика И. Лилль мне представляется более содержательной, чем многие наши вазы. В зазеркалье ее «Зеленой башни» можно смотреть и смотреть...

Абсолютное понимание материала

Валерий Малолетков

У этой выставки есть два больших достоинства: во-первых, экспозиция очень ровная — здесь нет значительных колебаний профессионального уровня работ, нет резких спадов; во-вторых, выставка удивительно цельная. Чувствуется, что в основе всех произведений лежит единая традиция формообразования, один тип ассоциативного мышления. Очевидно, причина этой общности не только национальный характер и темперамент эстонского народа, но и определенный уровень художественной культуры. И мне, хотя я керамист, не хотелось бы искусственно ограничивать разговор одной керамикой: гораздо интереснее искать во всем работам эстонских прикладников какой-то общий ключик. Я думаю, что наиболее ценное в прикладном искусстве Эстонии — абсолютное понимание художниками материала. Материал для них, будь то глина, металл, кожа, — средство решения художественных, а не ремесленных проблем. Мы часто забываем простые аксиомы творчества и называем художниками добросовестных ремесленников или людей, недостаточно владеющих профессиональным языком. Работы эстонских мастеров хороши тем, что в них происходит искомое слияние высокого профессионализма с духовностью, которое и рождает настоящего художника.

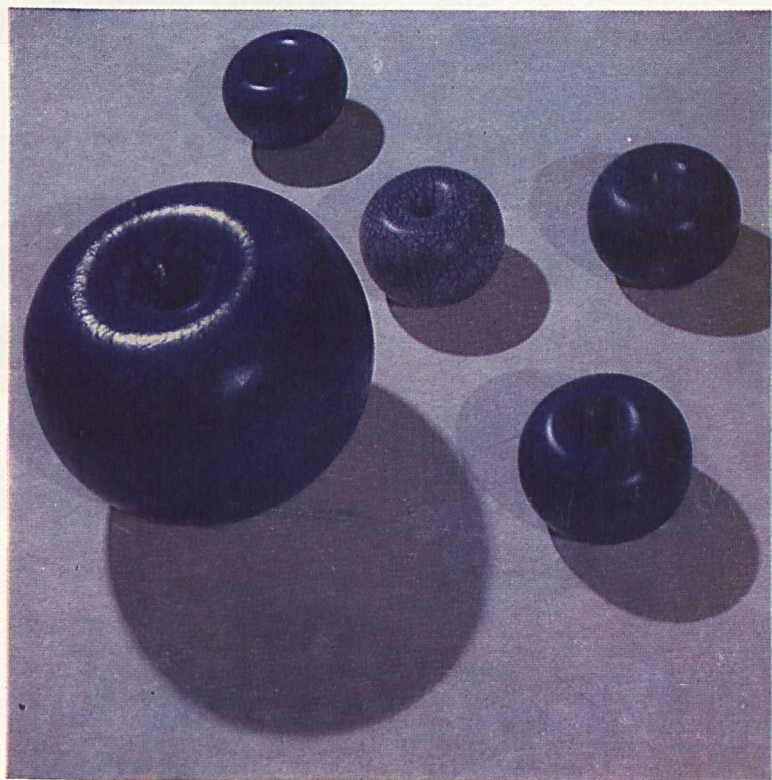
Мне многое понравилось на этой выставке — очень удачны вазы «Море» Л. Кормашовой, композиция «Ледник» Х. Видевик, панно



П. Куутма
Ковер для Дома связи
Фрагмент
Шерсть, ручное ткачество

С. Сымер
Панно «Южная Эстония»
Керамика

Л. Рохлин
Композиция «Зима»
Керамика



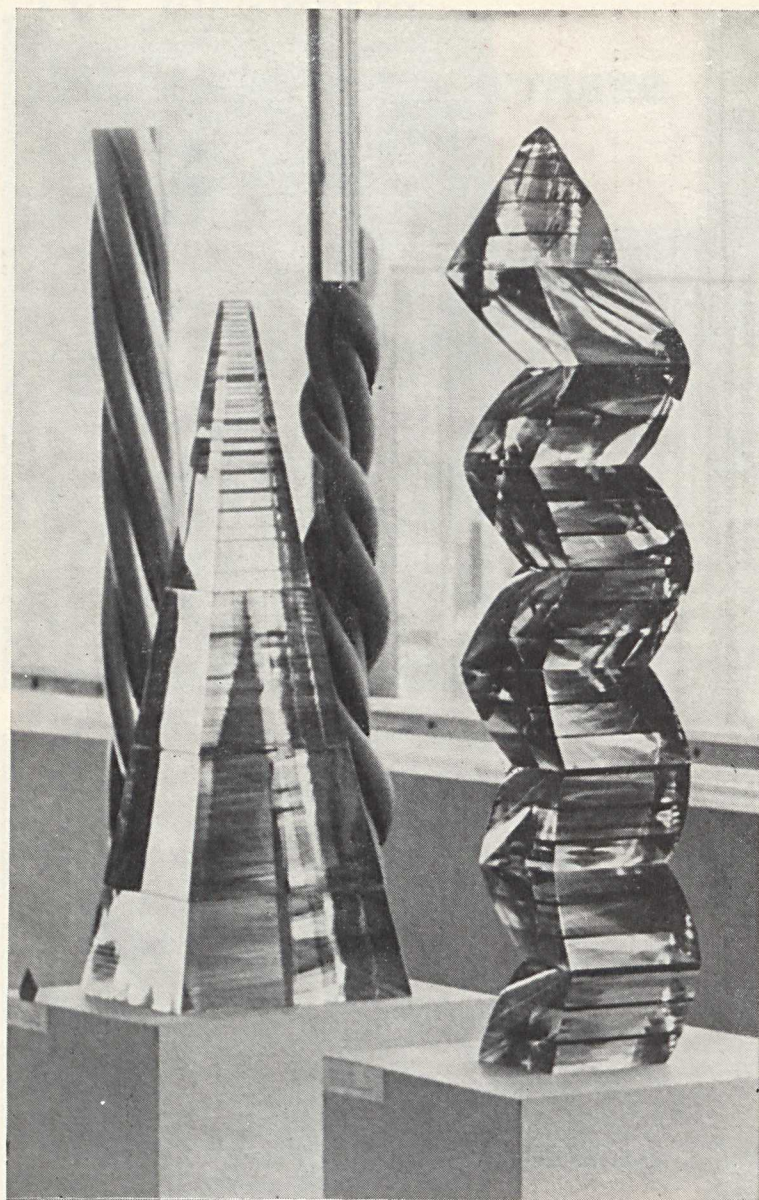
Р. Метс
Комплект украшений
Серебро, смешанная техника

Р. Метс
Броши «Золотой клюв»,
«Летучая рыба» и «Make up»
Золото, серебро,
смешанная техника



Л. Кормашова
Комплект ваз «Море».
Керамика



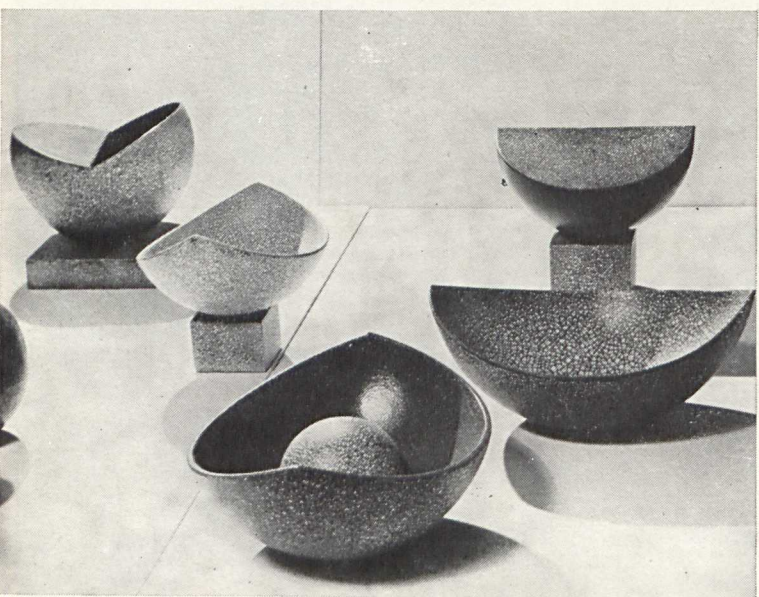
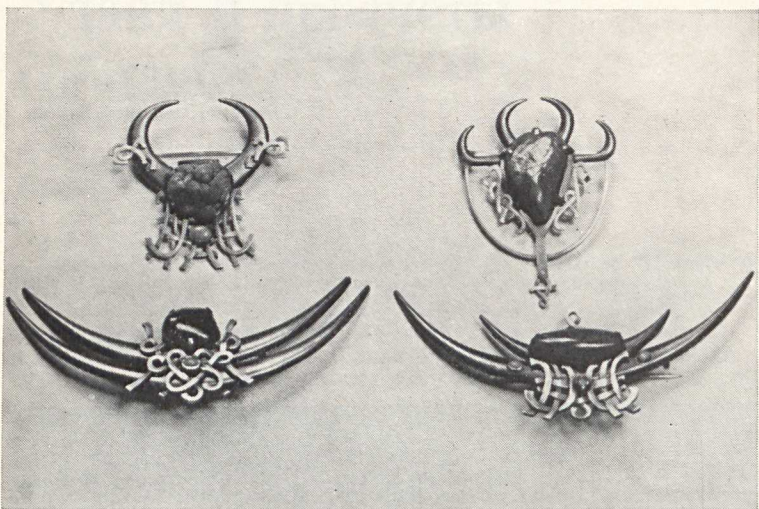


И. Лилль
Зеленая башня
Стекло

С. Раунам
Заколки «Рога»
Серебро, агат

Л. Рохлин
Композиция «Дуга»
Керамика

В. Вальяотс
Торс
Керамика



«Южная Эстония» С. Сымер, декоративные формы Л. Рохлина, А. Кеэк, Т. Ласс, Н. Уусталу, А. Соанс. В работах эстонских прикладников подкупают острота, неожиданность, склонность художников к риску. Таковы керамическая композиция М. Эвало «Взлет», металл К. Партса. Эти художники решают свои произведения на пределе ассоциативных возможностей, «на грани бритвы». Среди работ в металле выделяется и композиция Э. Йоханнес «Из каменного века в бронзовый». Здесь высокий профессионализм в обработке бронзы и гранита целиком подчинен художественной, образной задаче.

Больше всего меня поразила на этой выставке кожа — к тому, что эстонская кожа давно находится на высоком уровне, все уже привыкли, но сейчас ее значение перестало быть чисто прикладным. Эстонская кожа переходит в какое-то новое и очень интересное качество. Здесь хочется назвать два имени — М. Метс и Э. Ярв. Метс удивительно мудро относится к народному орнаменту, умеет придать ему современную ритмику, органично сочетает орнамент с формой коробок и шкатулок. Мне кажется, что в коже мотивы орнамента используются более смело и интересно, чем в текстиле. Произведения Э. Ярв — «Крыло», «Сапоги», «Жилет» из серии «Трофеи из пограничной зоны» — вещи технологически сложные, напряженные, и я не побоюсь назвать их первоклассными. Эта серия мне кажется у Ярв наиболее удачной, маска «Местные времена» и «Пальцы» мне нравятся меньше.

Мне кажется, что точное понимание пространства эстонскими прикладниками во многом объясняется влиянием скульптуры. Я думаю, что именно скульптурная школа наиболее важна для эстонского искусства в целом. Среди эстонских скульпторов мне наиболее близок Я. Соанс с его динамикой и декоративностью.

Многообразие почерков ювелиров

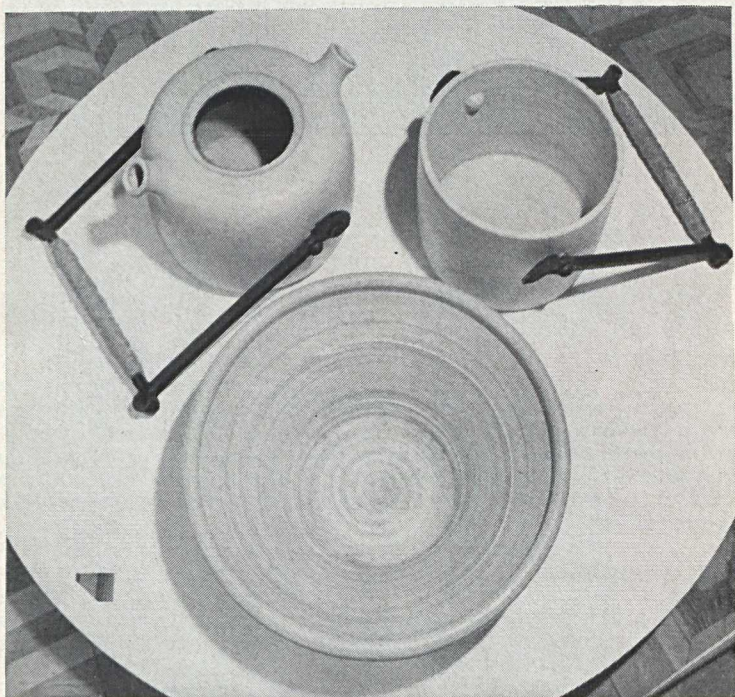
Феликс Кузнецов

На выставке в Центральном Доме художника известные эстонские ювелиры выступили с очень характерными работами. Л. Кулдкяпп — мастер крупной формы, обладающий высокой культурой композиции. В ее произведениях всегда интересен контраст свободной плавной линии и четкой геометрии. Особенно ценное качество вещей Кулдкяпп — четкая и осмысленная огранка камней. Всегда узнаваемы работы Л. Ило. Она стре-



Фрагмент
экспозиции стекла

Г. Богаткин
Декоративная
композиция. Керамика

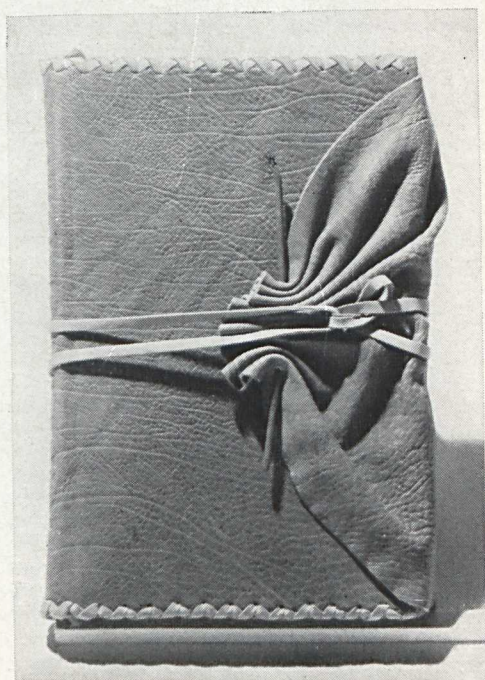


Э. Ярв
Футляр. Кожа

мится достичь максимальной выразительности минимальными средствами, одна из ее любимых тем — росток. Ило умеет сделать этот образ очень емким. Для произведений Л. Линнакс типично программное сочетание равновеликих элементов, различных по своим выразительным свойствам, например, металла и кварца. В работах Линнакс я ценю спонтанность, свободу в обращении с формой, фактурой. Гармоничен и последователен в своих поисках Р. Метс. Среди его произведений, с моей точки зрения, наиболее удачны броши «Золотой клюв», «Летучая рыба», «Make up». Они четко организованы по силовым линиям, найдены по масштабу. А. Пааль интересно подает фольклорные мотивы — чувствуется, что художница осмысливает символы, пришедшие из глубокой древности. Мне понравились ее броши «Змея» и особенно — строгая арбалетовидная фибула. Интересно выступила К. Амос — она продемонстрировала возможности получения изображения фотоспособом. Мне этот метод кажется вполне правомочным для ювелирного искусства. Конечно, каждый художник субъективен, но мне запомнилась элегантная серия заколок С. Раунам с мотивами рога и восточными реминисценциями; сочные, пластичные ожерелья Х. Раадик; строгое кольцо с инкрустацией перламутром Ю. Вахтрамэз, ее изысканные и озорные броши «Звездное небо». Они напоминают о каких-то древних картах, звездных атласах...

В ожерельях К. Керем, мне кажется, много необязательных деталей. Обилие элементов заглушает в этих работах какие-то сильные первостепенные эффекты. Композиции Х. Пруули представляются мне чрезмерно выверенными: все линии сводятся в одну точку и композиция становится неинформативной. Любопытны находки М. Пяртельпоэг, но я думаю, что автор еще отыщет способ использовать плетение из металла более интересно. Я бы предостерег эту художницу от употребления камней стандартной огранки: в ее очень нестандартных работах они выглядят случайно, упрощают образ вещи.

Итак, эстонские ювелиры по-прежнему сильны, но все-таки складывается впечатление, что в последние годы в ювелирном искусстве Эстонии начался некоторый застой. Художники используют и разрабатывают свои находки прежних лет, но их работы не поражают новыми формами, неожиданными сочетаниями материалов. Удивляет то, что эстонские мастера равнодушны к волнующей ювелиров всего мира проблеме поисков более свободного отношения украшения к скульптуре человеческого тела. Не увидели мы и экспериментов в области оптических эффектов, а ведь это очень перспективное направление для современного ювелирного искусства. Новых, незнакомых имен на выставке тоже немного. Может быть, это замедление темпа как раз и связано с тем, что молодежь не пополняет рядов эстонских ювелиров?



Н. Сууде
Переплет. Кожа

Материал подготовлен М. Аграновской

О творчестве Майта Сумматавета

Единство функционального метода и стиля

Карл Кантор



Фрагмент экспозиции персональной выставки Майта Сумматавета в ЦДХ
На переднем плане: мебель для офиса

В конце 60-х годов функционализму пропели «отходную», идея единства красоты и пользы была «посрамлена». Не оперившийся дизайн не смог ее отстоять. Он сам подпал под «чары» декоративизма, пассажирских стилизаций. К счастью, правда, не весь наш дизайн впал в «грех» самоцельной игры и причуды. В то самое время, когда мастера декоративных аллегорий упивались своими зрелищными триумфами на фоне скудеющей бытовой среды, классический дизайн, сохранивший верность исходному принципу единства функционального метода и стиля, продолжал жить и «наращивать» мускулатуру. Я имел возможность убедиться в этом в своих многократных поездках в Эстонию.

Замечательно, что дизайн в Эстонии не только на специальных выставках и в художественных салонах, он там повсюду — в любом городском и сельском магазине, он — в качестве товаров (кроссовок, сумок, маек, свитеров, садового инвентаря, стекольной посуды, светильников, мебели), он — в магазинной «выкладке» товаров, он — в благоустройстве детских садов и пляжей и даже в дизайнерской заботе о самой природе — о берегах рек и озер, о лесопарках, чуть ли не о каждом приметном дереве и крупном валуне, оставшемся здесь как памятник ледникового периода, и, конечно — в интерьерах общественных и жилых зданий.

Я готов утверждать, что эстонцы — природные дизайнеры, что их сознанию присуще «дизайнерское измерение». Для эстонцев дизайн — это не только особый вид материально-художественного проектирования, но и свойство их национальной культуры, другими чертами которой являются утилитарная настроенность, рационализм, добросовестность, тщательность, проявляемые во всем, что делают эстонцы, их неприязнь к суетному тщеславию, излишеству, пустой болтовне.

Быть дизайнером в Эстонии и легко и тяжело в одно и то же время. Легко, поскольку к этому располагает сам характер бытового уклада, «дизайнерские» свойства культуры; тяжело, поскольку и непрофессионалы обладают дизайнерским

вкусом. Однако чем тяжелее быть профессиональным дизайнером в Эстонии, тем почетнее, особенно если тебе удалось в своем творчестве выявить типические черты эстонского дизайна. Именно таковым, на мой взгляд, является творчество Майта Сумматавета, с которым я знаком уже давно — видел его работы в Таллине в Музее современного прикладного искусства ЭССР, в Музее Адамсона-Эрика, в интерьерах гостиницы «Виру», в его собственной мастерской, а недавно в Москве.

В Москве последовательность была такая: сначала я увидел в ЦДХ персональную выставку Майта (ею завершался выставочный сезон 86-го и открывался сезон 87 г.), затем в феврале-марте в том же ЦДХ — республиканскую выставку эстонских мастеров изобразительного искусства, где я встретился с Майтом еще раз, представшим теперь в двойной роли: как один из участников раздела дизайна и как главный оформитель выставки. Впрочем, экспозиция и персональная выставки делалась также по его проекту и под его руководством. Таким образом, Майт то «соизировал», то выступал в «хоре», которым в качестве эксподизайнера он еще как бы и «дирижировал».

Сначала скажу о Майте как о «дирижере».

Экспозиция выставки, особенно художественной, на мой взгляд, хороша тогда, когда сама она незаметна, зато экспонаты, художественные произведения, легко доступны и обозримы. Так это и делает Майт.

«Во власти» эксподизайнера выделить какие-то произведения то ли по их «тематической значимости», то ли по «титулам» авторов. Дизайн экспозиции эстонской выставки никого не возмечивал и никого не принижал. Он был демократическим не согласно «установке», а по существу Майту взгляду на жизнь. Если он кого и «загнал в угол», то лишь самого себя, свои светильники.

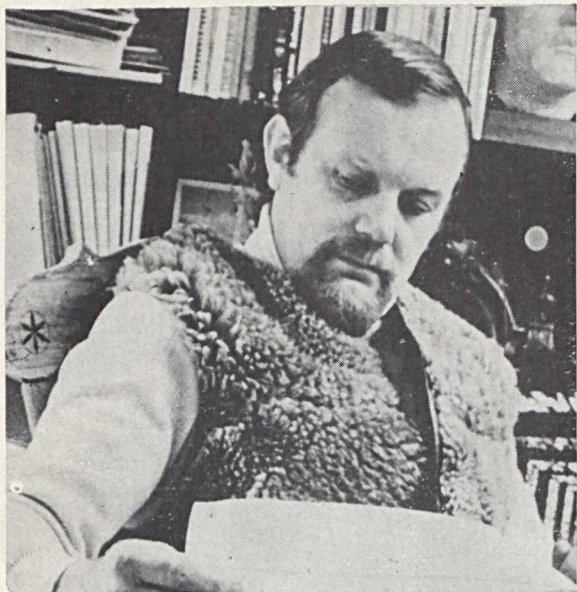
Если даже и не знать других произведений Майта Сумматавета, кроме экспозиций его последних выставок, то и этого было бы вполне достаточно, чтобы увидеть в нем дизайнера, сохранившего

верность функциональному методу (коренящемуся в самой природе дизайна) и функциональному стилю, который не пользуется с конца 60-х годов популярностью ни у нас, ни за рубежом. Но популярное не всегда идеальное. Отказ от функционального стиля не остался без последствий для функционального метода, а следовательно, и для дизайна. Популярный дизайн, дизайн эклектический, дизайн «ретростиля» во многом стал дизайном кича, то есть, строго говоря, уже и не дизайном, а стайлингом. В 70-е годы стайлинг, стилизации, декоративизм стали преобладать в советском дизайне. Не избежал этих поветрий и эстонский дизайн, хотя и в меньшей степени, чем какой-либо иной.

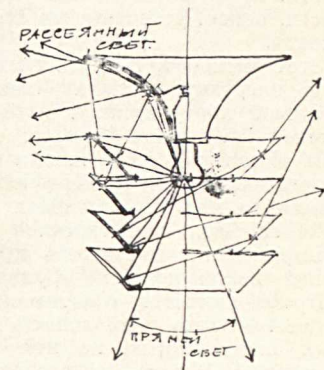
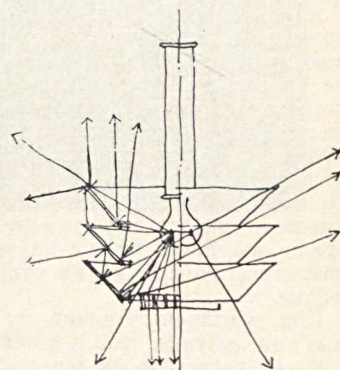
Зритель республиканской выставки в ЦДХ мог убедиться, что работы Майта, его светильники, мебель, интерьеры, не исходящие «в струе» молодого эстонского дизайна, увлеченного постмодерном и добивающегося, по моему, принципиально недостижимого — сочетания эстонской сдержанности с декоративной экстравагантностью.

Постмодерн, на первый взгляд, представляется таким «международным» стилем, который позволяет современному художнику оставаться национальным, тогда как функционализм будто бы все нивелирует, все сводит к безнациональной элементарной геометрической форме. Творчество Сумматавета, на мой взгляд, опровергает это поверхностное заключение.

Известный московский эксподизайнер, оказавшись рядом со мной в разделе дизайна эстонской выставки, заметил: «делать так, как Майт, очень легко, ему, видимо, просто не хватает фантазии работать как молодые». Я не стал ему возражать, зная, что это, скорее, самоутверждение, чем критика, а сам подумал, что в действительности все обстоит как раз наоборот. Добиться «образности» кресла за счет того, чтобы оно более походило на петуха, распутившего свои короткие цветастые крылья, чем просто на кресло, или «образности» журнального столика, сделав его более похожим на козлопогого



Фрагмент экспозиции персональной выставки Майта Сумматавета в ЦДХ.
Раздел светильников



Музей декоративно-прикладного искусства в Таллине

Интерьер театра «Угала» в Вильянде

фавна, чем на надежный, устойчивый предмет, отвечающий своему нехитрому назначению, гораздо легче, чем в функционально оправданной и до последней детали продуманной форме именно кресла или стола выявить образность, я бы даже сказал, самообразность, кресла и стола, но не абстрактную, а современно-эстонскую.

Я не знаю, как это удастся Майту Сумматавету — за счет ли компактных, но не замельченных, упругих обтекаемых объемов, чистых ли поверхностей, сочетания ли материалов — дерева, искусственной кожи и алюминия, дающих благородное созвучие теплого золотисто-коричневого, глубокого черного и металлически-белого, за счет ли того, что в пластику модульной системы мебели вовлекается и «пустое» пространство, за счет ли чего-то еще неуловимого, но это ему удается. В его функционалистском творчестве, предполагающем строгий расчет, эргономическую обоснованность, «почвой» все равно остаются интуиция, воображение, чувство, воплощенные в проекте «культурно-врожденного» ему понимания ценности жизни и человека.

И все же оставим погоню за единым и единственным стилем. Как хорошо, что никому не дано в законодательном порядке утвердить функционализм. Но да позволено мне будет высказать предположение, что постмодернизм все же более эффектен, чем глубокий, что в нем наследие культур и стилей осваивается, как правило, внешне, цитатно, тогда как в талантливом произведении функционального стиля оно претворяется внутренне, в новой, никогда прежде не существовавшей форме.

При внешнем отличии от традиционных предметных форм своей национальной культуры, произведения функционального стиля предстают как наиболее верные хранители их души. Именно это, как я полагаю, хотел сказать Майт экспонатом «Сентиментально о сороковых» (диван и два кресла), замыкающим экспозицию его персональной выставки.

Выполненный в стиле ретро (автор доказал, что он может «это» делать не хуже молодых и более прочувствованно, чем они, ибо когда-то сам жил в такой обстановке) — этот уголок довоенной мебели отличается от всего остального творчества Майта, от всего, что было представлено на его выставке формально-стилистически, но не по смыслу, не по неизменным культурным основам образности, не по впечатлению удобства, прочности, покоя, устроенности всего бытового уклада.

Этот экспонат, как я думаю, нес тройную нагрузку: создавал пластический и цветовой контрапункт в экспозиции, был личной исповедью автора, поведавшего нам об истоках своей жизни и творчества (трогательный автобиографизм, не встречавшийся мне на выставках дизайнера), и, наконец, был полемической «репликой», умиряющей заносчивость противопоставлений постмодернизма функционализму.

Прямо напротив «Сентиментально о сороковых» было расположено одно из самых значительных, на мой взгляд, произведений Майта — подвесная экспозиционная витрина. В отличие от многих эксподизайнеров, пользующихся уже готовым оборудованием, Майт сам проектирует экспозиционную «мебель». Она столь же конструктивна, функциональна и в то же время пластична, как и его мебель для общественных и жилых помещений. Подвесная витрина — из их числа. Она без экспонатов, потому что здесь она сама экспонат; и хотя ее предназначение прочитывается сразу, невозможно преодолеть в себе впечатление от нее как от самоцельного пластического объекта. За стеклами экспозиционной рамы — холст. И когда зритель оказывается перед ней, он видит в раме отражение себя, стоящего на фоне старинного интерьера и может, при малой толике воображения, отнестись к отражению как к живописной картине, вдруг проявившейся на холсте. Так дизайнер-художник «вписывает» зрителя в свой предметный мир, позволяя ему пережить состояние одновременного

пребывания в предметной среде 40-х и 80-х годов.

В известном смысле, выставка М. Сумматавета была «экспозицией экспозиций» — экспозиций различных типов экспозиционного оборудования и различных приемов экспозиционных композиций. Но, повторю, «лишь в известном смысле». Ибо Майт Сумматавет не только эксподизайнер, но и дизайнер интерьера общественных и жилых зданий, не ограничивающийся и в данном случае ролью «компоновщика», но самостоятельно проектирующий то, из чего интерьер главным образом и создается, — мебель и светильники. Я даже думаю, что Майт потому и является хорошим эксподизайнером, что он прежде всего дизайнер интерьера. Интерьеры Майта знает всякий, кто побывал в знаменитой таллинской гостинице «Виру», в интерьерах гостиничных номеров «Люкс», ресторана с видом на старый Таллин; ее знают зрители и артисты драматического театра «Угала» в Вильянди, ибо в этом театре вся мебель всех интерьеров, начиная от вестибюля, фойе и кончая репетиционными залами, создана по проектам М. Сумматавета, мебель функциональная, но многотиная, для каждого интерьера своя, придающая вместе с оригинальными светильниками особый облик каждому интерьеру в соответствии с его назначением.

Художники Эстонии пользуются мебелью Майта, приходя побеседовать с председателем своего республиканского Союза в «кабинет мобильной функции». На персональной выставке Майта были показаны несколько предметов этого «кабинета» — блок бара, совмещающий в себе собственно бар и зону сервирования со встроенным диктофоном, малогабаритной электроплитой и двумя термосами, а также письменный стол и диван. Эта работа — программа. Мы пережили период увлечения «комбинированной» мебелью, быстро сменившийся разочарованием и насмешками над мебельными «химерами». Майт возвращает нам «принцип комбинирования» в оправданном и талантливом исполнении. Он создает вещь с новыми потребительскими свойствами, удобную и приятную в деловом и дружеском общении.

Майт Сумматавет — дизайнер интерьера. Он сам себя так называет и таким является по своим пристрастиям, по складу мышления. Я бы сказал, что как дизайнер он «думает интерьером». Проектируя отдельный предмет или набор предметов (мебели, светильников), Майт заранее видит их как элементы цельного интерьера, и к каждому отдельному предмету он в свою очередь относится как к обладающему своим малым внутренним пространством, «интерьером предмета». Поэтому-то Майта было бы неправильно ставить в один ряд с так называемыми специалистами по интерьеру, «консультантами вкуса», он именно дизайнер интерьера, создающий его от начала и до конца, он проектирует, лепит, формирует, строит, красит каждую его «системообразующую» деталь, чтобы потом создать из них целое — интерьер, как ту ближайшую к человеку внешнюю среду, которая позволяет ему сосредоточиться на своем внутреннем мире, помогая при этом с малейшей затратой усилий удовлетворить свои настоящие бытовые потребности.

Известны десятки разновидностей дизайна. Эстонским по преимуществу является как раз дизайн интерьера. Он, как мне представляется, отвечает эстонскому характеру, интравертности национальной психики, интересу к внутреннему, а не внешнему, желанию быть, а не казаться. Эстонский интерьер в своих органических и лучших проявлениях это как бы развитие архитектуры здания вовнутрь, как бы естественный переход архитектуры в дизайн.

Одно из требований функциональной архитектуры состоит в том, чтобы здание проектировалось изнутри наружу, чтобы внешний облик здания выражал его назначение. Но черед дизайнера чаще всего наступает, когда здание уже построено. И потому для дизайнера интерьера функциональным оказывается требование идти

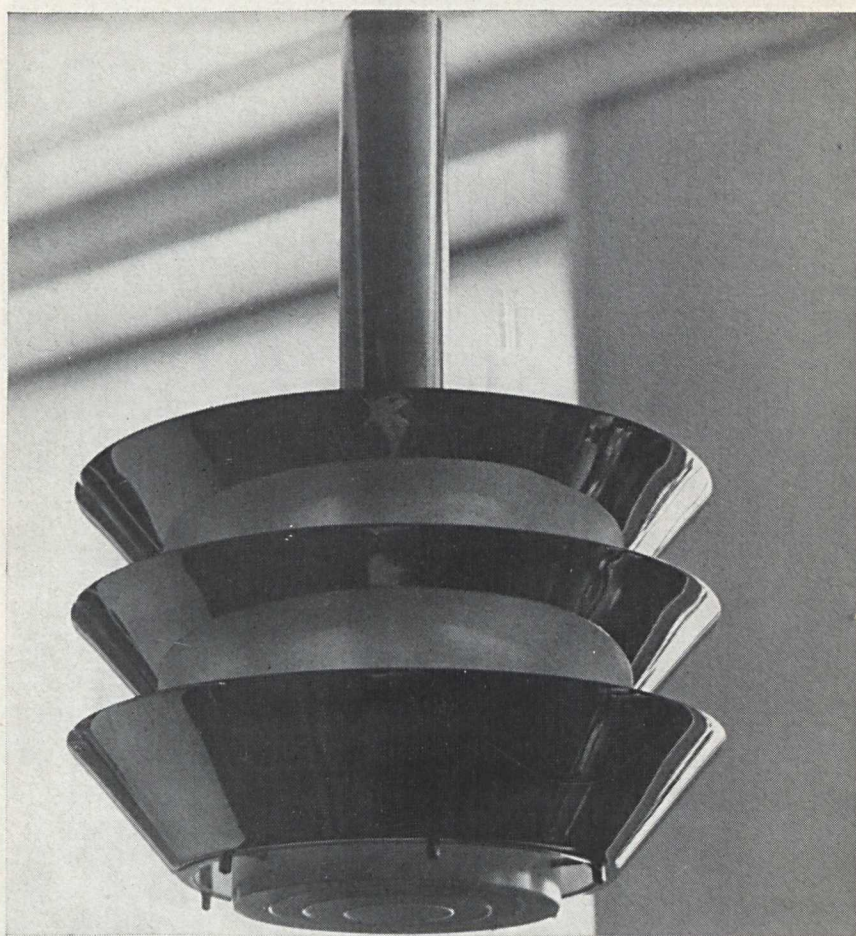
извне вовнутрь, особенно когда это касается старинных зданий, которые приспособляются к современным нуждам, как, например, сложенное из камня, подобное крепости с массивными четырехугольными пилонами, сводчатыми потолками, каменной винтовой лестницей «городское зернохранилище» или «вещевой амбар» XVII века, где Майту Сумматавету предстояло создать интерьеры единственного в стране музея современного прикладного искусства.

Интерьер, а не отдельный предмет, находящийся в нем, как нечто ценное только своей внешней формой, является фокусом дизайнерских интересов эстонцев и Майта как типичного представителя эстонского дизайнера. Поэтому в каждом отдельном предмете внутреннее («интерьер предмета») представляет источник его ценности, а внешняя форма — лишь постольку, поскольку она «говорит» о внутреннем, позволяет воспринять его полезный эффект. Это, пожалуй, легче всего понять на примере многочисленных светильников Майта. Они могли бы служить образцом единства дизайнерского метода и стиля. Настроенные на ассоциативное восприятие всего, что попадает в поле нашего зрения, мы могли бы сказать, что светильники Майта похожи то на кедровые шишки, то на стрекоз, то на распустившиеся цветки, то на каштаны и т. д., но автор светильников менее всего рассчитывал на столь «иллюзионистское» восприятие. Ему довольно было того, что его светильники пластичны, красивы как хорошая беспредметная скульптура, не заключающая в себе никаких изобразительных мотивов и даже интенсивной эмоциональности восприятия их формы. С него довольно того, что они расставляют в интерьере необходимые ему пластические и цветковые акценты, что они (если уж рассматривать их отдельно) не неприятны и «похожи» на самих себя, на светильники.

Светильники Майта многообразны. Мне особенно нравятся многоярусные металлические «летающие тарелки» (у них нет названия, и обойтись без сравнения я все-таки не смог), с «вырезанным» дном, дающие одновременно прямой и рассеянный свет, отраженный от внутренних поверхностей «тарелок». Есть у Майта светильник с эффектом глубинного излучения, который он (во множестве) встроил в потолок большого репетиционного зала драматического театра «Угала» в Вильянди. Глубинное излучение, потаенный свет — это и есть то, что исходит изнутри, из «интерьера» светильника. И светильник этот я готов назвать «моделью интерьера», «моделью интерьерного видения», «моделью эстонского интерьерного дизайна».

Все от того же известного эксподизайнера да и от других посетителей выставки Майта я слышал, что работы Сумматавета и особенно его светильники не вполне «самостоятельны», что они «скорее всего» скопированы с финских или шведских, или западногерманских, вообще «западных» (никто «точного адреса» не указывал) образцов. В ответ я бы мог сказать, что дисфункциональные, ретроистильные произведения других дизайнеров, эстонских и не эстонских, кажущиеся самостоятельными, «тоже» имеют свои прототипы и разница между ними, стало быть, лишь в том, что Майт ориентируется на действительно передовое, непреходящее и перспективное, тогда как дисфункциональные ретроистилисты прельщаются модой и кичем, всем тем, что на Западе есть в изобилии и что поверхностному глазу прежде всего бросается в глаза, или, говоря иначе, становятся плагиаторами «маскульта» стайлинга, а не последователями дизайна, его действительных, имеющих не местное, а универсальное значение достижений.

Свое, самобытное не может в современном мире порождаться и воспроизводиться в обход всего действительно ценного, что возникает, тем более, что и Запад и Япония, нисколько не опасаясь за свою самобытность, перенимают, переделывая на свой лад, все хорошее, что создается у всех народов мира, в том числе и у на-



Светильник



Вестибюль театра «Угала» в Вильянди

родов нашей страны. Таково свойство всякой развитой, уверенной в себе культуры, таково неперемненное условие ее развития. И к дизайну это относится не в меньшей мере, чем к электронике, информатике, генетике, литературе, живописи.

В связи с обсуждением в эстонской литературе книг Мати Унта ставится вопрос: «Утрачивает ли радуга красоту, если известно, как радуга «сделана»?» Один из авторов дискуссии полагает, что утрачивает, другой утверждает, что мастер *должен* знать механизм возникновения радуги, чтобы читатель, зритель почувствовали ее красоту. Не знаю, как в литературе, но в дизайне, по крайней мере в дизайне Майта Сумматавета, предполагается, что не только мастер, но и зритель (может быть, потому, что он к тому же и потребитель) должен знать «механизм возникновения» произведения дизайна. В его светильниках видна конструкция, видно, как они сделаны, как крепятся детали, видны все «узлы» и сочленения. Ими любуются и мастер, и зритель. Но это возможно лишь тогда, когда качество всех этих конструктивных элементов, всех функциональных деталей эстетически безупречно. Как у Майта.

Есть еще одна особенность в творчестве Майта Сумматавета, которая позволяет внести некоторые коррективы в наши устоявшиеся общие представления о дизайне. Я имею в виду его внешнюю близость к ремеслу (многое, хотя и не все, делается вручную) и уникальность. А ведь мы привыкли понимать под дизайном нечто спроектированное для массового (или хотя бы малосерийного) машинного стандартизированного производства. Что же касается ручного изготовления уникальных бытовых изделий, то его мы относим не к дизайну, а к прикладному или станково-прикладному искусству. Как же тут быть? Может быть, то, что делает Майт, это тоже прикладное искусство, с тем лишь отличием от того, что принято у нас считать таковым,

что изделия Майта отличаются продуманностью назначения, соответствием формы функции, изобретательностью, комбинационностью, модульностью, системностью, отсутствием малейших уступок самоцельной декоративности, безорнаментальностью и неизобразительностью, сочетанием многих материалов (в одном изделии), применением эмалевых красок, наконец, большим сходством с изделиями, изготовленными машиной, без участия руки человека? Может быть, Майт просто прикладник-функционалист, в отличие от прикладников-декоративистов, лишь называющий себя дизайнером? Где, собственно, проходит граница между прикладным искусством и дизайном, если то, что делает Майт, — это дизайн?

Различение «дизайна» от прикладного искусства вплоть до последнего десятилетия казалось строго необходимым. Однако дело в том, что теперь, как кажется, положение резко изменилось. Современная научно-техническая революция, благодаря применению электронного программирования в проектировании и производстве, использованию макро- и микроробототехники, положила начало демассовизации производства, сделала возможным переход от стандартизированного изготовления предметов даже в крупной промышленности к вариативности предметов, превосходящих вариативность ремесла. Более того. На основе современной технологии может произойти возрождение ремесла, домашнего семейного производства. Это будет уже не старое ручное ремесло, это «неоремесло», применяющее специально для него изготовленные малогабаритные автоматические и полуавтоматические машины и инструменты, личные ЭВМ, подключенные к централизованному банку сведений (технологических, материаловедческих, товароведческих, финансовых, конъюнктурно-рыночных, формально-эстетических, вплоть до лично вкусовых), позволяющих проектировать и производить не только на рынок, но по индивидуальному заказу.

Разумеется, крупное массовое машинное производство не исчезло и не исчезнет (по крайней мере в обозримом будущем). Оно сохранит свое значение для изготовления средств производства (в том числе и малогабаритных — для индивидуального «неоремесленного» труда), для создания ракет, самолетов, автомобилей, даже и бытовых приборов — таких как телевизоры, магнитофоны, телефоны и т. п. Но сфера его использования для изготовления бытовых предметов, мне кажется, будет все более сужаться. Сегодня на Западе (да кое-кто и у нас), кто продолжает считать себя убежденными «прикладниками», не стесняются использовать малогабаритные металлорежущие станки с программным управлением и другими новинками «неоремесленной» техники. Происходит, таким образом, сближение, сочетание старого ремесла с новым ремеслом и, соответственно, «промышленного дизайна» с прикладным искусством.

В свете этого очевидно, что наше старое представление о дизайне (то есть о «промышленном дизайне»), о различиях между прикладным искусством и дизайном надо менять или, по крайней мере, уточнять, дополнять, разъяснять. Критерий «уникальное» или «массовое», «ручное» или «машинное», по-видимому, утрачивает свое непререкаемое значение при определении, что есть дизайн, а что прикладное искусство.

Если с этой точки зрения оценивать творчество Майта Сумматавета, то это несомненный дизайн, современный дизайн и весьма поучительный для того, чтобы разобраться в нынешней ситуации в дизайне и в дизайнерском бытоустройстве, в отношении дизайна интерьера к архитектуре, с одной стороны, и прикладному искусству — с другой.

Наверное, дизайн Майта служит средоточием между архитектурой и прикладным искусством, и, видимо, не случайно М. Сумматавет с таким пониманием и любовью относится и к архитектуре, и к прикладному искусству.



Пушкинский альманах «ДИ»

Пушкин есть пророчество и указание.
Достоевский

Пушкин — это наше все.
Аполлон Григорьев

Ленинград. Мойка, 12 10 февраля 1987 года Хроника дня 150 лет спустя

11 часов утра. Мороз и солнце

Набережные вокруг дома еще по-обычному немногочисленны, однако на мостах и перекрестках заграждения — для сдерживания ожидаемого людского потока: днем во дворе Музея состоится митинг памяти А. С. Пушкина. Нас пропускают во двор.

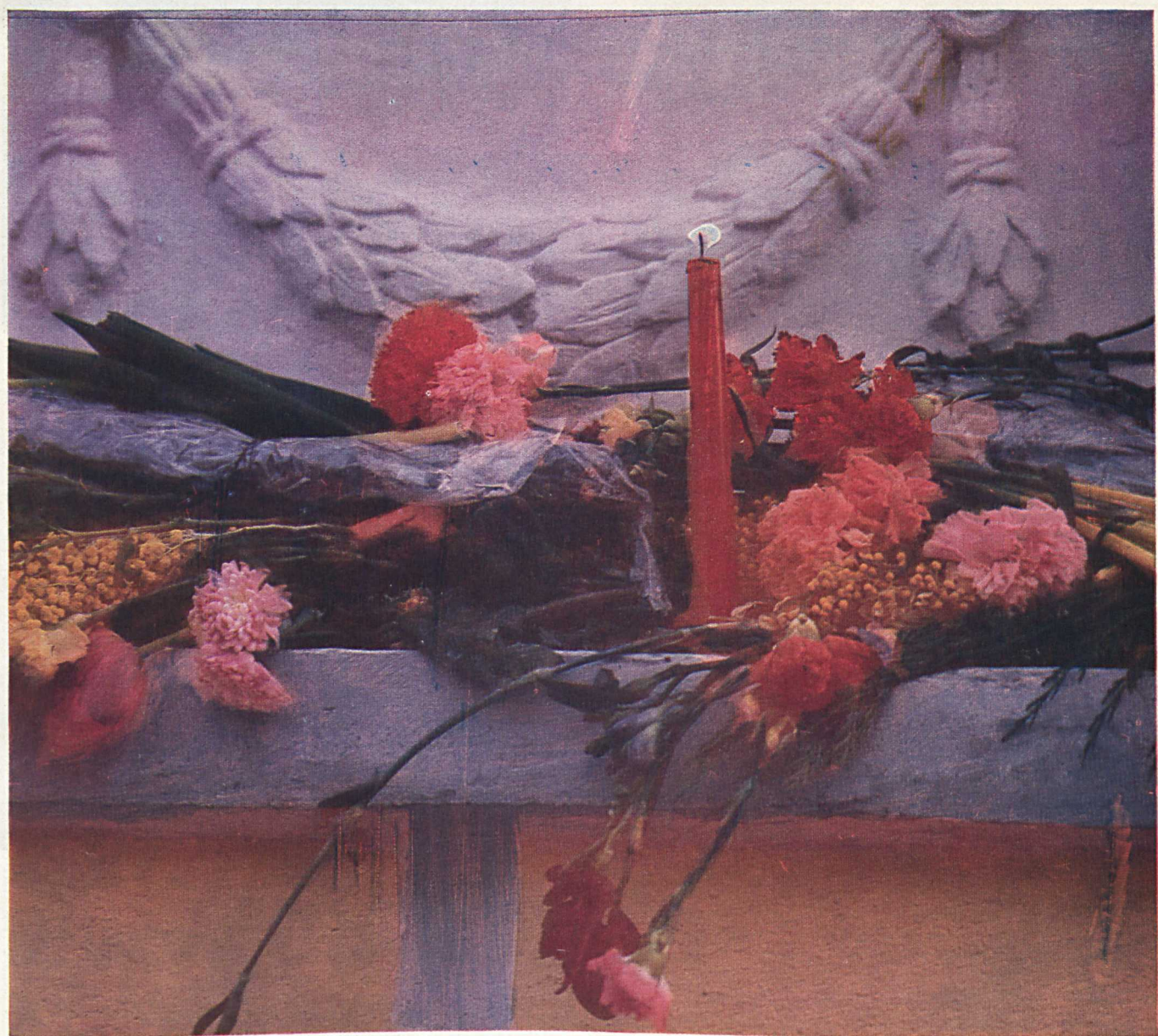
Он пока еще пуст, можно все спокойно рассмотреть. До последней реконструкции это был типичный ленинградский двор, с обычной многоквартирной жизнью. Собственно, музей был в нем одним из жильцов. Тесный, но и оберегаемый, он как бы разделял коммунальную участь всех жителей старого Ленинграда. Теперь во дворе, где каждый вечер все играла радиолы — как уже с грустью вспоминают музейные работники, — куда можно было просто зайти и посидеть в крохотном сквере, тоже типичном для ленинградского двора, теперь здесь все торжественно, неузнаваемо и, признаться, неуютно. Нет сквера с кустами и скамейками, нет коммунальных квартир вокруг, их подновленные окна одинаково безжизненны.

Был большой двор, теперь маленькая площадь, по-петроградски ветреная, пустая, моложавая. Постройки плотно обступили ее случайной толпой обновленного архитектурного безвременья; какие-то безродные «бироновы конюшни», конечно, оказались — верные авантюристическому духу своего века — прямо-таки фаворитами-щеголями стилистики.

Посреди двора-площади — памятник поэту, стоящий здесь с юбилея 1949 года. Почти сорок лет прозябавшая в нем монументальность наконец дождалась своего часа: теперь памятник выступает гордым властелином маленькой площади, какой-то контрметафорой «александрійского столпа» *красиво мерзнет на параде.*

Итак, двор теперь снова, как когда-то (непонятно, правда, когда), целиком принадлежит дому. И вместе с ним представляет продуманный архитектурный ансамбль. То, что в этот ансамбль включено — тщательно проакцентировано, то, что выключено — столь же тщательно нейтрализовано. Проакцентировано, что возрожден из небытия памятник архитектуры XVIII века, что памятник поэту впервые зазвучал своим композиционно-пластическим регистром. Максимально нейтрализована антиархитектура глухих стен соседних домов, кулисами вставших над двором. Она принципиально выключена из ансамбля двора-площади и как раз в силу этого подчеркнута выступает по





ПУШКИНСКИЙ АЛЬМАНАХ «ДИ» 150 ЛЕТ



отношению к нему внешним миром, темой города. Архитекторов, видимо, смутило, что обступивший город слишком неприглядно может предстать перед окнами музея своими задворками. Конечно, с точки зрения строго архитектурной задворки — это антиобраз. Но подумаем вот как: разве сам город, в недрах которого теснится этот двор, не выбрал ему, не выбирая, самый выстраданный и правдивый свой образ — *петербургский брандмауэр*, впитавший в себя всю послепушкинскую судьбу города и канонизированный в этом качестве Добужинским? Ведь для Ленинграда брандмауэр стал вторым, внутренним ликом города, гениальной альтернативой его гениальной фасадности, в нем та «душа Петербурга», которая, начиная с самого Пушкина, открылась русской литературе за державными фронтонами и имперальными ансамблями в подворотнях, черных лестницах, ночных площадях-пустынях, зловонных каналах, азиатских рынках. За свежей ампирно-фасадной краской, заботливо все скрывшей, новой жестью водостоков, крыш и вытяжных труб этого образа, увы, сейчас не разглядишь. Пусть пройдет время, смоется краска, проступит коготь прошлого века, потемнеют крыши и сумрачный брандмауэр выступит во всей своей пропительной безвидности. И тогда со двора пушкинского дома можно будет разглядеть и чердаки Достоевского, и темные глыбы блоковской Коломны, и Невский проспект Гоголя, и Литейный Салтыкова-Щедрина, и Сенную Некрасова. Подождем — увидим.

14 час. 30 мин.

Толпа на берегах реки, на мостах, двор дома до отказа заполнен людьми. Черная людская масса выгораживает перед памятником белоснежную траурную пустоту. Помост с красной дорожкой — для президиума — микрофоны, съемочные группы

привносят атмосферу официальности. Люди стоят плотно и тихо, как перед выносом.

«Я па-а-мятник себе-е-е воздвиг-и-и-г...» — протяжно разносится по радиофицированной округе голос известного чтеца-декламатора, митинг начался. Говорят пушкинисты, музейные работники. Поминование поэта. Что это такое? Траур или подъем от его вдохновляющего присутствия в душе? Какой должна быть церемония того, что бывает так редко, что по своему характеру и настроению так сложно и неопределимо? Нужны ли речи в микрофон, то ли говорится, так ли читаются стихи..? Кто возьмется на это ответить. Печаль или радость? Гражданская панихида или апофеоз? Кажется, что каждый присутствующий, и слушающий и выступающий, стремится сейчас разобраться в этом смятении чувств — глубоко личного и всеобщего, трагического и восторженного, душевно-интимного и официально-государственного. В этом всеобщем душевном стремлении не сфальшивить волнующее настроение митинга.

14 час. 45 мин.

Наступает главное в программе митинга — минута молчания. 150 лет назад Жуковский остановил часы Пушкина, и время начало отсчитывать пушкинское бессмертие, — сказал один из выступавших.

Финально звучит лакримоза из Реквиема Моцарта — такая же волшебная неразбериха трагического и беззаботного, предстарчески жалобного и по-детски жестоко веселого — как жизнь поэта, как его стихи, как память о нем, как его поминование.

15 час. 45 мин.

Митинг закончился. Разошелся президиум, микрофоны и

юпитеры убрали, телевидение уехало. На набережных открыли заграждения. Новые потоки людей хлынули во двор.

Толпа во дворе устремилась к памятнику, сомкнулась вокруг постамента, и от этого памятник вдруг как бы «вознесся выше»: ноги статуи оказались высоко над головами подошедших людей — проявился в соседстве с «человеческим фактором» некамерный, скорее площадной, чем дворовый, масштаб памятника. Там что-то происходило. С трудом протискиваемся. У подножия среди цветов засветились свечи. Человек в простом ленинградском пальто снял шапку. Почему-то забыли, — сказал он, — что в прошлом веке петербургское время разнилось с московским на час. Пушкин скончался в 14 часов 45 минут по петербургскому времени, то есть на час позже. Как раз сейчас — он взглянул на часы — и наступает этот момент. Предлагаю почтить память поэта минутой молчания. Вторично наступила минутная тишина. Что это? Самодеятельная пушкинистика, легенда с этого двора, родившаяся в эпоху «декретного времени»? Слышали об этом окружившие памятник впервые или хорошо знали? Никто не спрашивал и не сомневался. Раз человек говорит, значит знает, значит хочет поделиться. Чем богат, тем и рад. В основном все делились стихами. Читали хрестоматийное. Неопределимая и непредставимая пушкинская народность вдруг предстала в ошеломляющей простодушием конкретности: вот собрался народ вокруг Пушкина и читает его стихи. Странно было слышать знакомые с детства строчки, так наполненными незнакомой жизнью, пропитанными чужой судьбой. Было понятно, что стихи читают люди, для которых Пушкин значил все, у которых кроме этих стихов, может быть, ничего другого в жизни не было. Они и читали об этом — что этими строчками жили, только ими и могли сказать самое для себя важное. Пушкин был их мир, их бегство от мира, их могущество в борьбе с трудной жизнью. Где же еще была бы уместна и понята такая откровенность? Опять зазвучал «Памятник»: «...веленью божию, о муза, будь послушна», — задыхаясь требовательно выкрикивал старик с гордой седой головой.

На время центром внимания стали две какие-то поэтессы-любительницы, по виду домохозяйки из прежних коммунальных квартир. Их почему-то знали, расспрашивали о каких-то хождениях по редакционным мукам, они охотно рассказывали с улыбкой непреклонных неудачниц. Одну просили читать свои стихи, а она прочла пушкинские, другая поступила наоборот, достала из ридикюля записную книжку и обнародовала свое: нечто детско-ёлочное-пушкинское из «Нивы» образца народного юбилея 1899 года.

Еще час спустя

Вокруг памятника по-прежнему тесный дружный кружок. Чтение продолжается. «Мороз и солнце! День чудесный!» — декламирует третьеклассница, не задумываясь над смыслом привычных слов, вся отдавшись их восклицательной интонации. И от этого слова мистифицировали буквально. Казалось, что это о том, что происходит, что сбывается веселое пророчество: день был действительно чудесный, были и мороз и солнце. Слова заворачивали полным соответствием происходящему, происходящее в них обрело свои слова и само превратилось в эти слова. *Мороз и солнце! День чудесный!* Вдруг было сказано самое главное об этом дне. «Еще ты дремлешь, друг прелестный», — с веселой укоризной, как и принято для этой строчки, произносила девочка. Горели свечи, горели красками цветы на снегу, золотился от солнца воздух, золотисто охрились стены двора, пар от дыхания был розовым. Казалось, что исполняется какая-то анакреотическая мистерия и что строчки из какого-то гимна-заклинания тех парнасских времен — упоение

Мойка, 12. 10 февраля 1987 г.



Памятник А. П. Пушкину.
Скульптор Н. Дыдыкин. 1949 г.

Пушкина-лицейста, — когда поэтов чтили как пророков и венчали розами. Люди слушали, как ребенок-жрец пробуждает кумир, и словно чего-то ждали. *Еще ты дремлешь, друг прелестный...* А в солнечном золоте «Феокрита и Анфологии», затопившем двор, как отклик ей, слышалось то, чего еще не знала, не «проходила» девочка: «Мое завещание. Друзьям»

лицейста-старшеклассника:
На тихий праздник погребенья
Я вас обязан пригласить
Веселость, друг уединенья
Билеты будет разносить
Стекитесь резвою толпою
Главы в венках, рука с рукою

Приблизьтесь, о друзья мои
Благоговенье и вниманье!
Устройте завтра шумный ход
Несите радостные чаши
На тесный берег сонных вод
Где мы вели беседы наши.

Потоки входивших и выходивших уравнились, стали тонкими ручейками. Люди подходили к толпе у памятника, узнавали, что происходит, не удивлялись, протискивались вперед, уже постоявшие уходили. Мы подходили еще несколько раз с перерывами в несколько часов и видели уже привычное и что-то новое: те же стихи читали другие люди.

Наступили сумерки, свечи уже освещали постамент, людей у памятника стало меньше, но чтение продолжалось. Когда оно кончилось, мы не знаем. — До ранней утренней звезды, до тихого лучей рассвета?

ЛЕВ СМЕРНОВ

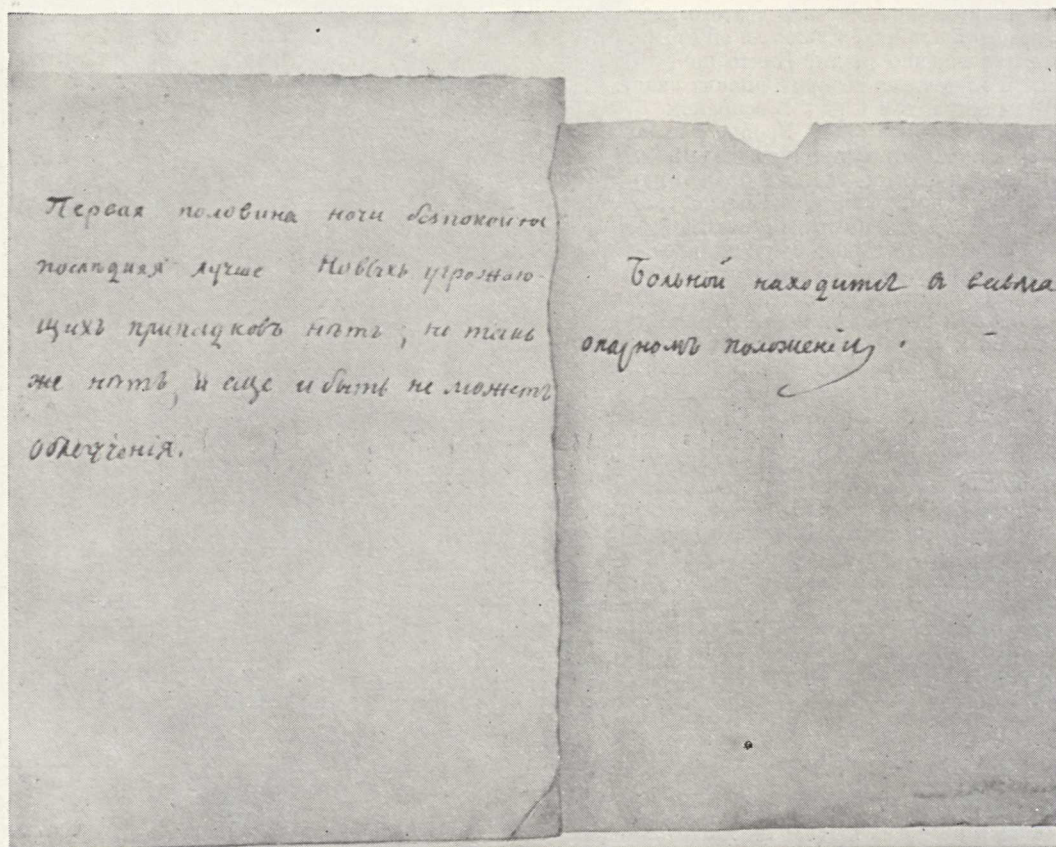
Что такое «квартира на Мойке»

Ангелина Минина, Нина Попова

Музей-квартира А. С. Пушкина на
Мойке 12. Новая экспозиция

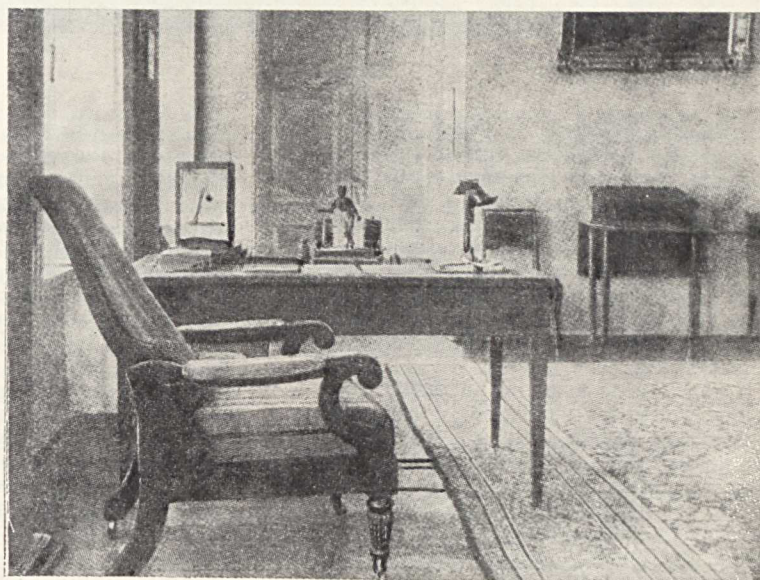
Бюллетень Жуковского на входной
двери.

Кабинет поэта. 1987



Экспозиция музея-квартиры на Мойке.
Кабинет. Фото 1937 г.

Экспозиция музея-квартиры на Мойке.
Кабинет. Фото 1950 г.



В день 150-летия со дня гибели поэта открыла свои ворота Мойка 12, музей-квартира А. С. Пушкина. Почти 5 лет отсутствия этого места в нашей жизни только обнажило и усилило острую всеобщую потребность в его реальном каждодневном существовании. Новая экспозиция вызвала разноречивое отношение. Возможно, это станет темой дискуссии на страницах журнала. Одной из причин неприятия может быть и то, что нам уже жаль расставаться с собственной памятью, которая столь долго и напряженно воспроизводила и удерживала прежний образ. Прежде чем перейти к спорам и дискуссиям по вскрывшимся проблемам непосредственно профессионального характера, мы решили предоставить слово авторам новой экспозиции, попросили их рассказать о принципах, заложенных в новом решении музея.



Странной кажется эта фраза, да еще вынесенная в заглавие статьи. Вроде бы понятно: квартира Пушкина — это дом на Мойке 12, в Ленинграде, музей, который принято называть нашим первым музеем — не по дате возникновения, а по его значению в истории нашей культуры. Дом, бывший свидетелем последних дней Пушкина, святыня, которой приходят поклониться. Музей, называемый мемориальным...

И до поры до времени не имело значения, что музей находился в квартире, капитально перестроенной в 1910 году, что размещался он в семи комнатах, хотя на самом деле их было одиннадцать, что исторически в квартире Пушкина были иные планировка, объем и декор. Все равно — музей считался мемориальным, то есть увековеченным отныне и навсегда. Хотя экспозиция музея на протяжении всей его истории (а музей существует с 1925 года) несколько раз менялась. Она искала свой язык, и эти поиски находились в прямой связи с историей общества, уровнем общественного сознания. Например, в 1937 году из квартиры были вывезены старые паркетные полы и, по недостаточно достоверным воспоминаниям, настелены дощатые красные, и это по-своему совпадало с жесткими канонами той эпохи в сценке образа Пушкина, было доказательством скромности его быта.

В начале 1960-х годов, когда музеи переживали эпоху освобождения от схоластики, литературоведческих и социологических схем, захотелось увидеть квартиру Пушкина домом, в едином состоянии памяти о событиях последних дней. Так в 1965 году возникла новая экспозиция с бытовым интерьером.

Не экспозиция была мемориальной. Мемориальным, увековеченным отныне и навсегда, было само событие, связанное с домом на Мойке, а способы его материального выражения — увы! были подвижны и менялись во времени.

Слово «мемориальное» звучало как заклинание на всех этапах работы над новой экспозицией 1987 года. Архитектурная реставрация возвратила квартире Пушкина одиннадцать комнат, а нас призывали оставить неизменным старый музей, сделать его узнаваемым, и шли в ход аргументы вроде того, что Жуковский зарисовал только семь комнат не случайно — это было его завещанием,

что правда факта не равна правде истории и т. п. Впрочем, ностальгия по прошлому вполне понятна. В идеале музей и должен существовать как нечто неизменное, не подвластное времени, как музей-усадьба Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, например, доставшаяся нам такой, какая она есть, из рук истории. Другое дело — квартира Пушкина на Мойке. И сейчас, после реставрации, вернувшей квартире ее исторически существовавшее пространство из одиннадцати комнат, «от одних ворот дома до других», как было сказано в контракте, — пришло время осваивать его экспозиционно.

Сразу же возникли проблемы. И первая из них — это соотношение архитектурной реставрации и музейной экспозиции*.

Натурные исследования, открыв красочные слои на стенах, установили, что стены были разбиты на зеркала и панели с подробной цветовой прорисовкой на дворцовый манер. Археологи определили точные места перегородок, печей, дверей. Дом Волконских, в нижнем этаже которого была квартира Пушкина, был восстановлен как памятник архитектуры первой четверти XIX века: архитектурная реставрация имела свои самостоятельные задачи, она ориентировалась на документы, натурные исследования или аналоги. И если под руками реставраторов «камни рассказывали о прошлом», то в распоряжении экспозиционеров оставался тот же набор документальных свидетельств о квартире Пушкина, который был и двадцать лет назад: план Жуковского, воспоминания современников, а из подлинных вещей Пушкина — только малая часть того, что когда-то исторически было в квартире поэта. Если архитектурная реставрация восстанавливала квартиру буквально, то музей не имел ни возможности, ни права идти по этому пути. Выход мы видели в том, чтобы в архитектурно восстановленной квартире решать экспозицию на тему пушкинской квартиры, используя

* Автор проекта архитектурной реставрации дома на Мойке, 12 — архитектор К. А. Кочергин (ин-т Ленжилпроект). Научный консультант — архитектор И. Н. Бенуа. Над экспозицией музея-квартиры Пушкина работала группа научных сотрудников музея: Абрамович С. Л., Александрова О. Ю., Жукова Р. Г., Попова Н. И., Санасарян Т. К. совместно с художниками Ворониной Т. Н. и Щербиным О. В.

воспоминания, типологию, подлинные вещи и опираясь на новейшие литературоведческие исследования 1980-х годов. Каждая экспозиция — это рассказ о Пушкине с позиций своего времени, а 80-е годы характерны интересом к нравственной позиции Пушкина, содержанию его духовной жизни накануне гибели.

Условность экспозиционного приема сразу же пришла в противоречие с буквальностью архитектурной реставрации, которая вносила иногда совсем ненужные бытовые акценты. Дворцовая отделка стен, взявшая на себя очень многое, потребовала недоговоренности бытового интерьера, заставила, например, отказаться от украшений и ваз из позолоченной бронзы, бывших в прежней экспозиции. Дворцовый декор дома Волконских вступал в противоречие с условностью экспозиционного приема и с высоким трагизмом событий последних дней Пушкина, о которых идет речь в экскурсионном рассказе.

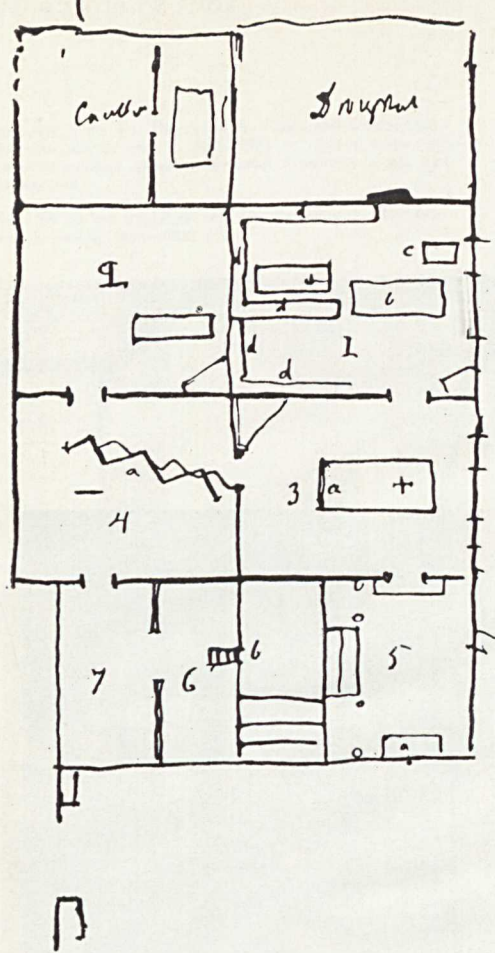
Попытка музея откорректировать степень насыщенности архитектурного декора не имела успеха: нам с архитекторами не удалось выработать единой позиции. Они, естественно, исходили из того, что архитектура первична и музей должен подстраиваться к ней, хотя при архитектурном восстановлении квартиры тоже был использован прием воссоздания, следовательно, присутствовала мера условности.

Надо сказать, что проблема сочетания условности и буквальности так и осталась камнем преткновения на всем пути решения экспозиции. Видимо, сама идея восстановления дома, квартиры писателя определяет наше восприятие, толкает к поиску буквальных примет быта. А как же быть с историей, которая оставила нам только стены да предметный остаток в виде десятка-другого подлинных вещей?

Вместе с тем буквальность архитектурной реставрации впервые дала возможность определить ситуацию, обозначенные на плане Жуковского, как бы увидеть их ваяв, полностью подтвердив достоверность плана. Начиная со входа в музей не через парадные двери, а через чулан, на дверях которого в последние дни было написано углем «Пушкин». Столовая, превращенная в приемную, поделенная ширмами, чтобы загородить гостиную, в которой была Наталья Николаевна. Кухня в гостиной для жены поэта. В спальне — ширма, подведенная под карниз, разделившая комнату на собственно спальню и кабинет Натальи Николаевны. Детская, обретшая облик комнаты для детей, что становится особенно контрастным в сочетании со следующим за ней кабинетом. И передняя — комната прощания.

Роль кабинета Пушкина в этом построении особенно важна. Жуковский увидел его в двойном состоянии: как смертную комнату и как рабочий кабинет. Таким он остался и в экспозиционном решении, хотя состояние рабочей комнаты поэта в нем выражено гораздо сильнее. Продление книжных полок, обозначенных у Жуковского сплошной линией вдоль стен, дало возможность не только расставить книги в том количестве, как это было у Пушкина (четыре с половиной тысячи), но и более острого ощущения самой среды. Помните: «Настоящее место писателя есть его ученый кабинет» — слова Пушкина из его статьи о Вольтере, написанной осенью 1836 года. Но ведь это и о своем кабинете. Кабинет оказался средоточием почти всех подлинных вещей поэта, хотя по буквальной логике — логике жизни, трости, например, должны были находиться в передней. Подлинные вещи вместе с книгами и копиями рукописей оказались введенными в созданную для них среду кабинета, чтобы полнее выразить ощущение образа жизни, привычек, полноты духовной жизни поэта.

Прием создания экспозиции на тему квартиры поэта позволил и в остальных комнатах акцентировать то, что составляло содержание жизни Пушкина накануне гибели. В гостиной, где Пушкин 15 декабря 1836 года в вечер воспоминаний о «друзьях, братьях, товарищах», в годовщину восстания на Сенатской пло-

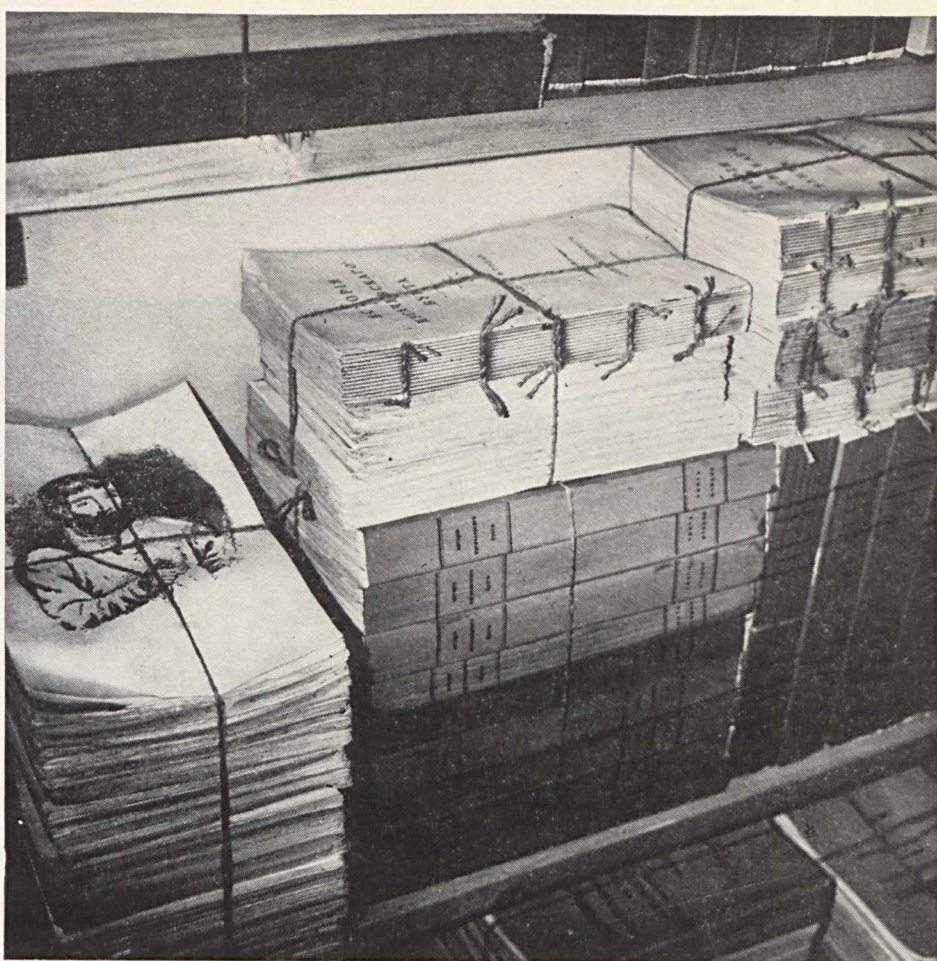


Набросок общего плана квартиры, сделанный В. А. Жуковским с его пояснениями:
1. Кабинет: а) диван, на котором умер Пушкин; б) его большой стол, с) кресло, на котором он работал; д) полки с книгами. 2. Гостиная: а) кушетка, на которой лежала ночью Н. Н. З. Передняя: а) здесь Пушкин лежал в гробу. 4. Столовая: а) так были поставлены ширмы, чтобы загородить гостиную, где находилась Н. Н. 5. Сени: а) здесь стоял залавок, которым задвинули дверь; б) маленькая узкая дверь, через которую ходили все посторонние. 6. Буфет с чуланом: здесь собирались приходившие осведомляться во время болезни, ночью, тогда как заперли двери в прихожую.

Фрагмент новой экспозиции: нераспроданные экземпляры «Истории Пугачевского бунта»
На с. 20
Фрагмент экспозиции. Стеклопанель в одной из комнат сестер Гончаровых

щади, в первый раз — и в единственный — читал А. И. Тургеневу «Памятник», свое письмо П. Я. Чаадаеву в ответ на его «Философическое письмо» и начало своей статьи о «Слове о полку Игореве», — мы сочли возможным по закону памяти места ввести в экспозицию последнюю рабочую тетрадь Пушкина (муляж ее) с автографом стихотворения. Не отдельный лист, а именно тетрадь с записью на развороте текста стихотворения и цифрой «60» на другом листе, проставленной уже позже, во время жандармского обыска рукописей. Конечно, это достаточно условный прием: по буквальной логике, Пушкин мог читать стихотворение, не обращаясь к рукописи. Рабочая тетрадь в гостиной остается знаком присутствия Пушкина в этой комнате, в стенах которой звучал голос поэта, единственный раз читавшего эти стихи.

Одна из сложнейших проблем новой экспозиции — решение двух комнат Гончаровых, коридора, комнат прислуги, то есть той части квартиры, которая была отделена при перестройке 1910 года и возвращается только сейчас. Как вы помните, эти комнаты не вошли в план Жуковского, видимо, по той простой причине, что Жуковский не бывал ни в комнатах сестер, ни в комнатах женской прислуги. Сложное положение Гончаровых по отношению к Пушкину накануне дуэли (имеется в виду замужество Екатерины, ставшей женой Дантеса 8 января 1937 года) заставляет воспринимать эти комнаты как бы отторгающимися от остальной пушкинской части квартиры.



Сведений об облике гончаровских комнат не сохранилось, и в решении их мы считали невозможным идти по пути типологического интерьера, ибо этот повтор приема был бы губительным для пушкинской части квартиры. Их решение — вне интерьера и быта, совершенно условное, с портретами гончаровского семейства: всех сестер и тетки Е. И. Загряжской — в первой комнате. Пространство второй комнаты рассматривается условно для введения экспозиционной темы дуэльной истории Пушкина, анонимных писем и вызова.

Именно ее решение и вызвало наибольшие споры. Здесь была предложена та мера условности, которая показалась слишком резкой, неприемлемой в контексте пушкинской квартиры.

Виды дворцового парадного Петербурга, типажи светских дам и офицеров были помещены на створках прозрачных стеклянных ширм, ориентированных на подобные ширмы в интерьерах 1830-х годов, защищавших в анфиладе от сквозняков. Образ безымянной светской толпы сочетался с анонимными подметными письмами, ставшими поводом для дуэли, и этому экспозиционно противостоит портрет Пушкина работы художника И. Л. (Линева?), один из последних портретов поэта, написанных под впечатлением его гибели.

Вот здесь, в решении второй гончаровской комнаты с наибольшей остротой проявилась проблема сочетания в экспозиции буквального и условного. Прием условных ширм давал возможность обозначения «законого мира», создания образа бездушного светского Петербурга, вторгавшегося в жизнь семьи поэта, подчеркивал его враждебность, инородность пушкинскому миру. Вместе с тем, надо признать, сам прием оказался слишком сильным, разрушающим ту «иллюзию подлинности» дома поэта, которую создавал бытовой интерьер. Он звучал диссонансом, отвергающим привычную бытовую условность или, напротив, слишком сильно выявляющим ее.

Столь же остро был воспринят и другой, не менее условный прием — обозначения трагического положения Пушкина-издателя, к концу жизни которого остались нераспроданными 1775 экземпляров «Истории Пугачева» в двух томах и около 1000 томов «Современника».

В полутемном коридоре, на переходе

из парадной анфилады в дворовую, перед комнатой прислуги, на простых сосновых полках — связки, пачки, кипы книг. «История Пугачевского бунта» в подарочных переплетах и в простых бумажных. Отдельно в связках — гравированные портреты Пугачева, прилагавшиеся к изданию. Комплекты журнала «Современник» за 1836 год из четырех томов. Муляжи непроданных книг — знак книжного вместилища, по объему составившего вторую библиотеку поэта.

Эту экспозицию нельзя воспринимать буквально. Конечно, книги не находились рядом с детской, да и вообще они могли не быть в квартире при жизни Пушкина: опека занялась выяснением состава недвижимого имущества только после смерти поэта. Скорее всего, в реальной жизни пушкинские книги — невостребованные, ненужные — стояли в таком же полутемном коридоре где-нибудь в книжной лавке Ильи Глазунова, что на Садовой улице. Непроданные книги — скорее факт пушкинского сознания, чем реального быта его квартиры. Но условное введение книг в контекст пушкинской квартиры дает возможность острее пережить трагизм этой ситуации.

Если говорить о впечатлениях от первых посещений квартиры поэта после ее открытия, первых откликах, еще разногласных — потому что экспозиция не отстоялась, музей не прожил того необходимого отрезка своей жизни, когда можно холодно и трезво понять все «за» и все «против», — так вот, в этих отзывах преобладают, пожалуй, ноты разочарования: музей стал холоднее, аскетичнее, ушел пушкинский дух, гончаровские комнаты отторгаются и т. п.

Можно было бы в качестве аналога привести подобного рода отзывы, связанные с реконструкцией 1965 года. Видимо, каждая перестройка такого музея, как квартира Пушкина — не проходит безболезненно.

Открытие новой экспозиции музея — квартиры Пушкина пока только первый этап экспозиционного освоения всего дома на Мойке. Следующим должно быть создание экспозиции «Пушкин в русской и советской культуре XIX—XX вв.», которую предполагается открыть в помещениях второго и третьего этажей. Это соотношение может оттенить и откорректировать многие стороны экспозиционного решения квартиры Пушкина.

«Громады стройные теснятся»



Памятник поэту на Пушкинской улице. Скульптор А. Опекушин. 1884
Первый памятник А. С. Пушкину в Петербурге
Фото 10 февраля 1987

Дом № 32 по наб. Кутузова (быв. Французская наб.)
Пушкин жил в нем в 1834—1836 гг. Здесь была написана «История Пугачевского бунта».

Дом № 12 по набережной реки Мойки. Последняя квартира Пушкина



Пушкинская топография в Москве и Ленинграде — тема огромная и сложная. Мы решили лишь чуть прикоснуться к ней, пройти в этот день по адресам, где жил поэт, мимо домов, где он останавливался.

Пушкинских адресов в Ленинграде, домов, в которых квартировал поэт, всего шесть. Шесть мест на обширной, даже по современным масштабам, городской территории.

Первая неожиданность. Обходя эти адреса — от Коломны до Фурштатской, от Галерной до Французской, от Пантелеймоновской до Мойки, пересекаешь практически весь Петербург пушкинского времени. Шесть местожительств раскрывают весь город, и это главное впечатление от путешествия по ленинградским адресам поэта: они дарят весь город. Его площади и переулки, каналы и Неву, дворцы и «домик в Коломне», и гимн великому городу из Вступления к «Медному всаднику», и «скуку, серость и гранит». Главным героем ленинградских адресов оказываются не пушкинские дома, а город как целое.

Попытка зафиксировать это незабываемое впечатление, разместив на журнальной полосе фотоснимки пушкинских домов, приводит к другой, не менее ошеломляющей неожиданности. Живой, противоречивый, сложный, культурно многомерный город вдруг сокращается в одну пушкинскую строчку. Перед глазами все та же, что и при жизни поэта домов «однообразная красота», однообразная настолько, что это скорее один дом — доходный, в пять этажей, с балконом, строгий, нейтральный, хорошо отремонтированный, во всем похожий на соседние. Впрочем, это и не «петербург», а Ленинград, сегодняшний «город-памятник», он и теперь город Пушкина, даже в том, что строилось уже после его гибели. Дух, образ «того» города остается в нем и сегодня.

(Продолжение на стр. 36—37)



Дом № 5 по ул. Пестеля (б. Пантелеймоновская). Пушкин жил в нем в 1833—1834 гг. Здесь были написаны «Пиковая дама», «Медный всадник» и др. произведения

Дом № 53 по ул. Красная (б. Галерная). Пушкин жил в нем в 1831—1832 гг.



Дом № 185 по набережной Фонтанки. Пушкин жил в нем с 1817 по 1820 г. после окончания Лицея. Здесь были написаны «Руслан и Людмила», вольнолюбивые стихи: «Чаадаеву», ода «Вольность» и др.

Дом № 32 по наб. Кутузова (б. Французская наб.).





Искусство ей было святыня

Художественная коллекция Зинаиды Волконской

Олег Неверов

Одно из самых замечательных вольнолюбивых сочинений Пушкина, его поэма «Цыганы» была посвящена княгине Зинаиде Александровне Волконской. В стихотворном посвящении поэт дал вдохновенный идеальный портрет светской красавицы:

*«Царица Муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновений,
И над задумчивым челом,
Двойным увенчанном венком,
И вьется и пылает гений...»*

З. А. Волконская (урожденная княжна Белосельская-Белозерская) была натурой, щедро одаренной талантами. Выдающийся вокальный дар и сценический талант княгини очень высоко оценивали современники. Похвалы ее голосу и манере пения исходили из уст Россини, Буальде, Доницетти. Ее стихи, поэмы, эссе и путевые очерки далеко превосходили обычные «пробы пера» великосветских дилетантов от литературы. Но если об этих гранях ее личности была написана не одна специальная работа, о просветительской деятельности З. Волконской, о ее собирательстве и меценатстве публикаций нет почти совсем. Здесь можно было бы упомянуть только краткий очерк, изданный советскими журналистами И. Бочаровым и Ю. Глушковой.

А между тем эта сторона жизни З. А. Волконской представляет особенный интерес.

С миром пластических искусств она соприкоснулась на самой заре детства: дом ее отца А. М. Белосельского, служившего русским послом в Дрездене и Турине, являлся настоящим музеем. Позже, посетив родительский дом во время путешествия, З. А. Волконская писала известному египтологу Гулянову из Турина в Москву: «Читала я письмо твое, любезный Гулянов, и где же? В доме отца моего, под кровлею родной, в сем давнем прибежище всего изящного, где я росла под сению искусства греческого, египетского, итальянского, где юные взоры мои приучились к формам идеальным. Картины, древние бронзы, мраморы, — все мне так мило, все они мне как братья, как друзья, все

составляют со мною семью моего родителя...»

В 1800 году князь Белосельский возвращается в Россию с 9-летней дочерью, единственным постоянным воспитателем которой был он сам. В петербургском дворце у Аничкова моста он располагает полотна своей картинной галереи в соответствии с делением на школы европейской живописи, а работы отдельных художников — в соответствии с их менявшимися «манерами». В русской столице, где все еще держались декоративной «ковровой» развески полотен, унаследованной от екатерининских времен, это произвело большое впечатление.

Художница Е. Виж-Лебрен, не щадившая русских сановных меценатов в своих «Мемуарах», оставила сатирическую запись следующего диалога с князем-коллекционером: «Чем пришли вы восхищаться, Мадам? — Вашими полотнами, князь. — У меня их много! Какой школой? — Римской. — В ней столько живописцев! Какого хотите вы видеть? — Рафаэля. — Мадам, у Рафаэля было три манеры живописи. В какой прежде вы предпочитаете рассмотреть его? — В третьей. — Этого достаточно. — Как и следовало ожидать, шедевр третьей манеры Рафаэля оказался страшной мазней».

Приведенный выпад художницы в адрес сановного собирателя не мешал ей посещать его дворец, свидетельством чего остался ее прелестный рисунок в «Зеленом альбоме» князя Белосельского (СПб, Гарвардский университет). Юная княжна Зинаида могла видеть за работой Виж-Лебрен, Тома де Томона и других художников, оставивших свои наброски в альбоме ее отца. Нам представляется, что в виде музицирующего ангела Виж-Лебрен изобразила именно юную дочь владельца особняка у Аничкова моста.

Княжна Зинаида — неперенный член заседаний своеобразного художественного общества, руководимого другим известным петербургским меценатом — графом А. С. Строгановым. На заседаниях шутилой «Строгановской Академии», проходивших в графском дворце у Полицейского моста, граф-президент

Е. Виж-Лебрен. Музицирующий ангел (З. Волконская в детстве). Рисунок из «зеленого альбома» кн. Белосельского. Гарвардский университет. США

П. Бенвенути. Портрет З. Волконской. Бывшее собрание Белосельских-Белозерских

Ф. Бруни
З. Волконская в роли Танкреда. 1822. ГРМ

нередко предлагал ее членам экспромты на темы шедевров из его прославленной галереи. До нас дошел такой экспромт, принадлежащий перу юной З. Белосельской (1810 г.):

*«Вот перед вами ряд картин» —
Сказал он как-то нам. «Взгляните
На этот мавзолей иль там — на вид куртин...
Себе сюжет по вкусу изберите,
И каждый пусть затем, благословясь,
Расскажет повесть нам иль сказки сложит
взяв...»*

*...Один на кресло влез и смотрит на пейзаж,
Другой марину взять готов на abordаж.
...Лишь я, покорная, отбросила сомненья
И, потирая лоб, обшариваю зал,
Чтоб где-нибудь мой взор избрал
Предмет, который бы навел вдохновенье,
Как вдруг внимание остановил портрет,
И вот уж я горю: сюжета лучше нет!
...Пою тебя, герой в кафтане голубом,
Тебя, кого Лебрен рисует полубогом!
Все верно выражено: сердце и черты,
И даже милый дар сквозит в портрете
строгом,—
Радуйсь, полное ума и теплоты...»*

«Милый дар», подчеркнутый княжной Зинаидой в характере Строганова, в не меньшей степени был присущ ей самой: это был талант завязывать и поддерживать дружеские связи. Они часто носили характер страстной «дружбы-любви», «amitie amoureuse». Эта идеальная дружба-любовь соединяла княгиню Волконскую с Александром I, с поэтами Пушкиным, Веневитиновым, Козловым, Мицкевичем, художниками Бруни, Брюлловым... Это были особого рода опозитированные отношения, поднимавшие обоих в какую-то иную, более высокую сферу бытия.

Александр I в одном из писем признавался З. Волконской: «Желаю только одного — быть сколько-нибудь похожим на то существо, которое вы описали и назвали моим именем, хотя мне до этого еще далеко». Характерно описание встречи княгини с Брюлловым, оставленное очевидцем (М. А. Барятинской): «Они долго не виделись и встреча их была таким взывом радости, таким слиннием общих интересов, иных, высших и более специальных, чем у других, что сразу все присутствующие почувствовали, что они отходят на задний план и что они только случайные, посторонние зрители другой жизни».



А. Воронихин
Галерея во дворце Строгановых

Ф. Лагрене
Портрет Д. Веневитинова. 1826
Государственный литературный музей. Москва

Е. Виж-Лебрэн
Портрет А. С. Строганова

На с. 26
Ф. Бруни
Гоголь и Н. Кампанари, внучка З. Волконской. Рим

Вилла З. Волконской в Риме. Рисунок Жуковского.
1839. ГПБ. Ленинград



певица и вдохновительница художников была окружена к тому же ореолом недавних победоносных походов русских войск, которые она сопровождала в ставке Александра I.

Пушкин знакомится с княгиней в дни возвращения из ссылки. П. А. Вяземский подробно описал их первое свидание: «Слышится еще, как она в присутствии Пушкина и в первый день знакомства с ним прочла элегию его, положенную на музыку Геништой «Погасло дневное светило, на море синее вечерний пал туман». Пушкин был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства. По обыкновению, краска вспыхивала в лице его...» Осенью 1826 года З. А. Волконская посылает поэту свой портрет в роли Жанны д'Арк вместе с партитурой. Она пишет ему: «Вы получите литографию с моего (головного) портрета в виде Джованны, писанного Бруни. Приложите ее к первой странице и вспоминайте меня». Весной следующего года она получает от Пушкина экземпляр «Цыган» со стихотворным посвящением. В ее письмах поэту звучит тревога за гения, ставшего ей близким человеком: «Возвращайтесь! Московский воздух как будто полегче. Великому русскому поэту подобает писать или среди раздолья степей или под сенью Кремля; творец «Бориса Годунова» принадлежит городу царей...»

Особняк Волконской на Тверской был в эти годы, кажется, одним из центров оппозиции николаевскому режиму. Бывшая живым воплощением либерального «дня Александровых счастливого начала», княгиня противостояла мрачным проявлениям реакции, усилившимся после разгрома декабристов. Она имеет смелость принимать опального Пушкина, ссыльного Мицкевича, известны те патристические демонстрации, в которые вылились устроенные ею проводы в Сибирь М. Волконской и Е. Трубецкой. Директор канцелярии III отделения фон Фок доносил своему шефу Бенкендорфу: «Между дамами самые непримиримые и всегда готовые разорвать на части правительство — княгиня Волконская и генеральша Коновницына. Их частные кружки служат средоточием всех недовольных, и нет брани злее той, которую они извергают на правительство и его слуг». За домом княгини учреждается слежка.

Большое гражданское мужество требовалось Волконской в этой ситуации, чтобы вступить перед Николаем I в пользу поэта П. А. Вяземского, которому угрожала опала. Библиотекарь графа Лавала Воше, проважавший Е. Трубецкую в Сибирь, по возвращении был рекомендован княгиней в качестве спутника до Петербурга поэту Д. Веневитинову.

Прощаясь с Д. Веневитиновым, влюбленным в княгиню, она дарит ему один из предметов, украсивших ее музей в особняке на Тверской. Это был бронзовый перстень, найденный в раскопках Геркуланума. Решив никогда не расставаться с ним, поэт надевает его на

грудь как талисман. Целый лирический цикл связан в творчестве Веневитинова с этим даром. В стихотворении «К моему перстню» мотив любви-дружбы соединен с трагическими предчувствиями:

*«Ты был открыт в могиле пыльной,
Любови глашатай вековой.
И снова пыли ты могильной
Завещан будешь, перстень мой.
Но не любовь теперь тобой
Благословила пламень вечный
И над тобой в тоске сердечной
Святой обет произнесла:
Нет! Дружба в горький час*

прощанья

Любови рыдающей дала...»

Веневитинов и Воше были допрошены при въезде в Петербург. Дни, проведенные под арестом, как кажется, оказали роковое влияние на его здоровье. Через несколько месяцев он умер. Примечательно, что в приведенном выше стихотворении поэт провидит не только свою близкую кончину, но и то, что в действительности случится в посмертной судьбе его праха:

*«Века промчатся, и быть может,
Что кто-нибудь мой прах встревожит
И в нем тебя откроет вновь...»*

В июле 1930 года в связи со сносом части Симонова монастыря останки Веневитинова были перезахоронены на Новодевичьем кладбище, а перстень передан в Государственный Литературный музей.

В «Музей» З. А. Волконской в ее московском доме было перевезено многое из художественного наследия ее отца. «Греческому залу» особняка посвящено одно из лучших стихотворений А. Мицкевича (1827 г.):

*«В темноте ее взором лучистым ведомый,
По блестящим паркетам, вслед белому платью,
Я вхожу. Что здесь? Леты ли брег*

незнакомый?

...Здесь на камень не смеешь поставить ты

ногу,—

Гневно взглянет из камня лик древнего бога.

Он лежит здесь, поверженный, с горечью

видит

Гибель веры старинной и нас ненавидит.

Разрушенья не знает лишь образ Сатурна

Да светильник из бронзы, коринфская урна,

И мерцает в ней свет неугаемой лампады...

Что здесь? Может быть, гений бессмертной

Элады?

Поднял голову... оком сверкнул... светлокрылый

Подлетает и, словно лучом озарило

Небожителей спящих застывшие лица

И чело несравненной моей проводницы.

Спят здесь мраморным сном все былые

кумиры.

Так не будем тревожить их сонного мира!

Лишь тебя, мой божок, мы сегодня разбудим,

Пусть ты всех здесь юней, но любезен ты

людям.

Грех без жертвы Эроту пройти торопливо.

О прекрасный мой друг, будем благочестивы!

Но увы! Ледяными глазами взглянула,

Как Меркурий жезлом, гневным взглядом

хлестнула.

И душа, к сокровенной приблизясь надежде,

В безнадежность повергнута снова, как

прежде.

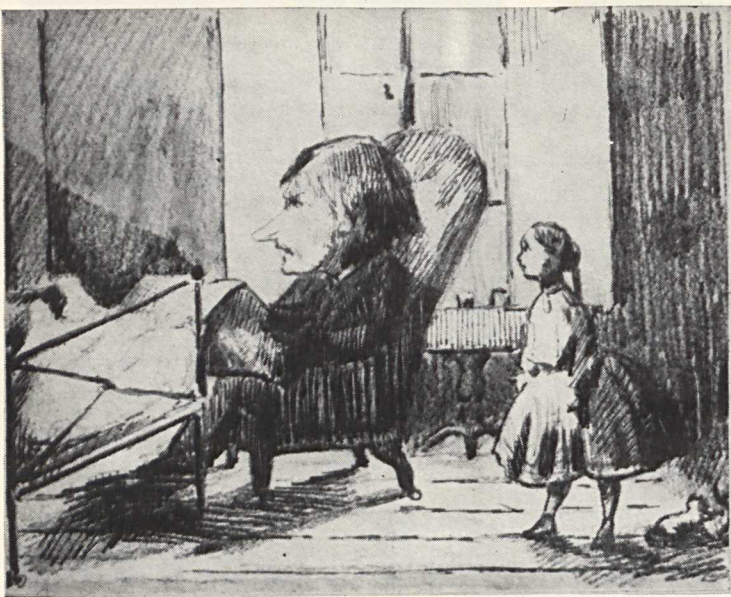
Что могу рассказать, из неведомого края

В смертный дол возвратясь? —

В полноте был от рая.

Полусвет я в раю увидал с полутенью,

Приоблился, увы! только к полуспасенью!»



В салоне княгини было разрешено наносить на покои скульптур эпиграмы и экспромты, подобные тем, которые некогда сочинялись в шутильной «Строгановской Академии». На «Грозном Амуре» Фальконе можно было прочесть следующую эпигramму поэта И. Дмитриева, вдохновенную двустийшем Вольтера:

*«Кто б ни был ты, пади пред ним,
Был, есть иль должен быть владыкой
он твоим».*

Здесь же помещалось изящное четверостишие Н. М. Карамзина:

*«— Страшиться: прострелю!
Но вы от раны не умрете:
Лишь только взглянете, вздохнете
И скажете: «люблю!»*

Эпиграмма на «Аполлона Бельведерского» принадлежала перу Пушкина:

*«Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь издох Пифон,
И твой лук победно блещет,
Бельведерский Аполлон!»*

С этой же скульптурой связан поэтический поединок, едва не закончившийся реальной дуэлью. Один из завсегдатаев салона, А. Н. Муравьев, неловко задев гипсового Аполлона, отбил ему руку. Результатом явился экспромт, нанесенный на коколь скульптуры:

*«О Аполлон! Поклонник твой
Хотел померяться с тобой,
Но оступился и упал.
Ты горделивца наказал:
Хотел пожертвовать рукой,
Чтобы остался он с ногой».*

За обидные последние строчки пушкинской эпиграмы на это событие Муравьев намеревался вызвать поэта на дуэль. В этих строках сам бог обращался к виновному:

*«Кто разбил мой истукан?
Ты соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан!»*

Один из современников писал об отношении З. А. Волконской к пластическим искусствам: «Потребность в искусстве у княгини Зинаиды была равносильна потребности двигаться и дышать. Она не могла жить иначе... Шедевры искусства являлись как бы продолжением ее самой».

Многое из галереи живописи особняка Волконской на Тверской ныне рассеяно, многое утрачено бесследно. По-видимому, из этого собрания происходят великолепное полотно неизвестного французского живописца XVII века «Святой Себастьян перед римскими императорами», а также «Святой Себастьян», ныне хранящийся в Эрмитаже. Доставшееся, видимо, из коллекции отца, это драгоценное полотно учителя Рафаэля в 1910 году было продано музею внучкой владелицы Н. В. Кампанари.

В Риме в коллекции Н. В. Кампанари в 1910 году находилось полотно Гауденцио Феррари «Мадонна с младенцем и святыми», когда-то приписывавшееся Леонардо. Портрет З. А. Волконской в роли Танкреды работы Ф. А. Бруни ныне хранится в Государственном Русском музее в Ленинграде. В доме Волконской

на Тверской его видел М. Д. Бутурлин. Там же находился акварельный портрет княгини, исполненный в 1830 году К. П. Брюлловым. В 1835 году муж Волконской привез его из Рима и отдал литографировать. В 1937 году оригинал находился в собрании А. Попова в Париже. В 1831 году Б. С. Леммерман купил в Риме остатки художественных коллекций З. А. Волконской. Когда в 1976 году собрание этого коллекционера распродалось, то живописные полотна и миниатюры приобрел собиратель С. Раскович (Рим). Среди них были портреты работы Кипренского, Боровиковского, Левицкого, Рокотова, Бруни, Резинера и др.

Весной 1829 года княгиня Волконская навсегда покидает Москву и переселяется в Рим. Недалеко от собора Св. Иоанна Латеранского она приобретает виллу и здесь в саду, включавшем римский акведук I века, создает своеобразный скульптурный музей. Драгоценные античные статуи, саркофаги, рельефы украшали гrotты, аллеи, укромные уголки парка виллы. Часть его была отведена «аллее воспоминаний», где были размещены памятники, напоминавшие все самое дорогое, что покинула княгиня в России: колонны и рельефы были украшены именами Пушкина, Батюшкова, Веневитинова, Карамзина. Порой это строки признательности, иногда — дань восхищения писателем — Гете, Байроном, В. Скоттом, композитором — Буальде и т. п.

На своей вилле княгиня дает приют Гоголю в момент его трагических переживаний, здесь живет три года талантливый молодой историк Н. Рожалин. Сад виллы Волконской несколько раз зарисовал В. А. Жуковский, ныне эти рисунки поэта хранятся в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде.

Ностальгия не является принадлежностью только нашего века: куда бы ни уезжала, чем бы ни увлекалась княгиня, ее мысли постоянно тянулись к покинутой России. В одном из писем Вяземскому она пишет: «Получили ли Вы мои «Путевые записки»?.. Все, что касается моих путешествий, будет посвящено моей стране».

Какова судьба скульптурных собраний виллы Волконской и ее «аллеи воспоминаний»? Копия торса Афины-Девы Фидия, когда-то украшавшая римскую виллу княгини, ныне находится в здании Немецкого археологического института в Риме, ее собственный портрет работы П. Генерани — в Римской Галерее современного искусства. Три с половиной десятка гемм из собрания Волконской хранятся ныне в Берлинском музее. На месте, на вилле Волконской, сохранившей свое наименование, но занятой ныне посольством Великобритании, остаются римские декоративные рельефы, фрагменты саркофагов и «аллея воспоминаний».

Едва уехав из Москвы, З. А. Волконская задумывает грандиозный план «Эстетического музея» при Московском университете. Подробный проект нового

учреждения был опубликован в журнале «Телескоп» за 1831 год. В нем ясно формулировались широкие просветительские задачи Музея: «Желательно было бы, чтобы изящные искусства не ограничивались одними мастерскими художников, но вошли бы непосредственно в круг общественного воспитания и образовали бы в народе чувство эстетическое... Кафедра эстетики и древностей в Московском университете оживится, когда пред очи слушателей сойдет великой Олимп... артисты Московского театра здесь научатся грации, а декораторы и костюмеры найдут верные модели».

З. А. Волконская обращается к виднейшим меценатам, общественным деятелям России в надежде на поддержку своего проекта. В письме князю Д. В. Голицыну она пишет: «Вы сделали в Москве столько добра, что, без сомнения, оцените пользу моего предложения... я беру на себя заказать точные копии и приведу в порядок коллекции, которые, по Винкельману и его подражателям, должны изобразить всю историю искусства...» М. Погодин пишет С. Шевыреву, бывшему одним из составителей проекта: «Да здравствует княгиня! Она алмазными буквами вписала свое имя в летописи Москвы или лучше — всей России!» Однако оправдались скептические предсказания мужа княгини Н. Г. Волконского, утверждавшего, что в Москве «едва ли постигают надобность знать происхождение Аполлона и Минервы». Последовал отказ Совета Московского университета, заслужившего у М. Погодина следующую характеристику: «Это — скопище невежд, плутов и эгоистов!» В случае удачи проекта это был бы второй в России и третий в Европе подобный музей при университете. Первым явился Дерптский (1803 г.), в 1820 году Ф. Фалькером был основан подобный музей в Бонне.

Княгиня Волконская скончалась в 1862 году. Ее сын, русский посол в Неаполе, добавил в римской «аллее воспоминаний» последнюю стелу с надписью: «Княгине Волконской. Она посвятила эту аллею дочернему благочестию, признательности и дружбе. Та же почесть остается ее дорогой памяти». Могила княгини — в церкви святых Винченцо и Анастасии на пьядца Навона.

Литература

БОЧАРОВ И., ГЛУШКОВА Ю. Русский клуб у фонтана Треви. М., 1979.

ГАРРИС М. А. Зинаида Волконская и ее время. М., 1926.

Русские поэты XIX в. М., 1979.

БЕЛОЗЕРСКАЯ Н. Княгиня З. А. Волконская. — Исторический вестник, т. 68, 1897.

ВОЛКОНСКАЯ З. А. Избранные сочинения. Карлсруэ, 1865.

ПОЛОНСКИЙ Я. Б. Литературный архив и усадьба кн. Зинаиды Волконской в Риме. Временник Общества друзей русской книги, кн. IV, 1938.

ВОЛКОНСКАЯ З. кн. Проект эстетического Музея при Имп. Московском Университете, Телескоп, ч. III, 1831, с. 385.

Силуэт как жанр и искусство

Ольга Авилова



Силуэтные изображения завезены в Россию в середине XVIII века из Франции мастерами Ф. Сидо и Ф. Антингом, которые быстро наводнили Петербург силуэтными портретами столичного дворянства. Тем не менее мы воспринимаем силуэт более всего как неперемнную часть русского ампира, как верную приметку художественной культуры начала XIX века, когда «...в помещичьих усадьбах процветало интимное и грациозное искусство силуэта, насаждаемое иностранцами и усердно продолжаемое русскими — от знатных бар до крепостных самоучек», как характеризует ее один из тонких знатоков пушкинской эпохи Голлербах. Именно к этому времени силуэт широко распространяется как любительское художественное занятие наряду с музицированием, рисованием, сочинительством. Об этом массовом увлечении свидетельствуют наполненные силуэтами домашние альбомы начала XIX века. Изображения, вырезанные из черной и белой бумаги, представляют собой уже не только портреты, но и целые жанровые композиции. Ножницы и клей, необходимые для создания силуэтов, сближали их с вырезанием ажурных бумажных салфеток, вышиванием гладью или бисером. Это было что-то вроде рукоделия. Надо, однако, помнить, что любимое всеми в то время рукоделие было подлинным творчеством. Вместе с любительским рисованием оно составляло культуру домашнего творчества, «малое искусство», со своей собственной системой жанров, свободной от академических канонов и требований. Техника силуэта как бы объединила в себе черты ремесла и изобразительного творчества, что и делало его столь популярным.

Кропотливость этого занятия как нельзя более подходила идеалу времяпрепровождения образованного человека эпохи сентиментализма: в одиночестве (а еще лучше и в глуши) наслаждаться душев-

ным покоем, каким-нибудь тихим сосредоточенным делом.

Художественный язык силуэта, его четкие, ясные контуры, его строгое цветовое решение, его неожиданная пространственность и музыкальная ритмика линий удивительно соответствовали предметному миру эпохи ампира, в которой графичность была заложена как одно из основных выразительных средств стиля.

В историю искусств на равных правах с другими изобразительными жанрами силуэт вошел благодаря прежде всего творчеству Федора Толстого. Именно этот художник, «гениальный дилетант», как многие его называли, можно сказать, сделал технику силуэта искусством, открыл в нем художественный дух времени.

Ф. Толстой первый из людей высшего круга посвятил свою жизнь живописи, отказавшись ради нее от карьеры. Будучи знатоком европейского искусства, поклонником античности, он не считал, что занятия популярным у дилетантов ремеслом унижают его достоинство художника. По воспоминаниям современников, Толстой вырезал силуэты, сидя в гостиной среди друзей или в детской, развлекая своих дочерей. Окружающим, наверное, казалось, что это не было для него серьезным занятием. Но, как вспоминала дочь художника Е. Ф. Юнге: «Даже пустяки, которыми отец занимался в свободные минуты,



Э. Голлербах
А. С. Пушкин. 1936

Фрагмент оформления выставки «Пушкин и мы»
в выставочном зале на Кузнецком мосту
Художник В. Левенталь. 1987

и те служили ему поводом к мысли, к изучению; за что бы он ни взялся, он серьезно отдавался этому делу, как бы оно ни было мало». Толстой увидел скрытые в этом модном развлечении художественные возможности — способность силуэта создавать на листе бумаги совсем отличный от обыкновенного рисунка мир.

Силуэты Толстого, конечно, можно классифицировать, вычленив сюжетные циклы, тематические группы и т. п. Но сам Толстой своим творчеством в этом жанре сделал нечто противоположное: то, что в изобразительном искусстве его времени, в соответствии с классицистской эстетикой, представляло четкой разделенностью и соподчиненностью видов и жанров, он перемещал в силуэте, уравнивая и «высокое», и «низкое».

Художник создает цикл силуэтов на тему войны 1812 года параллельно с прославившими его медалями на ту же тему и словно в противовес их возвышенному, проникнутому героическим пафосом, духу. Работая над темой войны 1812 года в медальерной и силуэтной технике, Толстой как будто доказывал своим современникам, а может быть, и самому себе относительность жанровой иерархии в искусстве.

Толстой не придумывал специальных тем для своих силуэтов — он как бы переводил свои же произведения с языка поэзии



Хвоцинский
Сценка в гостиной
Первая треть XIX в.



В. Свистульский
Заставка к четвертой главе
«Евгения Онегина». 1937



Ф. Толстой
Бой при Малом Ярославце
Медальон. 1819 г.



Н. Ильин
Пушкин и няня. 1948 г.

на язык «презренной прозы». Сельские сцены в технике силуэта можно рассматривать также как параллель его живописным произведениям: «Пастораль», «Пастух со стадом». Его силуэты проникнуты ощущением подлинности, почти документальности.

В мемуарной литературе тех лет можно найти описания бытовых сценок, почти полностью повторяющих силуэтные изображения Толстого. Знакомый Пушкина, оставивший о нем свои воспоминания, Ф. Ф. Вигель писал о стихах П. А. Вяземского, посвященных дороге: «...все нашел я тут: и вихрю подобный бег тройки, и ловкость ухарского ямщика, и шляпу его, украшенную даровою лентою, и руку его, вооруженную «вдохновительным» кнутом, и русоколых красотою, коими любовался, несмотря на боль моих ребер». Невольно перед глазами возникают несущиеся тройки в силуэтах Толстого.

Как Вигель видит в стихах Вяземского живую документальность, так и мы, глядя на силуэтные сценки Толстого, принимаем их за тени живой жизни, за что-то протокольно точное и неоспоримо документальное, хотя в обоих случаях источник впечатлений — очень условный художественный образ, а не «фотография действительности».

Рассматривая силуэты Толстого, жалеешь о том, что он никогда не иллюстрировал Пушкина. Сцены

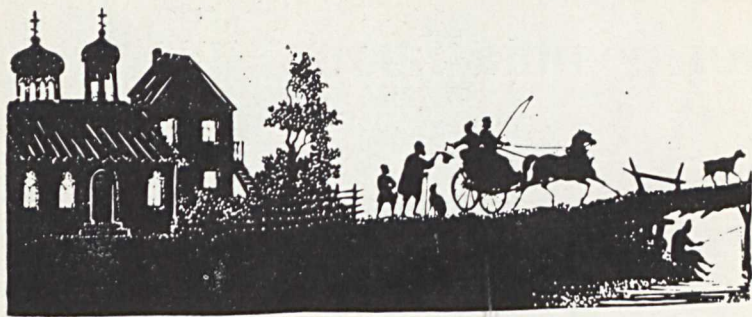
дороги, крестьянского и помещичьего быта были бы прекрасными иллюстрациями, скажем, к роману «Евгений Онегин». А впрочем, они и так ими являются. Их естественность, живая образность прекрасно сочетаются с пушкинским текстом. Лаконичность и ясность языка, отсутствие вычурности делают их достойными иллюстрациями «энциклопедии русской жизни». Они как бы и выполнены «онегинской строфой». Насколько созвучней язык толстовских силуэтов языку пушкинского романа, чем первые иллюстрации к его произведениям, полные театральности и ложного пафоса!

Все персонажи силуэтов Толстого изображены в момент действия: Наполеон слезает с лошади («Наполеон под Регенсбургом»), крестьянин забирается вверх по приставной лестнице («Осень»), дама, обернувшись, кидает деньги в протянутую нищим руку («Барыня подающая милостыню»), молодой человек прощается, приподняв шляпу («Коляска и верховой у руины»). Движения персонажей создают впечатление как бы на мгновение застывшего действия, которое сейчас возобновится и продолжится — барыня повернется, молодой человек оденет шляпу. Каждая сценка словно требует продолжения. Говоря современным языком, силуэты Толстого — это некий «стоп-кадр», мгновение, вырванное из

потока жизни.

Увлечение проблемой передачи движения приводит его к самостоятельному изобретению того, что мы сегодня называем мультипликацией: «Он рисовал целую коллекцию рисунков акварелью для стереоскопа, целые вереницы рисунков, которые, приведенные во вращательное движение, изображали движущиеся фигуры: бегущих и прыгающих мальчиков, скачущих лошадей; устроил нам раз лесенку, по которой кукла-клоун, кувыряясь, сходила сама по ступенькам, и т. д.; все это существует теперь, но не существовало тогда, когда он сам до всего этого додумывался», — вспоминала Е. Ф. Юнге.

Эффект динамики и пространственности в толстовских силуэтах сближает их с такими весьма популярными в то время увлечениями, как стереоскоп, театр теней или волшебный фонарь. В 1804 году Г. Р. Державин написал оду «Фонарь», в которой сравнил человеческую жизнь с волшебным фонарем, где каждый является только «переменной тенью, что появляется и исчезает на полотне по воле «чудотворного непостижимого мага». «Не обавательный ль, волшебный, Магический сей мир, фонарь? Где видны тени переменны, Где веселясь ими царь, Нль маг какой, волхв непостижный, В своих намереньях обширный, Планет круг тайно с высоты



Ф. Толстой

Барыня подающая милостыню;
Наполеон на поле боя;
Сельская сценка;

У трактира;

Наполеон под Регенсбургом
Коляска и верховой у руины;

*Единым перстом обращает,
И земнородных призывает
Мечтами быть иль зреть мечты!»*

Искусство силуэта сродни этому волшебному миру теней, миру мечты. Мир мечты об идиллическом безмятежном счастье вдали от суетных городов окружал людей эпохи сентиментализма. Силуэтное искусство было понятно и близко им, оно стало органической частью их быта и перестало занимать их вместе с отжившими мечтаниями. В 1835 году Е. А. Баратынский написал: «Век шествует путем своим

*железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята,
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы».*

Эпоха кончилась. Исчезло «домашнее искусство», альбомы. Однако силуэт не исчез совсем из быта: «вырезывание силуэтов обратилось в профессию странствующих артистов на публичных гуляньях и ярмарках, из людей хорошего круга лишь изредка кое-кто находил для себя забаву в этом деле» — как мы можем прочесть в энциклопедии прошлого века.

Возрождение силуэта происходит в начале XX века. Оно связано с деятельностью художников «Мира искусства». Техника силуэта в их творчестве становится неким

проявлением ностальгической тоски по наполненному «ребяческими снами поэзии» веку. Выступает тень этих снов. Не случайно журнал «Старые годы», посвященный пушкинской эпохе, оформляется силуэтными изображениями, которые приобретают теперь черты стилизации. Силуэты в художественной жизни начала XX века уже не имеют очарования «домашнего жанра», стоящего на грани между рукоделием, фокусом и серьезным искусством. Они не вырезаются из бумаги, а рисуются тушью, теперь это — полная часть графического искусства профессиональных художников.

Именно как самостоятельный жанр графики используется силуэт в иллюстрациях к произведениям Пушкина 1930-х годов. В это время, когда пушкинские произведения привлекают внимание почти всех художников-иллюстраторов, выкристаллизовывается отдельная тема: силуэт и творчество Пушкина. Такие художники, как Ильин, Кравченко, Рерберг, Свистальский, обращаются в своих иллюстрациях к Пушкину к силуэту, открывают в этом жанре не только близость к пушкинскому времени, но и к поэтике пушкинского творчества.

Среди иллюстраций, выполненных в силуэте, особого внимания заслуживают работы сегодня полузабытого художника В. Свистальского, который первым обра-

тился к этому искусству в иллюстрациях к Пушкину. Эти работы почти не были замечены пушкиноведами. Но именно этот художник, как никто другой, сумел в силуэте почувствовать художественную стилистику пушкинского времени. Он возвращает силуэту его «рукодельность» — не рисует, — вырезает его из черной бумаги. Он не претендует на создание в силуэте своих образов пушкинских героев. Его иллюстрации к «Евгению Онегину», например, всего лишь ненавязчивый фон пушкинскому тексту, своеобразный аккомпанемент в стиле того времени. Они возникают среди текста, как сценки на экране волшебного фонаря, видения, которые вот-вот исчезнут.

Свистальский не стремится детально передать аксессуары эпохи, не добивается строгой исторической точности в своих иллюстрациях; он просто вводит в книгу атрибут, неотъемлемо присущий времени, гарантирующий его от фальши и претенциозности в художественном толковании Пушкина. О его иллюстрациях думаешь: наверное, вот так иллюстрировал бы «Евгения Онегина» Ф. Толстой. Его тонко прочувствованное силуэтное искусство превратило книгу в некое воспоминание о Пушкине и его времени, о той так прельщающей нас эпохе, когда строгость и ясность классицизма соединялась с наивной мечтательностью сентиментализма.

*Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горести и бед...*

Известные всем нам строки «Воспоминаний в Царском Селе» (1814 г.) заставляют задуматься о малоизвестных фактах ранней пушкинской биографии. В Лицее пятнадцатилетний Пушкин обращается к воспоминаниям о подмосковных местах, связанных с его детством. «Края Москвы, края родные» — это Захарово. Деревенская родина Пушкина.

Неподалеку от Москвы, в сорока верстах, находилась усадьба бабушки Пушкина Марии Алексеевны Ганнибал, где будущий поэт проводил каждое лето с 1806 по 1811 год. Почему мы так немного о ней знаем?

Тема «Пушкин и деревня» связывается прежде всего с Михайловским и Болдином — здесь отбывал поэт ссылку, сюда приезжал он в свои «осенние досуги». При этом пушкинисты часто забывают, что Пушкин знал деревню и в детстве. И первые образы русской деревни появляются в его стихах задолго до Михайловского, в лицейской лирике, причем юному поэту «видится» именно Захарово, «мирные картины Прелестной сельской простоты», которые наблюдал он с семи до двенадцати лет, бывая в бабушкиной «подмосковной».

Не хочется ничего навязывать Пушкину произвольно. Поэтому будем настаивать на прямых ассоциациях с Захаровом в произведениях Пушкина после Лицея, посвященных деревне. Но нельзя и не учитывать тех шести детских захаровских лет, в которые, согласно педагогам и психологам, закладываются в душу человека самые яркие и прочные впечатления.

Мы замечаем некоторую самоочевидную связь детских впечатлений Пушкина с его последующим творчеством в целом, находим «детства ранние следы» и в конкретных произведениях поэта. Вот несколько примеров. Трагедия «Борис Годунов» написана в 1825 году в Михайловском, однако в тексте одной из глав присутствуют — конечно, не случайно — топография и названия окрестностей Захарова: «...Бором иди по тропинке до часовни, что на Чеканском ручью, а там прямо через болото на Хлопино, а оттуда на Захарьево...» Болдинской осенью 1830 года Пушкин пишет «Повести Белкина», и среди героев «Барышни-крестьянки» оказываются «колбинские», «захарьевские», «хлупинские» крестьяне, с которыми Пушкин встречался в детстве и вновь увиделся летом 1830 года, когда еще раз посетил Захарово на важном этапе своей жизни, собираясь жениться.

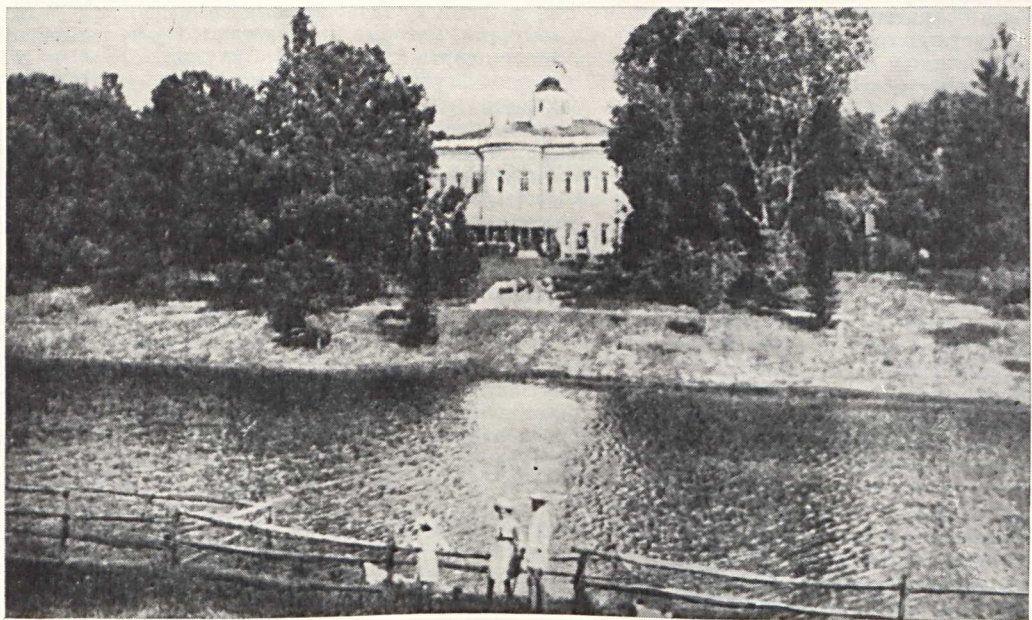
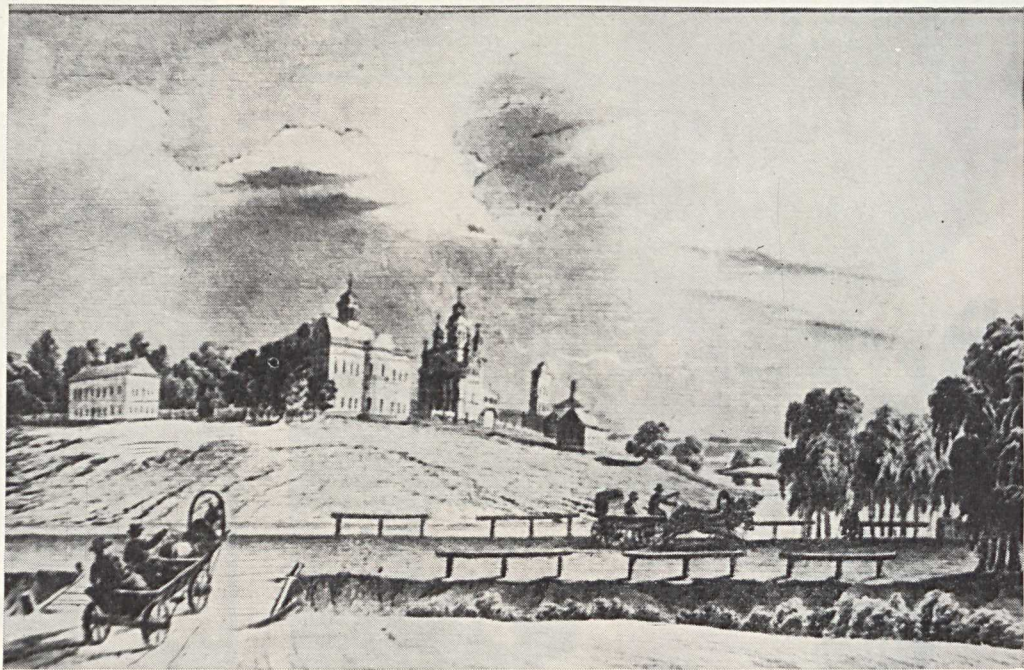
В Болдине, в Михайловском поэт возвращается к воспоминаниям о Захарове, об окружающих его селах и дорогах, составляющих вместе мир пушкинского детства.

В окрестностях Захарова есть одно место, которое по праву считается культурным средоточием этого края. Сюда сходятся все дороги и все традиции, предания, исторические легенды уголка пушкинского детства. Это Большие Вяземы — старинное село, где находилась приходская церковь Захарова (возле нее в 1807 году был похоронен младший брат Пушкина Николай). Здесь же была богатая усадьба князей Голицыных, знакомых родителей Пушкина. Будущего поэта возили в Вяземы к обедне, а может быть, он приходил сюда пешком: расстояние от Захарова до Вязем две версты.

Захарово принадлежит Вяземам, как деревня принадлежит селу, а усадьба — деревне. Впервые на их неразрывную связь в жизни Пушкина обратил внимание современник поэта С. П. Шевырев. В его воспоминаниях есть интересные строки, посвященные местам пушкинского детства: «Село Вяземы, которое Пушкин в детстве, без сомнения, часто посещал, принадлежало Годунову, там доселе пруды, ему приписываемые, старая церковь тоже с воспоминаниями о Годунове; стало быть, в детстве Пушкин мог слышать о Годунове...» Добавим к

Захарово-Вяземы — деревенская родина поэта

Ирина Юрева



Собор в Больших Вяземах. XVI век.
Современное фото

Тушин. Вид на Вяземы. Акваверль, первая четверть XIX в.

Усадебный дом Голицыных.
Фото начала века

Вид на пруды и усадьбу Вяземы. Фото начала века



этому, что даже в наши дни в Вяземах и окрестностях еще можно услышать и записать народные легенды о Борисе Годунове, связанные со здешним храмом. Легенды эти рассказывают и потомки пушкинской няни Арины Родионовны, живущие до сих пор в Захарове. Это народная память, питавшая и Пушкина.

Первое упоминание о Вяземах относится к 1556 году: в то время это последний «стан» перед Москвой на дороге, идущей с западных границ русского государства. В конце XVI века село принадлежало Борису Годунову, о чем сообщает летопись: «...А по челобитью боярина Бориса Федоровича Годунова, в селе его на Вяземе сделан храм камен о пяти верхах и плотина камена у пруда». Вяземская церковь и ее убранство «изрядной работы» описывается в дневниках Марины Мнишек, останавливавшейся в Вяземах перед въездом в Москву. Этот факт, кстати, отражен в том произведении, которое использовал Пушкин при написании своей трагедии, — в «Истории государства Российского» Карамзина: «Марина дня четыре жила в Вяземе, бывшем селе Годунова ... где в каменном храме, донные целом, видны еще многие польские надписи Мнишковых спутников».

Марина Мнишек направлялась в Москву вслед за Дмитрием Самозванцем, который сделал Вяземы своей временной резиденцией, а позже, в 1605—1606 годах, приезжал сюда «на потехи», с немецким и литовским отрядами брал брем лебяную крепость, сооруженную по его приказу вокруг здешней «обители». Забавы Лжедмитрия, какими рисуют их летописи и записки иностранцев, напоминают нам «потешные бои», устраиваемые почти столетие спустя молодым Петром Первым...

Петровская эпоха, так интересовавшая Пушкина, тоже отразилась в истории Больших Вязем. «...К ночи поехали с Вяземы» — это и другие упоминания о Вяземах мы находим в журнале Петра, который в 1694 году пожаловал село своему воспитателю и сподвижнику Б. А. Голицыну. По преданию, в выстроенном здесь Борисом Алексеевичем каменном доме останавливался Петр.

В начале XIX века в Больших Вяземах бывала еще одна «героиня» Пушкина — княгиня Наталья Петровна Голицына (усадьба принадлежала в то время ее сыну, Борису Владимировичу). Легенды, которые окружили княгиню Голицыну, и история ее молодости, проведенной в Париже, послужили Пушкину основой для сюжета повести «Пиковая дама». А если вернуться от семейной истории владельцев усадьбы к большим истори-

ческим событиям, связанным с Вяземами, то последним из них, отраженным в творчестве Пушкина, будет Отечественная война 1812 года. Через Большие Вяземы, лежавшие на старой Смоленской дороге, проходили русские войска, а вслед за ними — наступавшая на Москву наполеоновская армия. Четыре письма М. И. Кутузова от 30 августа 1812 года помечены Вяземами; на следующую ночь в усадьбе останавливался Наполеон.

Смутное время, начало царствования Петра, 1812 год — на пересечении этих эпох стоят Большие Вяземы и на протяжении всего этого времени складывается архитектурный облик усадьбы. Здесь сохранился ансамбль конца XVI века. Это уникальная трехпроектная звонница, не типичная для этих мест, напоминающая псковские, и пятиглавый двухъярусный храм (в прошлом Троицкий, позже пересвященный в Преображенский), знаменующий собой переход к архитектуре XVII века. Рядом бывший «двор боярский» — каменный дом Бориса Алексеевича Голицына, дошедший до наших дней в перестроенном виде, но сохранивший некоторые черты архитектуры петровского времени. По другую сторону от храма — главный усадебный дом Голицыных, особняк с бельведером в классическом стиле, дата постройки которого вылеплена на фронте фасада: «Мая 1 дня 1784 года». По сторонам от него расположены двухэтажные флигели, построенные чуть раньше. При тогдашнем владельце Вязем Николае Михайловиче Голицыне был разбит регулярный парк, напоминающий сады французского классицизма, — с партером у пруда, откуда открывался вид на главный фасад усадебного дома, с лучевыми липовыми аллеями, расходящимися от дома с противоположной стороны. Специалисты-дендрологи Главного ботанического сада определили, что липовые аллеи, просматривающиеся и сегодня в регулярной части парка, сохранили следы особой посадки, при которой деревья высаживались в наклонном положении друг к другу и подстригались, образуя смыкающийся над головой зеленый коридор... Регулярный парк в Вяземах, как в большинстве усадеб, был окружен пейзажным парком. В наши дни он частично застроен, однако до сего времени дошел живописный овражек: когда-то здесь проходил ров, окружавший Вяземы в эпоху Бориса Годунова.

Облик Больших Вязем впервые запечатлен еще в книгах XVII века. Акварель Тушина первой половины XIX века из собрания Государственного Исторического музея показывает усадьбу такой, какой видел ее Пушкин в 1806—

1811 годах, живя в Захарове. Не считая расширения парка, спускающегося теперь к пруду и закрывающего вид на главный дом, усадьба донные сохранила свой облик. Церковь и звонница, помнящие Смутное время, и окруженный парком архитектурный ансамбль XVIII века по сей день отражаются в прудах, устроенных еще Борисом Годуновым...

Кажется странным, что усадьба Большие Вяземы почти забыта сегодня: в прошлом она привлекала большое внимание исследователей и любителей старины. Мы упоминали уже о профессоре С. П. Шевыреве, который писал о Вяземах в середине прошлого века. В 1916 году вышла книга «Вяземы» П. Шереметева — этот превосходно изданный, богато иллюстрированный том открывал серию «Русские усадьбы», в которую должны были войти описания усадеб, наиболее примечательных с точки зрения их истории и архитектуры.

В наши дни памятники Больших Вязем не только не привлекают интереса ученых, но и попросту не охраняются. Уже после того, как вяземский храм начал реставрироваться, отсюда были похищены и вывезены шесть фресок-росписей XVII века... Как могло произойти такое?

Несмотря на принимаемые решения, например, о «расширении производственной базы треста» в Больших Вяземах, эта усадьба неплохо сохранилась донные. Гораздо меньше «повезло» соседнему пушкинскому Захарову: не дошли до наших дней дом М. А. Ганнибал и другие усадебные постройки, сильно пострадали от времени парк и березовая роща.

В 1986 году произошло, пожалуй, самое драматичное событие в истории Захарова: здесь началось возведение современного блочного поселка напротив пушкинского парка. Как выяснилось, строительство не было согласовано с Министерством культуры, и сейчас оно приостановлено. Но что будет дальше? Поселок — это не только десять или двадцать домов, это и дамба на захаровской речке, по которой пройдет дорога к этим домам. Речка заболачивается благодаря недавним инженерным сооружениям, а если строительство дамбы и поселка продолжится, то очень скоро исчезнет с лица земли «зеркало вод» — захаровский пруд, а вместо воспетых Пушкиным «цветущих полей захаринских» мы сможем наблюдать напротив усадеб шоссе с автомобилями и современные домики-коттеджи...

Для Захарова (и для усадьбы Вяземы) не существует охранной зоны — проекты до сих пор не утверждены. А в это время в Захарове спешно начинается строительство в исторических границах пушкинской усадьбы. Трудно поверить, что происходит это в наши дни, когда необычайно возрастает интерес к Пушкину, когда вся общественность борется за сохранение культурного наследия.

Таково общее прошлое Захарова и Вязем, связанное с Пушкиным, и их печальное настоящее. Что можно сказать о будущем этих усадеб? Вероятно, решать судьбу Больших Вязем нужно в комплексе с Захаровом. Планируемое в этом году открытие в Вяземах филиала Звенигородского музея, далекого от пушкинской темы, означает лишь отсрочку настоящего решения, которым, по мнению специалистов, должно явиться создание в Захарове и Больших Вяземах пушкинского музея-заповедника, научного и культурно-просветительного центра, объединяющего усилия многочисленных энтузиастов. В деле сохранения пушкинских мест мало одного энтузиазма, и здесь опасны псевдонародные методы, когда добровольцы без четкого плана и без научной базы идут возрождать пушкинский парк, делая там новые посадки (такие случаи бывали в Захарове). Музей-заповедник сможет соединить научные силы и общественные усилия и на этой основе решить, наконец, вопросы сохранения и достойного использования пушкинских мест под Москвой.

Пушкин в народной картинке

Елена Зименко

Упоминания в пушкинских текстах русских народных картинок, интерес самого поэта к этим проявлениям «массовой культуры» своего времени — тема интересная и еще ждущая вдумчивого исследователя. Нам бы хотелось остановиться только на одном сюжете этой темы.

Уже при жизни поэт мог видеть, как лубочные «Ерусланы Лазаревичи», «Бовы-королевичи» и «Петры — Золотые Ключи», потеснившись, дали место в крестьянских домах «Кавказским пленникам», «Братьям-разбойникам» и «Русланам и Людмилам», — это раннее творчество Пушкина попало в поле зрения народной картинки и ее издателей.

Первая лубочная картинка выбрала его «Романс», написанный в 1815 году. Картинка была напечатана в 1832 году.

*Под вечер осенью ненастной
В далеких дева шла мстят
И тайный плод любви несчастной
Держала в трепетных руках.*

Романс, в представлениях пушкинского времени, — это «жалостное повествование о каком-нибудь любовном, несчастно окончившемся приключении». Склонность лубка к берущим за душу историям, назидательности, песенной завершенности сюжета проявилась не только в самом выборе стихотворения, но и в характерном подзаголовке — «Следствие порочной любви».

Картинка «Следствие порочной любви» примыкает к русским народным картинкам, подобно тому как пушкинский «Романс» примыкает к городским «жестоким романсам». Оригиналом для лубка, выпущенного в 1834 году в Литографии М. Шурова, послужила работа профессионального художника М. Капшницева. Дева появляется возле деревни в легком антиквизированном платье, босиком, действительно, «под вечер осенью ненастной». Ветер раздувает легкий шарф или покрывало. Деревья клонятся от ветра, луна, выглянув из-за мрачных туч, бросает неверный свет на дорогу. Это — единственный лубок с «осенью ненастной». На других природа спокойна, сказочно-условные деревья и цветы на втором плане никак не соотносены с бурными переживаниями героини.

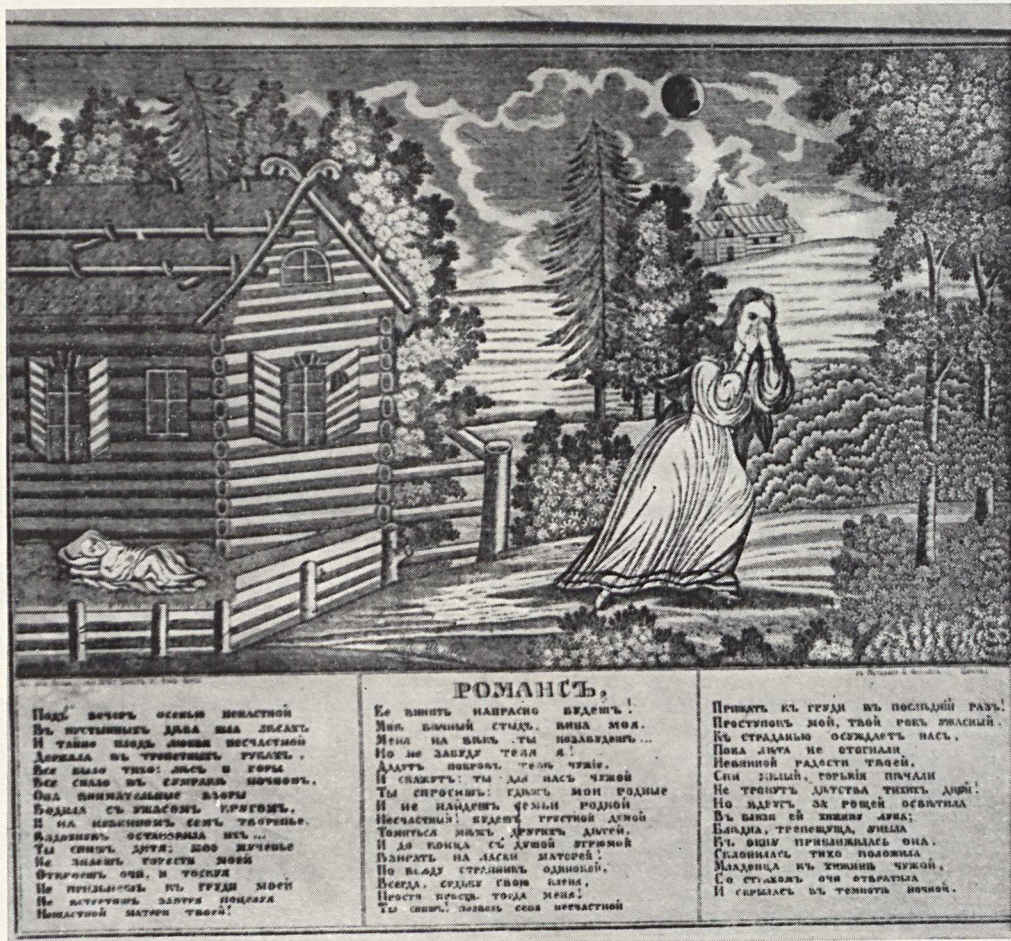
Картина выдержана в романтическом духе. Обращаясь к внешности и позе девушки, авторитетный исследователь народных картинок С. А. Клепиков писал, что «в этом лубке чувствуется сильное влияние К. П. Брюллова, в особенности его «Гибели Помпеи». Приходит на ум и «Сикстинская мадонна» Рафаэля, к тому времени уже популярная. Картинка и не скрывает своей комплиментарности: сборность легче отрывает изображение от автора и переводит в лубочный анонимный мир.

Капшницев обратился к графическому воплощению начальных строк стихотворения, потому и дева у него держит младенца «в трепетных руках». Облик капшницевской девы еще вполне соответствует пушкинской героине, которая, кстати сказать, носит романтическое имя Лауры:

*Лаура не снесла разлуки
И бросила пустынный свет.*

В дальнейшем лубочные картинки будут последовательно исключать из текста стихотворения строки с упоминанием Лауры и ее переживаний. Для народных картинок важны только «душераздирающий» поступок девушки-матери и дальнейшая безотрадная судьба младенца. Во всех последующих вариантах лубка младенец будет изображаться не на руках у матери, а на пороге, на завалинке и даже на куче соломы возле крестьянской избы.

Именно так была решена тема в гравированной картинке издателя А. Е. Белянкина, металлография Г. Чуксина (1849 г.). Видимо, и к ней прикасалась рука какого-то профессионального художника, возможно, П. П. Соколова, который сотрудничал с издателем А. Е. Белянкиным. К этому времени («Романс» живет в лубке уже более десятилетия) дева приобрела более крестьянский вид: на ней сарафан и ру-



«Романс». Лубочная литография, издание П. Шаропова, 1862 г.

баха. Поза героини лишена романтической приподнятости. Спеленутый младенец лежит под окном избы. Лубок избирает для изображения финальную сцену:

*Склонилась, тихо положила
Младенца на порог чужой,
Со страхом очи отвортила
И скрылась в темноте ночной.*

С белянкинской картинке начинается выработка изобразительного стереотипа лубочного «Романса», но подлинно каноническим станет лубок издателя П. Н. Шаропова (он переиздавался в 1862, 1865, 1866, 1868, 1875, 1882 годах).

«Романс» в металлографии П. Н. Шаропова был выполнен как гравюра на меди, а затем переведен в литографию для увеличения тиража, но его упрощенные линии, завитки и волнообразные закругления приближают его к ксилографии. Лубок упростил не только внешность героини, он пошел на незначительное упрощение пейзажа. Это уже не романтический пейзаж, в нем нет ничего рокового. Действие перенесено в условный крестьянский полусказочный мир.

Среди многочисленных переизданий «Романса» (всего их было более 70) обращает на себя внимание лубок, выпущенный крестьянской литографией И. А. Голышева в селе Голышевке Владимирской губернии. Эта картинка воистину родилась в гуще народа и для приближения к нему в посредниках не нуждалась. В этом лубке нет эмоционального напряжения: мерно ступает красная девица в нарядном малиновом сарафане. Линии плавны, композиция уравновешена. Изменение стилистики картинки соотносимо с тем, как изменилось восприятие самих стихов. До

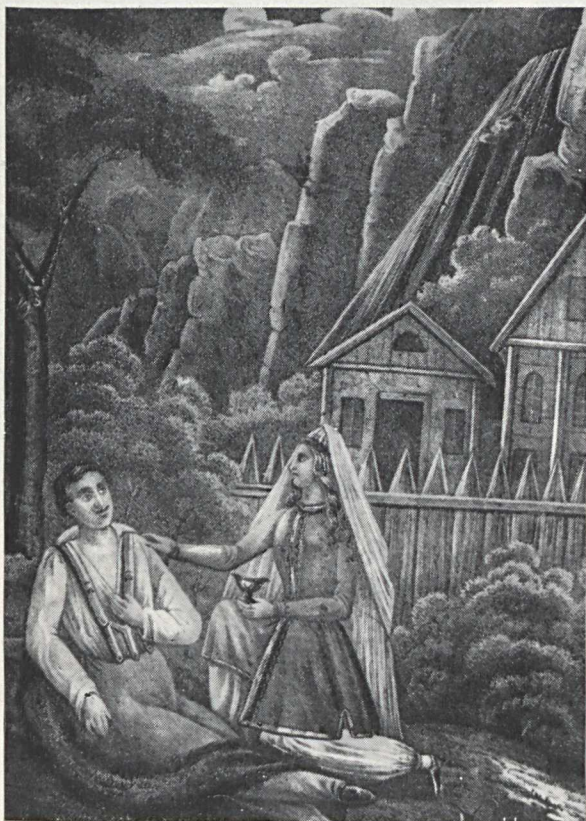
сих пор в северных деревнях поют пушкинский «Романс» как протяжную народную песню, а не как «жестокую», городской романс.

Близок голышевской картинке лист 1882 года из литографии Яковлева. Композиция взята та же, что и у Голышева, но весь лист раскрашен локальными пятнами ярких анилиновых ядовито-желтой, малиновой, оранжевой, синей и зеленой красок — декоративная, празднично-нарядная картинка.

Ранним произведениям Пушкина у современников повезло несравненно больше, чем творениям зрелого мастера. Они были неслыханно популярны, их ставили на сцене, перекладывали на музыку, иллюстрировали. К ним часто обращалась и народная картинка. Кроме «Романса» она облюбовала «Руслана и Людмилу», «Черную шаль», «Кавказского пленника». Правда, в лубок эти произведения вошли довольно поздно — в 1830-е годы, когда пушкинская слава на литературном небосклоне уже не была в своем зените.

«Кавказский пленник» — ранняя пушкинская поэма — особенно импонировала публике 1820-х годов. В судьбе героя читатели видели отголосок биографии самого Пушкина, сосланного на юг. Поэт и сам был не чужд попытке отождествить себя с героем поэмы, когда полупуштинно писал в Петербург брату Левушке: «Пиши мне о Дидло, о черкешенке Истоминой, за которой я когда-то влюбился, подобно кавказскому пленнику» (письмо от 30 января 1823 года).

Поэма оказалась необычайно популярна и в лубке. Первый «пленник», видимо, создавался в народной картинке каким-то профессиональным художником. Можно



«Руслан и Людмила». Лубочная гравюра, издание А. Белянкина, 1853 г.

«Пленник и черкешенка». Лубочная литография из серии «Кавказский пленник», издание А. Чешкова, 1844 г.

А. Бестужев. Гравюра на стали с автопортрета. Издание 1839 г.

сказать, что этот пленник — родной брат Байрона и двоюродный Пушкина. Дело в том, что портрет молодого Пушкина работы Гейтмана из издания «Кавказского пленника» 1822 года был подчеркнуто сближен с портретом Байрона. Романтически-возвышенный пленник с кудрявыми волосами и бакенбардами сидит на обломке скалы, накинув бурку. У ног его черкешенка переплывает оковы. На втором плане — водопад, горы. Пейзаж подобен театральному заднику. Картинка передает дух не поэмы Пушкина, а скорее балета Дидло «Кавказский пленник, или тень невесты» (1823).

Однако то, что хорошо один раз, начинает надоедать, повторенное сто-кратно. Спустя время Пушкин уже явно тяготится попытками сблизить его с героем поэмы:

*Мой пленник вовсе не любезен:
Он глazen (скучен), бесполезен —
Все так, — но пленик мой — не я.*

И в литографированной лубочной сюите из четырех картинок, выпущенных в 1844 году А. Чижковым по оригиналам художника «АЗ», в пленнике уже не осталось никакого внешнего сходства с Байроном — Пушкиным. Облик героя изменился. В 1830-е годы у русского правительства появился новый писатель-изгнанник на романтическом Кавказе — декабрист Александр Бестужев-Марлинский, и лубочный пленник меняет свой облик на более современный. В его наружности угадываются черты, напоминающие известный портрет автора романтических повестей и рассказов Бестужева-Марлинского, творчество которого в 1830-е годы было едва ли не популярнее пушкинского.

Лубок облюбовал два эпизода из «Кавказского пленника»: оба они связаны с любовью черкешенки к русскому юноше. Первый начинается словами «С улыбкой жалости отрадной». Интересно, что именно к этим строчкам сделал Пушкин автоиллюстрацию еще в то время, когда поэма носила предположительное название «Кавказ». Второй эпизод — «На пленника возведши взор».

Читающая публика знала любимого писателя всего по одному изображению, награвированному для популярного издания «Сто русских литераторов» А. Ф. Смирдина в 1839 году. Многие в лубочном пленнике 1844 года напоминают Марлинского. У обоих широкое лицо с большими чуть навыкате глазами, волнистые волосы зачесаны на косой пробор, кончики небольших усов загнуты вверх. На автопортрете Бестужева из «Ста русских литераторов» обращают внимание белый отложной воротничок рубашки и бурка. Непросто объяснить, каким путем изображение Марлинского перекочевало в лубок. Для этого надо знать имя художника лубочного листа, укрывшегося за монограммой «АЗ». Известно, что портреты Бестужева имелись в это время в Петербурге и других местах в Европейской России.

С середины XIX века исчезают пленники — Бестужевы. Новый лубочный герой облачается в форму пехотного офицера николаевского времени, романтического пленника Пушкина вытесняет его прозаический тезка — Жилин Л. Н. Толстого.

Следует обратить внимание на тот факт, что до 1880-х годов ни на одной из лубочных картинок ни разу не была упомянута фамилия Пушкина. Ничего

удивительного. Лубок ставил своей задачей не просветительство, не знакомство широких масс с поэтическим творчеством, а пополнение запаса занимательных историй. Похоже, что полюбившиеся сюжеты картинок никак не связывались в умах их владельцев с именем поэта.

Следовало бы ожидать широкой популярности в народной картинке «Руслана и Людмилы». Еще в журнальной полемике 1820 года эта поэма была объявлена чуть ли не родной сестрой лубочным картинкам о Еруслане Лазаревиче и Бове-королевиче. Однако те довольно редкие изображения, например, две картинки к «Руслану» в издании А. Е. Белянкина 1853 года, имеют скорее вид театральных мизансцен. Им предпосланы подробные подзаголовки типа «Великий князь Владимир бывши еще язычником отдаст дочь свою Людмилу за князя Руслана», а пушкинский текст сведен к 2—4 стихотворным строчкам.

Параллельно лубочному «Руслану» существовал с середины XIX века и сценический народный «Руслан». Говоря о постановке в театре пушкинских произведений, исследователь С. Н. Дурылин писал: «С ростом грамотности к поэме Пушкина обращается широкий народный читатель, которому чужда романтическая трилогия Шаховского («Финн» 1824. — Е. 3.) и нет доступа к опере Глинки. Этот народный зритель делает «заказ» своему театру на сценического «Руслана», и заказ этот худо ли, хорошо ли выполнен: Руслан идет в народных театрах, садах и прочно внедряется в репертуар балаганов».

Возможно, именно сценическая популярность в простонародном театре снизила интерес к ним издателей. Так было с «Русланом и Людмилой», так было и с «Черной шалью», такой популярной на подмостках и такой редкой в лубочных изданиях.

В пушкинское время «Черная шаль» исполнялась на сцене театров в Москве и Петербурге, в инсценировках выступали певец П. Булахов и трагик Мочалов. Может быть, именно ее чрезвычайная популярность в песенниках и послужила причиной того, что издатели лубков отказались от нее. «Черная шаль» известна в вариантах 1839 и 1884 годов.

Единственное позднее стихотворение Пушкина, подхваченное лубком, — это «Воевода» (1834 г.).

Полувековая история обращения лубка к пушкинской классике завершается появлением полиграфических монстров — аляповатых, неряшливых хромоиллюстраций, в которых не только имени Пушкина, но и его стихам и его героям уже нет места. В этих картинках еще различимы отголоски лубков А. Белянкина, П. Шарапова, И. Голышева, но композиции листов, шлифованные на протяжении всей второй половины XIX века, теперь безжалостно обрублены, огрублены и доведены до полной потери смысла и эстетической ценности.

В дни пушкинских юбилеев 1887 и 1899 годов, благодаря выпуску серий дешевых книг для народа, ряду мероприятий просветительского характера, до народного сознания был доведен тот факт, что ранее известные ему по лубкам стихи имеют автора и имя ему — Пушкин. Для народа стали издаваться специальные картинки-плакаты на народную тематику: «Тятя, тятя, наши сети притащили мертвеца». Закат лубка совпал с бурным расцветом издательской деятельности ряда просветителей. Лубок умирал под натиском дешевых сытинских изданий.

В наше время живое пушкинское слово дошло до самых отдаленных окраин. «Всяк сущий язык» испытал радость приобщения к Пушкину и через стихи, и через иллюстрации, прежде всего к сказкам, к «Руслану и Людмиле», так скептически обойденным лубочной картинкой. Но где же иллюстрации к «Романсу», «Воеводе», где «Черная шаль» и «Кавказский пленник»? Их почти нет, словно, уходя от нас, лубок навсегда отметил эти произведения своей печатью.

Изобразительная и пластическая Пушкиниана огромна и разнообразна. Наверное, каждому художнику есть что сказать о Пушкине. Поэтому — решили мы — есть смысл спросить и выслушать любого. Мы выбрали скульптора, монументалиста и прикладника. Вопрос был задан один: что значит для вас «мой Пушкин»?



Зураб Церетели

художник-монументалист

В Тбилиси есть сквер, посвященный Пушкину, там стоит памятник поэту. Сейчас я работаю над проектом его реконструкции. Мне хочется, чтобы это место в городе стало по-настоящему Пушкинским, чтобы в нем стояли скамейки и фонари того времени, чтобы зашедший в сквер мог отрешиться от городской суеты, вспомнить его поэзию, подумать об удивительной судьбе этого человека. Когда, несколько лет назад, работал над монументом «Узел дружбы» на Военно-Грузинской дороге — пути из Грузии в Россию, я старался представить тех людей, которые по ней прошли. Я стремился представить Пушкина, встретившего здесь повозку с телом Грибоедова: вот он увидел, подошел, спросил, кого везут... Я старался увидеть горы его глазами:

*В час ранний утренней прохлады
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор.
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков.*

Стихи Пушкина цветоносны, живописны, они окрыляют.

Все эти ощущения вернулись ко мне в Москве, этой холодной зимой, когда исполнилось 150 лет со дня гибели Пушкина. В своей мастерской на Тверском бульваре я написал несколько портретов поэта. Я писал их на едином дыхании, порыве, стараясь передать энергичный ритм пушкинских стихов, их цветовую активность. Не скрою, писал я с волнением, работал быстро, стараясь не растратить той энергии, которая входила в меня вместе с его поэзией. Мне помогла и близость мест, связанных с Пушкиным в Москве: по Тверскому поэт любил гулять, здесь же стоит памятник ему, в двух шагах — церковь, в которой, как говорят, он венчался. У меня на портрете Пушкин молод, он действительно умер еще совсем молодым, но он таким и остается в нашем сознании, потому что каждый раз при встрече с его стихами как бы заново открываешь их для себя.



Олег Комов

скульптор

Есть несколько абсолютных величин в русской культуре, которые не только не стареют с течением времени, но становятся нам все ближе. У нас не так много национальных идеалов, равных Пушкину. Для меня он не только поэт, но личность, удивительнейшая, гениальная, личность с высочайшим интеллектом, с трагической судьбой, освещенной каким-то только ему присущим светом. Вглядитесь в его лицо. Оно необычно, неординарно. Я бы сказал, что в русской культуре это самое выразительное лицо. Другого такого лица не встретишь. Может быть, эта уникальность — следствие африканских кровей, а может быть, чего иного — внутренней исключительной самобытности например. Лицо это трудно воплотить. Когда я работаю над Пушкиным, то именно с головой бьюсь больше всего. У нас, скульпторов, для этой работы очень мало иконографического материала. Кроме двух подлинных портретов Тропинина и Кипренского, которые сделаны в одном и том же ракурсе, и посмертной маски, очень интересной, но мелкой (нет ушей, затылка, шеи) — почти нет ничего достоверного. Мы не знаем его точного роста, пропорций тела, совершенно не сохранилось его одежды, которая может сказать о теле человека внимательному глазу очень многое. Скульптору в работе приходится домысливать, к каждой подлинной детали искать свою пластическую рифму. Может быть, поэтому у меня Пушкин в каждой работе разный, ведь рифм к одному слову много. Сколько бы вы Пушкина ни делали, если вы его, конечно, любите, живете им, он всегда будет новым. Ну вот как обломок греческой статуи: сколько ни рисуешь, сколько ни копируешь — всякий раз открываешь заново, хотя видишь все то же — две руки, две ноги и торс. Есть в истинно великом что-то иррациональное, неисчисляемое. Это подлинное очень хочется уловить, воплотить в том, что делаешь. Я не понимаю художников, а их немало в нашей изобразительной и пластической пушкиниане, которые как будто и не стремятся ухватить портретное сходство, внешний облик поэта оставляет их равнодушными, я же снова и снова возвращаюсь к нему.



Рена Цузмер

художник-керамист

Мне казалось, что решение создать работу, посвященную Пушкину, пришлось ко мне неожиданно. Теперь я знаю, что мечта эта жила во мне давно, с дней моей юности.

Я держу в руках маленький томик из собрания сочинений Пушкина, изданного к 100-летию со дня его смерти издательством «Academia» в 1937 году. Думала ли я, посылая эту книгу на фронт моему мужу — Владимиру Писаржевскому, что вернется она ко мне только после его гибели?

Все эти годы лежал на душе моей долг перед его памятью: и я, наконец, решилась прикоснуться к пушкинской теме, к пушкинской поэзии.

Работая над портретом поэта, я стремилась к тому, чтобы Пушкин был лишен ложного пафоса, чтобы поэзия была заключена в самом его облике — тихо, без внешних аксессуаров, без поверхностной «фотографичности», — чтобы это был такой Пушкин, о котором можно было бы сказать его словами:

«Блажен, кто про себя таил

Души высокие создания...»

Весь пушкинский цикл, состоящий из восьми керамических форм с росписью — говорит о неразрывном слиянии поэзии с окружающей природой.

Наряду с пластиками-пейзажами в него входят колонны: две — более низкие «Осенние дожди» и «Дуб уединенный», и одна — высокая, увенчанная вазой «Святогорский монастырь». Эта ваза на колонне — по сути, смысловой центр всей многочастной композиции. Она напоминает нам и о последнем месте упокоения поэта в древней псковской обители, и о том «милом пределе», ближе к которому «хотелось почивать» ему вечным сном. Осенние листья завершают одну из колонн, и, словно прощальный букет, лежат на ее капители заснеженные травы.

Во время работы я чувствовала живое присутствие пушкинского стиха.

И звучали во мне возвышенные строки:

«Поэзия, как ангел утешитель,

Спасла меня, и я воскрес душой...»

Я назвала свою работу — «Памяти поэта». Вечно живы для меня — гениальный поэт, убитый так рано, и юноша — тоже убитый, так и не успевший стать поэтом.

Так как-то все...

Размышления на старом Арбате

Дом Хитрово на Арбате о двух этажах расстался с многолетней запущенностью, исключительной даже для Москвы. Здесь жил Пушкин.

Отныне дом лазурен, синь, вокруг новейший Арбат, румяный пряник, раззолочен и неправдоподобен.

В музее же хранится другая Москва, Пушкинская, в реальной прелесть желтеющей гравюры, в обманчивой наивности альбомного рисунка и в лицах жителей Москвы — Боже, какие это были лица!

По углам безмолвно шепчется мебель, в ее жилах течет голубая кровь, впадая в голубую книгу. Ламбрекены преподают урок хорошего тона. Паркет уступает им в благородстве, но превосходит в декоративности. Вкус в колорите стен столь безупречен, что вдруг холодно и сыро тянет Петербургом. Москва ведь всегда была суматошнее, бестолковее, позволяла себе. Петербург не позволял.

Второй этаж посвящен московскому Пушкину, но...

Вообще же замышлялось иное, единение двух музеев — Кропоткинского и Арбатского — в общий заповедник с театром посередине. Не вышло. Для проекта это бедствие. Утратив территориальную опору, концепция всем весом навалилась на синий музей. Она теперь там главное; — а как иначе? Когда от Пушкина в Москве остались лишь перо да бюро, такая легонькая конторка.

Под музыку нас вводят в анфиладу второго этажа. Совершенство интерьеров нарастает. Наконец, мы лицезреем комнату-храм с алтарем, поднятым на ладонях зеркал. За алтарем повешен занавес цвета глубокой тайны. Здесь центр пушкинской вселенной, то самое, то подлинное перо.

Неслышные в чудовищных музейных тапочках мы покидаем мир оформительского абсолюта. Отныне все в нас гармония, одно лишь царапает душу: само перо. Сюда бы, в музей бы золотой паркер с брегетом и кларнетом, а не выдавший виды гусиный огрызок. Нет, может быть, перо и более благообразно на самом деле; но он грыз его, это факт, Тынянов не врал. Грыз и гнал по листу вороную строку.

Твердыня и святыня экспозиции, оказалось, стоит на сейсмически зыбкой пушкинской почве. Возведение вавилоно-башенной концепции, главою превыше всех возможных уровней — процесс, в пушкинистике естественный. Однако есть странность в этих возведениях.

Достигнув предела величия, башня пушкинской славы всегда готова обрушиться в пропасть неслыханной простоты. То это самое перо выписывает уморительную рожу в момент наиболее ответственный, а то вдруг свистнет в два пальца охальник Писарев, иль наглый футурист, или еще кто. От свиета башня готова уже валиться, кругом скандал, кто посмел, как посмел, тогда как Пушкин, тогда как наше, тогда как все.

И в монументально-музейном деле есть, можно сказать, «эффект Пушкина»: чем выше воспаряем мы на крыльях эйфории и любви, тем обязательнее крылья окажутся оципаны. Высокое и вечное тотчас обретает подвижность самого непридуманного анекдота. Не сам ли Пушкин задал постоянное движение взору, обращенному к нему, определив нижайший предел поэта (ниже человека) и вышший — в направлении божественных глаголов и орлов? И тем напомнив о человеке — мере всех вещей. Масштаб людей — вот золотое сечение всего у Пушкина; масштаб людей, к которым — не странно ль? — принадлежал наш Пушкин.

И ведь был этот масштаб в прежнем проекте. Равно как и новый проект, он принадлежал Е. А. Розенблюму, неустанному пушкинисту. То была Пушкинская Тропа десятилетней давности, прелесть, умная и душевная, пешеходная прогулка арбатскими переулками мимо маленьких бюстов и палисадников, мимо окон, за шторами которых притаились тени пушкинской поры. Была там как раз соразмерность нам: наикратчайшее расстояние между Пушкиным и нами, выверенное ходьбой.

Наверное, дойди дело до реализации Тропы, мы б наворчались, нараздражились. Но в проекте непринужденность прогулки вообще исключала канон, в то же время и форма приближения к поэту не располагала к тому, чтобы с Пушкиным на короткой ноге.

Но вокруг пера сейчас возник музей надчеловека, чье сердце может быть и холодно, и пусто, надчеловеку это не в упрек.

Между тем концепция музея развивается по второму витку: Пушкин московский — это счастливый Пушкин. Доказано, что женившийся стал он счастлив, потому восхождение экскурсантов к этажу, где он обитал, усыяно розами законной любви.

Моцарт. Кутепов. Голос чтеца объясняет по радио, что за московское счастье Наталья Николаевна должны мы быть благодарны.

В февральских газетах прошлого года, где много писали про музей, один поэт умопомрачительно возвысил соревновательный момент. процитировал без купюр «Чистейшей прелесть чистейший образец», посвященный Н. Н. Гончаровой, и воскликнул: «Не знаю, судите сами, что лучше: «Я помню чудное мгновенье» или этот лирический шедевр?»

Наталья Николаевна лучше Анны Петровны, московский Пушкин счастливее петербургского, наш лучше, наша лучше. Вот тебе и наше все...

С тех пор, как из литературоведческих ландшафтов изъяли имя Л. Ю. Брик, акции Н. Н. Гончаровой стали подниматься. Наталья Николаевна Гончарова вполне достойна собственного музея, но музеефикация (очаровательное слово!) Натальи Николаевны на счастливом Арбате придает ее образу крикливую нескромность, совсем не свойственную ей. Он счастлив стал в браке, но приятель, у них обедавший, шепнул: зачем ты, брат, женился? Он свою Натали звал Мадонной, но и дурую тож: «Значит, люби!» — могла сказать Арина Родионовна. Такова жизнь, тем и драгоценна, что такова.

Сейчас в музее на Арбате есть все и более того, но жизни там не оказалось, концепция выставила ее за дверь.

А в Пушкинской Тропе была сама жизнь, протекающая небольшой речкой по отмелям перекрестков, меж берегов заборов и домов. От слова к слову, от Пушкина — к нам, и далее, в речной туман. На острове арбатских переулков, в странстве таком маленьком и сжатом, и время сжималось тоже. Все на самом деле страшно близко. Он не только здесь гулял, но и совсем недавно это было. Расстояние в сто пятьдесят лет измерено несколькими прабабками. Реальные бабушки — верстовые столбы домашней памяти, а не истории с большой буквы.

Какое это все-таки несчастье, что от Пушкина ничего почти не сохранилось. Не вещей жалко, не разоренного Пушкина даже, а нас. Неладно с нами, если в такой короткий срок все оказалось по-гусарски промотано, сожжено по-мужички. Не от хорошей жизни возведен нынче арбатский мавзолей пера, почему-то уцелевшего.

Когда вещей и вовсе никаких не останется, будут музеи идей, новая форма умственной жизни. Идея под колпаком, в витрине, в футляре, — у меня к музею наверняка допотопный подход.

Но: всякая новация, как дама собачку, должна вести рядом своего архангела.

Ирина Уварова

«дом Дельвига»

«Дом Дельвига» на углу Загородного и Владимирского проспектов в Ленинграде. Здесь в доме № 1 с 1829 по 1831 год жил Антон Антонович Дельвиг, поэт, близкий друг Пушкина, издатель «Литературной газеты», альманаха «Северные цветы». Здесь бывали Пушкин, Жуковский, А. Одоевский, П. Плетнев и др. Вид с проспекта и со двора. Фото 10 февраля 1987 года.

«Пушкин на Невском». Фрагмент Панорамы Невского проспекта В. Садовникова. 1835 г.

Было много общего в настроении этого дня в Ленинграде и Москве. Митинги у памятников поэту, цветы на постаментах и мемориальных досках. Было и одно удручающее совпадение. В обоих городах в катастрофическом состоянии находятся дома, связанные с именами самых близких друзей поэта. Это «дом Дельвига» на Загородном проспекте в Ленинграде и «дом Вяземского», на ул. Станкевича в Москве, общественная тревога за их судьбу дала им собственные имена.

О «доме Дельвига» уже писали и говорили много. Нет нужды еще раз обосновывать право этого дома на существование и неприкосновенность. Даже просто потому, что он находится в той части города, где культурно-мемориальную ценность имеет буквально все. Имели ее и два дома по обеим сторонам «дома Дельвига», которые уже снесены, они были связаны с именами Достоевского и Белинского.

В Москве на улице Станкевича стоит небольшой двухэтажный дом, ничем не выделяющийся среди своих покосившихся собратьев, разве что нелепо торчащие из стены болты и темное пятно от когда-то висевшей здесь мемориальной доски обратят на себя внимание. Доску кто-то унес (на «реставрацию» или «на сувениры?»), и уже ничего не указывает на то, что это и есть «дом Вяземского». Хорошо, правда, уже то, что сам дом пока еще цел, хотя его — как рассказывают жители — уже пытались поджечь какие-то анонимные геростраты.



«дом Вяземского»

Что говорить — музей поэта на Арбате появился во многом благодаря творчеству другого поэта — Булата Окуджавы. Для улицы Станкевича Окуджавы не нашлось, может быть, поэтому пока и музея здесь нет. А ведь для его учреждения в «доме Вяземского» документальных оснований не меньше, а может, даже и больше. Как и для «дома Нащокина» по ул. Рылеева, мемориальная начинка которого была кропотливо собрана еще самим хозяином — тот самый «домик Нащокина», о котором осведомляется Пушкин в письмах к другу и который размещен теперь в экспозиции музея А. С. Пушкина в г. Пушкин. Возникает вопрос: неужели нам настолько достаточно самих стихов Пушкина, что мы столь равнодушны к судьбе памятников, так связанных с его судьбой? А если это не так, то почему в день памяти поэта, когда цветы засыпали постаменты и мемориальные доски, ни один цветок не был принесен ни к «дому Вяземского», ни к «дому Дельвига»?

«Дом Вяземского» на ул. Станкевича, 9 (б. Чернышевском пер.) в Москве. Пушкин посещал этот дом во все приезды в Москву с 1826 по 1832 год, когда Вяземские переехали в Петербург, а в августе 1830 года прожил здесь две с половиной недели. В этом доме в один из первых приездов в Москву после ссылки Пушкин читал «Бориса Годунова». Вид с ул. Станкевича и со двора. Фото 10 февраля 1987 года.

Н. Нестерова. «Дом Хитрово на Арбате». Х., м. 1987



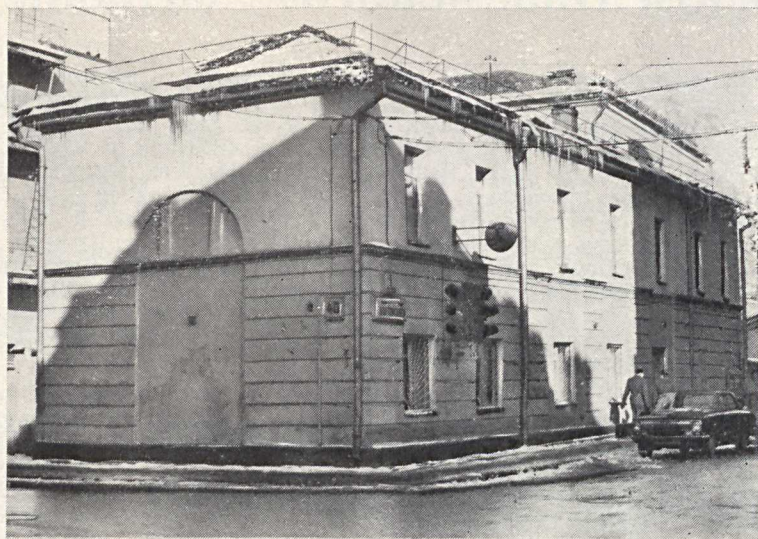
«домишек ряд убогий»

Пушкинские адреса Москвы. Впечатление прямо противоположное — в полном соответствии с традицией противостояния двух столиц, зародившейся в культурном сознании еще во времена Пушкина.

Нелегко отыскать крупинками затерявшиеся среди громоздкого хаотичного многоэтажного невзрачные позабытые домики, где бывал и останавливался поэт. Они уже давно не представляют за город и существуют вопреки той логике грандиозности, по которой развивается столица в последние полвека. Кажется, что бесцеремонно обступивший их город запугивает и гасит в них еле теплящуюся жизнь.

А на журнальной полосе этот «домишек ряд убогий» вновь воскрешает в себе ампириную статью и московскую спесь. Это целый город, это «та» Москва — ампириная, деревянная, двух-этажная, хлебосольная, пушкинская. Та, которой давно нет в действительности.

Москва и Петербург пушкинской поры. Два полюса, две противоположности, каждая из которых была по-своему близка



Воротниковский переулок, 12. Дом Павла Воиновича Нащокина (перестроен). А. С. Пушкин остановился здесь весной 1836 г., в последний приезд в Москву

Горельеф польского скульптора М. Милбергера (1956 г.) в честь встречи А. С. Пушкина с А. Мицкевичем на здании бывшей гостиницы

Ул. Алексея Толстого, 40 (б. Спиридоньевка). Дом князя Александра Михайловича Урусова. Пушкин был частым гостем здесь после возвращения из ссылки в 1826 г.

Ул. Немировича-Данченко, 6 (б. Глинищевский пер.). В пушкинское время гостиница «Север», затем «Англия». Пушкин останавливался здесь дважды: с декабря 1828 по январь 1829 г. и с марта по май 1829 г.

Ул. Рылеева, 4 (Гагаринский пер.). Дом Ильинской. Пушкин прожил здесь у Павла Нащокина две с половиной недели в декабре 1831 г.

Кривоколенный пер., 4. Дом Веневитинова. В 1826 году А. С. Пушкин читал здесь «Бориса Годунова»



поэту. Послепожарная Москва многое унаследовала от разрушенной, еще средневековой. Сгоревшие деревянные дома оставили своим каменным потомкам особую теплоту, мягкость и, говоря категориями современной архитектуры, своеобразную органичность. Петербург даже в оштукатуренных домах выглядит как будто вытесанным из камня, чеканно проработанным. Его стены тонко и точно расчленены, детали жестки и графичны. Москва пластичнее, она словно вылеплена человеческими руками, резец и троянка скульптора никогда не касались ее фасадов. Каждый дом сам по себе, сам себе усадьба — и потому многие из них, даже самые скромные, — стремятся обзавестись фронтоном, гордым символом независимости, а не равняться карнизами, выстраиваясь гвардейским строем.

Москва, какой ее знал поэт, была обречена еще в прошлом веке, хотя многое все-таки выжило, спрятавшись в гуще застройки. Их еще не так мало, этих домов, даже тех, чьи стены помнят звук шагов и голос самого Пушкина.

С. Кавтарадзе, С. Львов



В подготовке материала использованы сведения из книги: ВОЛОВИЧ Н. М. Пушкинские места Москвы и Подмосковья. М., 1979.

Фото к Пушкинскому альманаху «ДП»
Е. Евстигнеев, С. Кавтарадзе



История и проблемы промысла: абрамцево-кудринская резьба

Галина Дайн

Абрамцево-кудринскую резьбу называют также ворноскольской, ахтырской, хотьковской — по месту ее географического нахождения в Подмоскowie и по фамилии ведущих мастеров промысла — Ворносковых из деревни Кудрино близ Хотькова¹. Этот оригинальный вид плоскорельефной резьбы по дереву — уникальное по сложности стиливых слагаемых явление народной культуры — возник на рубеже XIX—XX веков. Этим он и интересен, ибо доказывает жизнедеятельность народного искусства в период не самый благополучный для его полного развития, характерный кризисным состоянием многих традиционных производств, в том числе и подмосковных.

Искусство абрамцево-кудринской резьбы формировалось в одном из коренных центров древнерусской культуры, носителями которой были Троице-Сергиева лавра, Хотьково-Покровский монастырь, Радонеж. Здесь же действовал крупнейший очаг народного промысла, как крестьянского (хотя и ориентирован он был в большей степени на массовый городской вкус), так и посадского. Наконец, светское искусство. Профессиональные художники близкой столицы трансформировали народное искусство в стиле модерн и самым непосредственным образом влияли на промысел. Ясно, что в такой неустойчивой противоречивой культурной ситуации сложно найти опорные точки для становления локальной школы народного мастерства. Абрамцевский же промысел — пример того, как в «людном» месте и без опоры на устойчивую традицию могут рождаться новые художественные формы коллективного творчества. Примечательно, что решающую роль в процессе стилизации играла творчески активная личность мастера-художника. У истоков промысла стоит Абрамцевская столярная мастерская, основанная Е. Г. Мамонтовой в 1882 году. С 1885 года ее художественным руководителем становится Е. Д. Поленова — автор более 100 образцов столярно-резных изделий. Работают для мастерской и В. М. Васнецов, Н. Я. Давыдова, М. Ф. Якунчикова — эта деятельность художников абрамцевского кружка достаточно хорошо известна. Сегодня, когда во многом утрачена духовная сторона жизни промыслов, культурно-воспитательная роль Абрамцева для становления промысла видится особо значительной. Создание музея народного искусства (практически первого в России), открытие школы, библиотек, церкви в Абрамцево и Хотькове, организация мастерской, где выучились ремеслу десятки подростков из ближних деревень, были осязаемым вкладом в местную культуру. Е. Д. Поленова как педагог вела поистине подвижническую работу по духовно-нравственному воспитанию. В мастерской рассказывали сказки, пели песни, устраивали чтения, культивировали интерес к сельскому быту, любовь к природе — все то, чего так недостает сегодня в специальных училищах и на предприятиях художественных промыслов при обучении молодежи. Думается, что именно духовная суть дела, а не создание художниками образов, была наиболее важной предпосылкой для возникновения здесь промысла.

В 1892 году ученик столярной мастерской, уроженец деревни Кудрино Ворносков Василий Петрович (1876—1940) решил работать независимо от Абрамцева. Организованная им семейная мастерская, в которой уже в 1900-е годы работало до 30 человек, положила начало кудринскому промыслу. В 1906 году В. П. Ворносков открывает в Кудрине учебную мастерскую, после чего промысел быстро

разрастается. Сергиевская столярная мастерская, которой заведовал тогда график Вл. Соколов, готовила формы для резчиков, что жили в округе в 11 деревнях. По инициативе Соколова в Сергеевом Посаде появился новый вид художественной обработки дерева — выжигание с росписью; он же приложил много усилий для поддержания кустарей абрамцевского промысла. «Чтоб поближе познакомиться с работой и жизнью кустарей Хотьковской волости, я поехал в некоторые деревни для обследования. Время было зимнее, и работа у кустарей кипела. Все от мала до велика заняты были работой по способности и силе. Семилетние ребята резали геометрическую резьбу и окрашивали в общий колер, иначе сказать, «морилку». Не отставали от работы и жены кустарей, прекрасно работая не только геометрическую резьбу, но и несложные рельефы или выпиливали ажурные места», — пишет Вл. И. Соколов в своих воспоминаниях². В сергиевской мастерской работали местные столяры и резчики, иконостасчики и миниатюристы, мастера объемной фигурной резьбы из Тотмы, нижегородские ложкари и ковши из Семенова, подольские и тамбовские токари, «вели резьбу по манере Талашкинских мастеров» по рисункам С. Малютина, использовали абрамцевские образцы, выполняли заказы на мебель, иконостасы, шкапулки, ковши по рисункам Е. Г. Теляковского, Н. Д. Бартрам, Н. Я. Давыдовой, Вл. И. Соколова, других художников Кустарного музея. Необходимость оформлять разнородные вещи привела к созданию декоративной манеры резьбы, несложной в исполнении и эффектной, способной в равной степени украшать плоскость, скульптурный объем, токарную форму. Автором нового вида плоскорельефной резьбы стал Ворносков. Но прежде с присущей ему недюжинной работоспособностью и энергией он испробовал разные техники обработки дерева, мастерски овладев ими. Сохранилось несколько сотен работ Ворноскова разных периодов его творчества: шкапулки, блюда, подносы, ковши, чернильные приборы, настенные шкафчики, пеналы, кистеницы, солонки, скульптурки животных и птиц, детская люлька-качалка, портал и др. ...В их украшении применены геометрическая и контурная резьба, рельефная резьба с подборным, подушечным и канфаренным (набойка гвоздиком) фонами, раскраска творческим золотом и выжигание, вощение и полировка... Использованы композиционные принципы причитных и набоечных досок, музейные образцы ковшей и солонок, пальчатый узор свечных ящиков... Начиная с 1900—1910-х годов Ворносков сформировал индивидуальный стиль декоративной резьбы. Она отличается особой живописностью благодаря мягко заovalенному по всему контуру рисунку, отделке полировкой и цветными протравами. Ее орнаментальная основа — свободно вьющийся растительный побег с «пальчатыми» листьями, густо застилающий плоским рельефным узором поверхность изделий. По своему образному характеру, по степени стилизации реалистических форм «кудринка» близка хохломской росписи с ее живописной «травкой», также органично включающей в композицию цветочные узоры, изображения плодов и ягод, анималистические мотивы. Заложены в «кудринку» универсальные декоративно-оформительские, а также вариативные возможности сделали ее живой формой коллективного творчества, народным промыслом.

Современные проблемы промысла

Их много, они разные — экологические, художественные, производственные... Они начинают волновать прямо при подходе к Хотьковской фабрике резных художественных изделий. Трудно представить более неприглядное здание казарменного типа и цвета, с монотонными рядами одинаковых окон. По соседству безрадостная серая бетонная стена — за ней Абрамцевское художественно-промышленное училище им. В. М. Васнецова, основной кадровый резерв предприятия. И хотя «по одежке» судить не пристало, все же иначе должно выглядеть место обитания художественного промысла. Оно должно быть зримо, четко обозначено как своего рода памятник культуры. Здесь не нужно, как пришлось в Богородском, хлопотать о создании охранной зоны — кругом заповедные места, земля древней славянской культуры. Тут необходима чуткая организация архитектурно-пространственной среды таким образом, чтобы она позволяла ощутить преемственную связь со всеми местными культурными очагами, с тем же Радонежем, Абрамцевом, Хотьковым. Недалеко от фабрики — Хотьково-Покровский монастырь, через него проходила «моленная дорога» к Троице. Вблизи железнодорожный мост через Пажу — по нему 18 августа 1862 года прошел первый поезд из Москвы в Сергиев Посад. В этих местах работал на даче И. Е. Репин, писал «Не ждали», «Проводы новобранца»... Здесь же в уютном домике на Митиной горе много лет жил писатель Б. В. Шергин, оставив в своих «Дневниках» проникновенные строки о здешней природе и народном «художестве». «Помню: выпал первый снег... Убегал радонежскую землю, холмы Хотькова... С Митиной горы открывались дали без конца. Точно канун праздника настал. Точно к празднику убиралась в белое земля. Как широкое льняное полотно стлалась долина Пажи, и Пажа, не замершая, вилась посередине серо-шелковой узором-лентой. А по сторонам сероголубой ленты реки, точно вытканые пояски, в два ряда бежали черные стежки-тропочки... Какое веселое художнику! Где, как не здесь, зацвести творческой радости в народной русской душе!»*. Природа Хотькова стала для Б. В. Шергина источником творческих созидательных сил. Вот эти-то животворные ниточки духовной причастности к природе и культуре, пока малоосознанные, и предстоит восстанавливать на хотьковском

На с. 41

Свечной ящик. XIX в.
Вологодская губ.
Дерево,
заovalенная резьба

Шкапулка. Нач. XX в.
д. Кудрино.
Геометрическая
резьба

промысле. На сегодня — это трудная задача, и одними оргмерами ее не решить.

Небрежное отношение к ценностям местной культуры не может не отражаться на художественном качестве продукции: это звенья одной цепи. Может быть, вопреки средовым условиям, на промысле сохраняются традиции искусства абрамцево-кудринской резьбы? В перечне выпускаемых изделий 56 наименований: шкатулки, аптечки, декоративные ковши, тарелки, вазы, чаши — ассортимент как будто устойчивый. Но дальнейшая информация разочаровывает: 43 образца созданы за период с 1980 по 1985 год, те же, что были созданы в 1974—1980 годах, были признаны «устаревшими», в том числе и работы Ворносковых, Артемьевых, Гуляевых, других признанных мастеров и давным-давно не выпускаются даже малыми тиражами. Почему же с такой легкостью «списываются» хорошие вещи, может быть, взамен предлагаются действительно лучшие? В кабинете образцов фабрики хранится 450 изделий — начиная с 1930-х годов. И оказывается, что за полвека создано всего несколько десятков вещей, которые могут и должны войти в методический фонд промысла как классика этого искусства. Значит создать совершенный образец, отвечающий всем художественно-техническим параметрам, — дело чрезвычайно трудное, зависящее от счастливого сотворчества художника, столера, резчика, полировщика. Тем более не оправдана, губительна для промысла тенденция стопроцентного обновления ассортимента. Однако до последнего времени быстрая сменяемость продукции считается показателем развития промысла и активно осуществляется на предприятии. Вот некоторые цифры внедрения новых видов изделий: в 1974 году — 1, в 1980 — 3, в 1984 — 21. За последних три года обновление продукции составляет 30—40% и было бы еще больше при заинтересованности мастеров-художников в создании новых образцов. Но таковая отсутствует, поскольку предприятие по требованию торговли вынуждено выпускать только дешевую продукцию, т. е. с минимальным количеством той самой «кудринки», ради которой оно и живет. Упрощение техники резьбы, кажется, дошло до крайности. Если мастера в артелях владели 30—35 инструментами, то теперь обходятся 3—5 стамесками. Чему же может научиться молодежь, пройдя в цехе резьбы шестимесячное индивидуальное обучение? Так можно совсем растерять драгоценный багаж приемов и элементов резьбы, наработанный поколениями. Чтобы не утратить мастерства, нужно работать дома, уже не для производства, а для салона или выставки — не парадоксально ли! Так и работают выпускники АХПУ: целый день — на «массовку», в выходной — на «творчество». Однако при

такой раздвоенности «творческая» продукция тоже получается ущербной. Привыкнув работать в спешке, мастера не умеют доводить вещи до традиционной технической и художественной завершенности, отказываются от вариантов и повторов композиций. Молодые художники мало изучают и природу, зачастую используют для стилизаций разнородный сомнительный изобразительный материал. В результате в абрамцевской резьбе заметную силу набирает так называемый «монументализированный оформительский стиль».

Понижение художественного качества изделий, падение уровня исполнительского мастерства прямо связано с растущими не по воле предприятия объемами производства: в 1985 году — 351 тыс. руб., в 1986 — 400 тыс. руб., в 1990 — 550 тыс. руб. Рост планируется, невзирая на затоваривание продукцией, спрос на которую определяет торговля, в данном случае Московское центральное объединение по торговле сувенирами и изделиями НХП. Так, по требованию торговли, за последних 3 года сняты с производства все резные шкатулки стоимостью выше 10 р., на текущий 1987 год торговля отказалась закупать объемные токарно-резные изделия. Выходит, от торговли зависит чуть ли не все. Но вместе с тем верить требованиям этого всемогущего законодателя не приходится. Один только факт: ни в Хотькове, ни в Загорске, ни в Москве продавцы в магазинах сувениров нам не могли ничего рассказать о «кудринке». При таком невежественном незаинтересованном отношении к сбыту каким же осведомленным должен быть покупатель! И все же такие покупатели есть! И есть заказчики на резную мебель, на оборудование для прихожей, на рамы для зеркал, карнизы для гардин, наличники и т. д. И, конечно же, есть мастера в Хотькове, способные дать потребителю нужные изделия высокого качества, но работают они сегодня, как говорится, «налево». Так почему не дать предприятию возможности работать по договорам, выполнять дорогостоящие уникальные заказы, использовать труд домашних мастеров? Нужен промыслу настоящий хозяин — сегодня здесь восемнадцатый по счету директор за последние 35 лет.

Нуждается хотьковское предприятие в перестройке — перестройке на мастерство, на искусство.

¹ Здешние жители называют резьбу «кудринка» — по названию деревни.

² СОКОЛОВ Вл. И. Воспоминания о кустарных промыслах г. Загорска с 1902 по 1913 г.

Рукопись, архив О. В. Кругловой, г. Загорск.
* ШЕРГИН В. Поэтическая память. М., Советская Россия, 1978, с. 75.

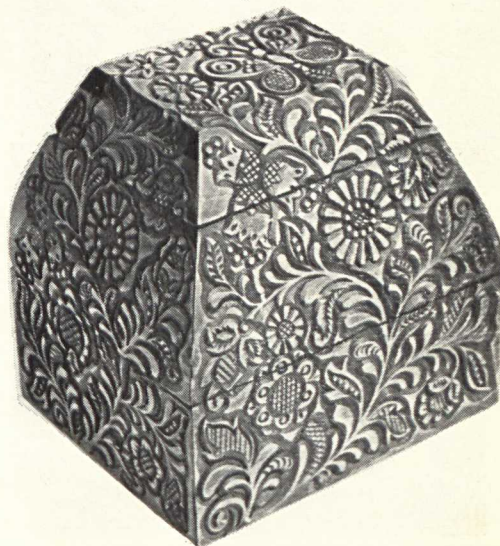


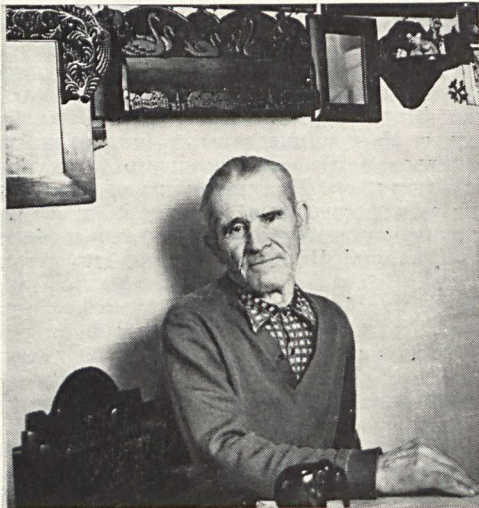
В. П. Ворносков
Шкатулка «Рыбка».
1950
Плоскорельефная
заovalенная резьба
с подушечным фоном

Чайница. 1950
Хотьковская артель

С. В. Ворносков
Шкатулка. 1950

Н. и Г. Семанкины.
Ларец. 1980





Зеленкова Анна Егоровна

(род. 1902)

хранит память об укладе жизни Абрамцевской столярной мастерской. Ее дом вблизи старой липовой аллеи, ведшей раньше к зданию мастерских, похож на музей. Служат в быту стулья, табуреты, скамьи, шкафчики, полочки, вешалки, божница, сделанные по рисункам Е. Д. Поленовой и Н. Я. Давыдовой, подвесной шкаф-буфет «с геометрией», исполненный по рисунку А. С. Мамонтова. На столе — доска для резки хлеба 1882 года с резной надписью по краю: «Без соли, без хлеба — плохая беседа». Сохранился в доме «бабий ящик» (по рис. Е. Д. Поленовой) — шкатулка для рукоделия с крупной геометрической резьбой. С нее начинали осваивать ремесло ученики. На чистых стенах из толстых еловых бревен — фотографии в резных рамках абрамцевской же работы. На одной из них — семья Зеленковых. Справа — отец, Зеленков Егор Абрамович (1872—1938). С трех лет он жил при усадьбе Мамонтовых, и дело столярной мастерской было делом его жизни. Сспособный мастер, он с 16 лет руководил работой учеников, а затем управлял всеми делами мастерской. Закупал материалы, доставал инструмент, никому не доверяя упаковку готовых изделий, когда их грузили на обоз из 5—7 лошадей для отправки на станцию Хотьково. Он был прирожденным организатором, энтузиастом мастерских, сам участвовал на многих выставках и имел награды. «Настоящим и постоянным руководителем в школе был Е. А. Зеленков — лучший мастер-резчик, много внимания уделявший своим ученикам», — писал о нем в 1937 году В. С. Воронов в статье «Мастера народного искусства».

Заломов Николай Алексеевич

(род. 1907)

коренной житель деревни Кудрино, потомственный мастер. Его отец, А. С. Заломов (1876—1915) учился в Абрамцевской столярной мастерской, туда же сдавал готовую продукцию. С того времени сохранились в доме папки с рисунками и промасленными кальками орнаментов, чертежами и иллюстрациями мебели, шкатулок, иконостасов...

Живут в доме и отцовские вещи. Резной полированный слоник — свидетельство того, что местные мастера делали и мелкую объемную скульптуру. Добротным верстаком прежней столярной работы и полным набором инструмента теперь еще пользуется Николай Алексеевич. Его изделия 1920-х, 1930-х, 1940-х годов — рамки для семейных фотографий — украшают стены комнат. После распада артелей в Кудрине и Ахтырке мастер оказался не у дел, а в середине 1950-х годов с энтузиазмом начал сотрудничать с Загорской художественной мастерской, собиравшей тогда народных мастеров района. 80-летний мастер и сейчас сдает резные шкатулки в Загорские художественно-производственные мастерские.

Шушлебны

Сергей Владимирович

(род. 1956)

и Марина Владимировна

(род. 1962)

творческое семейное содружество молодых резчиков, выпускников Абрамцевского ХПУ 1981 года. Они пришли на фабрику на «поток», но быстро овладели техникой резьбы и теперь создают образцы для производства. Однако так сложилось, что художники мало заинтересованы во внедрении: многодельная сложная резьба не идет в «массовку», дорогие изделия торговле не нужны. Потому так называемые творческие вещи, разнообразные по формам и отделке, по технике резьбы и узору создаются, как правило, для выставок и салонов. Художники считают, что традиционная «кудринка» имеет большие вариативные возможности, позволяет свободно «заплетать» любую форму и органично включать в композицию анималистические и сюжетные мотивы. И все-таки хотелось бы разработать собственный декоративно-узорный почерк, требующий более активной работы с формой. Пока это творческие замыслы, и чтобы их реализовать, придется много и осмысленно работать.

Алхимович Тамара Владимировна

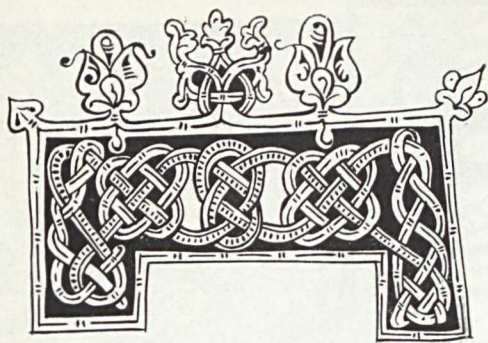
(род. 1927)

из поколения тех, кто умеет жить интересами коллектива. Она пришла на фабрику (тогда артель) в 1950 году, после окончания Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина и стала резчиком. Т. В. Алхимович помнит весь ассортимент тогдашних ахтырских изделий, авторов образцов и рядовых исполнителей. Пожалуй, самым авторитетным был для нее М. В. Артемьев, ученик В. П. Ворноскова, мастер трудоемкой, чисто сработанной мелкузорной резьбы. Рядом с такими мастерами хотелось и самой иметь «свою» резьбу. На творческий путь ориентировали и незабываемые уроки, полученные в училище от педагогов Е. Т. Теляковского, Ф. Д. Ермакова, С. П. Евангулова, Б. Н. Ланге, по-настоящему заинтересованных в своем деле преподавателей. Уже много лет Тамара Владимировна — ведущий художник-мастер по резьбе на Хотьковской фабрике художественных изделий. Возглавляя экспериментально-творческую группу мастеров-художников, она последовательно придерживалась принципа сохранения традиций кудринской резьбы, ее художественно-стилевых особенностей. Осуществлять это на практике — сложная задача. Так, в 40-е годы местные артели выпускали мебель с элементами резьбы, в 50-е годы началось возрождение забытых объемных резных изделий и декоративных блюд с богатой орнаментальной разработкой. В 60-е годы резко упала роль декора, возросло значение скульптурной формы, а в 70-е годы снова началось возвращение к усложненному резному узору. Эти временные изменения характерны и для творчества такого активного художника, как Т. В. Алхимович. Почти за четыре десятилетия творческой работы она создала больше 700 изделий, среди них — 140 образцов для массового производства.



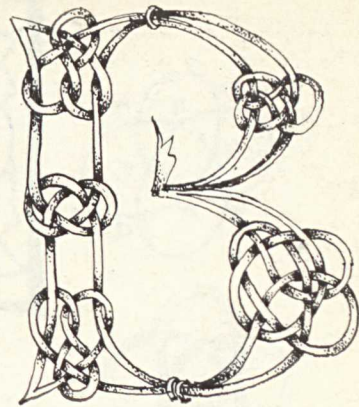
В Хотьковско-Покровском монастыре создается историко-краеведческий музей

Т. Алхимович
Декоративное панно



Илл. 3
Заставка из Евангелия XII века. Элементы плетеного узора. Заставки аналогичны плетению византийского кафтана

Секреты мастеров Узелковое плетение



Плетеный инициал из «Энциклопедии дамских рукоделий» Де Диламонта

Декоративные качества макраме, доступность материалов, сравнительная легкость его исполнения — все это обеспечивает популярность макраме и вызывает интерес к истории его происхождения, технологии, возможностям развития.

О месте и времени возникновения макраме, как и о происхождении самого термина «макраме», существуют различные мнения. Одни исследователи переводят слово «макраме» с турецкого — как шарф, салфетка с бахромой. Возможно, это видоизмененное арабское слово «миграмах» — бахрома или шарф, украшенный плетением¹. Родиной макраме большинство считают Средний Восток. Но, возможно, макраме и не имеет локального места происхождения, зародившись как узелковое плетение во многих странах, где это искусство носило разные названия. У славян, например, именовалось «вязью». Историю макраме можно прочесть как историю плетения. А это искусство имеет очень древние корни. Находки археологов показали, что еще в период неолита изготавливались предметы, сплетенные из кожаных ремней, папируса, тростника², многие из узлов стали тем неиссякаемым источником, из которого черпали древние керамисты, живописцы и резчики рисунки для своих изделий.

Один из первых плетеных орнаментов, найденный в Лерне (Эгейский бассейн), относится ко второй половине III тыс. до н. э. (илл. 1). Это плетенка с оттиска печати из «дома с черепицей». Она представляет собой композицию из двух узлов калачей и обозначает, предположительно, супружеский союз. Самая же элементарная плетенка, косичка из двух нитей, встречается буквально у всех древ-



Миниатюры из манускриптов кельтов. VII в.

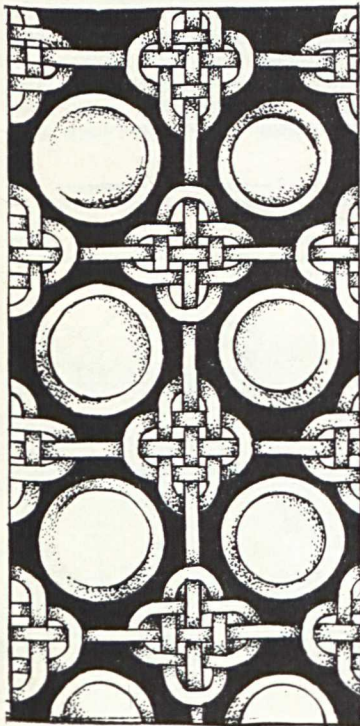
них цивилизаций и обозначает, вероятно, союз земли и неба.

О богатстве форм узелкового плетения мы можем судить по плетеному орнаменту, украшающему рукописные книги средневековья, произведения декоративно-прикладного искусства, рельефы архитектурных сооружений. Недавно, при раскопках Запорожской археологической экспедиции АН УССР захоронения богатого кочевника XII—XIII веков на реке Чингул, были найдены остатки византийского кафтана, украшенного плетеной тесьмой. Орнамент тесьмы восстановлен ст. научным сотрудником Всесоюзного

научно-исследовательского института А. Елкиной (илл. 2, 3). Попробовав плести эти орнаменты, Елкина пришла к выводу, что «орнамент, который традиционно принято именовать плетеным, никто до сих пор и не пытался плести. И орнаменты эти вовсе не «причудливы», как о них иногда отзывались, начиная с XIX века, а последовательно «технологичны», то есть полностью отвечают всем правилам искусства плетений³.

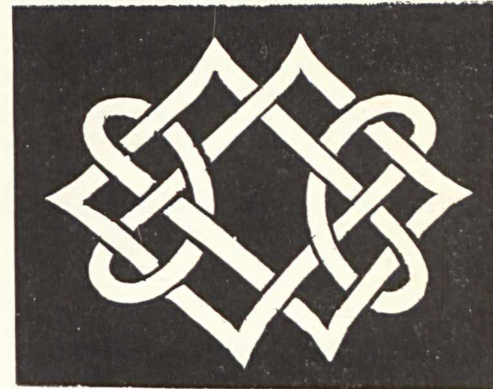
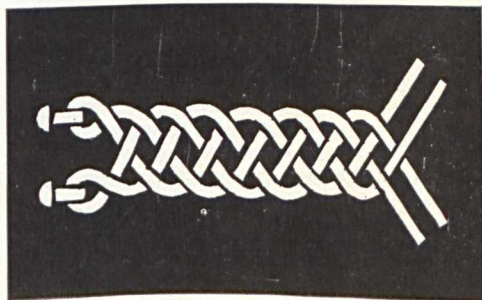
«Некоторые варианты плетения на серебряных колтах», — писал Б. А. Рыбаков, — полностью совпадают с плетенкой в архитектурной резьбе второй половины XII века⁴. Могли бы они совпадать, не имея главного, общего плетеного образца? В манускриптах кельтов часто встречаются плетеные орнаменты, под одним из них дана точечками схема плетения, подобная «сколоку», применяющемуся сегодня при плетении кружев⁵. Помня, какую ценность представляли собой рукописные книги, можно утверждать, что древние не только плели орнаменты, используя их как образец для украшения предметов декоративно-прикладного искусства, архитектуры, рукописной книги, но и стремились передать свое искусство потомкам.

Может быть, потому, что сведения о макраме приходят к нам из Европы, нигде не упоминается, например, о том, что в средние века и на Руси было чрезвычайно популярно искусство плетения. Доказательство тому — древнерусские плетеные орнаменты, ставшие с XII по XVI век излюбленным украшением рукописных книг, ювелирных изделий, архитектуры. На Руси христианством осуждалось ношение узлов-амулетов. Вязать

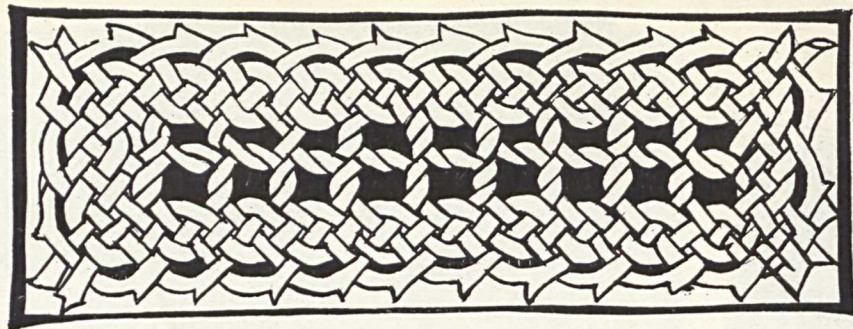


Илл. 2
Плетеный орнамент византийского кафтана. Захоронение богатого кочевника на реке Чингул. XII—XIII вв.

«Плетешок» — косичка в 4 конца, применяется в коклюшечном кружеве



Илл. 1
Оттиск печати из «дома с черепицей» в Лерне. Вторая половина III тыс. до н. э. Эпоха ранней бронзы. Эгейский бассейн



Заставка из «Andmaga». Первая половина XVI века. Основу плетения составляет косичка в 4 конца

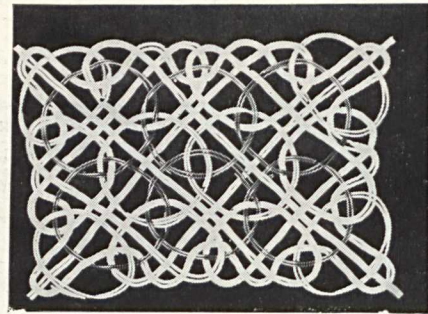
Заставка. Евангелие XVI в.



узлов немного, они просты, их каждый может завязать. Чтобы понять это, достаточно взять веревку и проэкспериментировать. Недаром почти все они морские. Семь из них — основные — встречаются почти у всех народов, еще три узла встречаются реже, чаще они выступают как составной элемент для построения других, более сложных узлов. Из этих узлов каждый народ создавал свои своеобразные узлы и композиции. Три этих узла применяются в современном макраме (восьмерка, калач, плоский) и еще два в переработанном виде (лотос, квадратный).

Морской узел «прямой» имеет еще одно название — «узел Геракла», он встречается в Древнем Египте. Нетрудно заметить, что именно от этого узла путем добавления двух вертикальных нитей

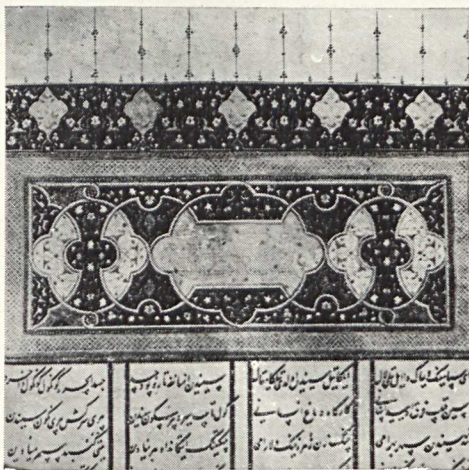
Плетенка из проволоки, сплетена по рисунку книжной заставки



узлы, «наузлить» — означало «колдовать, знахарить, ворожить». Но вместе с тем в эпоху средневековья орнаменты языческого искусства, их смысловое значение тесно переплелись с христианской идеологией и ее искусством. На средние века приходится подлинный расцвет плетеного орнамента.

В XVII веке плетеный орнамент, по-видимому, уже не плелся а изображался по принятой традиции. Орнамент, украшающий произведения искусств, постепенно теряет свою технологичность, некоторые уже невозможно сплести, хотя они и называются плетеными. Когда орнаменты стали просто копировать, без знания технологии плетения, в их изображениях появились ошибки. Так, в капитальном труде В. В. Стасова «Собрание восточных и древнерусских орнаментов», изданном в 1886 году, в изображениях орнаментов часто встречаются ошибки. Это доказывает, что даже срисовать плетеный узор, не владея искусством плетения, очень трудно. В произведениях XVIII века плетеный орнамент практически не встречается.

На Руси, в Средней Азии, Византии, Западной Европе, на Кавказе все плетеные орнаменты состоят из одинаковых узлов, подчиняются одним и тем же законам плетения. Этих общих для всех



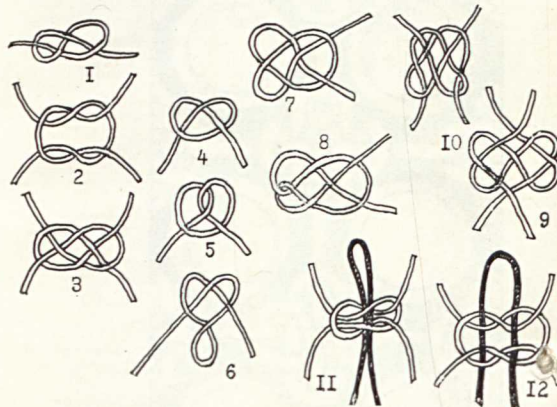
Хамса. Каллиграф Султан Али Мешехди. 1491

В XIX веке знали и другое плетение. В Энциклопедии дамских рукоделий Де Диллмонт уделяет внимание плетеным инициалам, которые он, как там указано, брал из книги, опубликованной в 1562 году венецианцем Антонио Фаглиенте⁶. Эти же узлы встречаются в манускриптах и на предметах европейского декоративно-прикладного искусства. Тесьмой из таких узлов в XVI веке украшали камзолы знатных особ. Это плетение не могло войти в макраме. Оно не имело смысла и в кружеве. В тонких нитках замысловатые переплетения не были бы видны, поэтому в ход пошли несколько узлов, имеющих конструктивные особенности, в частности, узлы, плетущиеся через две нити. Эти узлы создавали фактурную поверхность и большое число комбинаций плетеной сетки, что важно в кружеве. Хотя некоторые узлы Диллмонт все же ввел, по-видимому, плоский и второй вариант квадратного. Кроме узелкового плетения в древности существовало и безузловое плетение в виде косичек с простым переплетением, цепочек с петельным зацеплением, а также плетение, объединяющее в себе и узлы, и другие приемы плетения. Возможно, безузловое плетение положило начало кружеву. Так, «плетешок» и «полотнянка», которые применяются сейчас в коклюшечном кру-

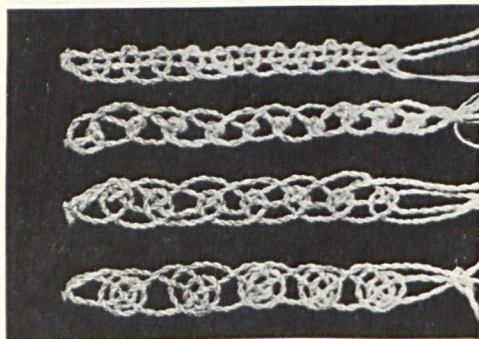
образован наиболее распространенный в макраме квадратный узел. Два варианта квадратного узла отличаются тем, что плетение в одном случае идет через одну нить, в другом — через две. При плетении через две нити узлы получаются компактные, с ясно выраженной формой, как, например, узел «лотос».

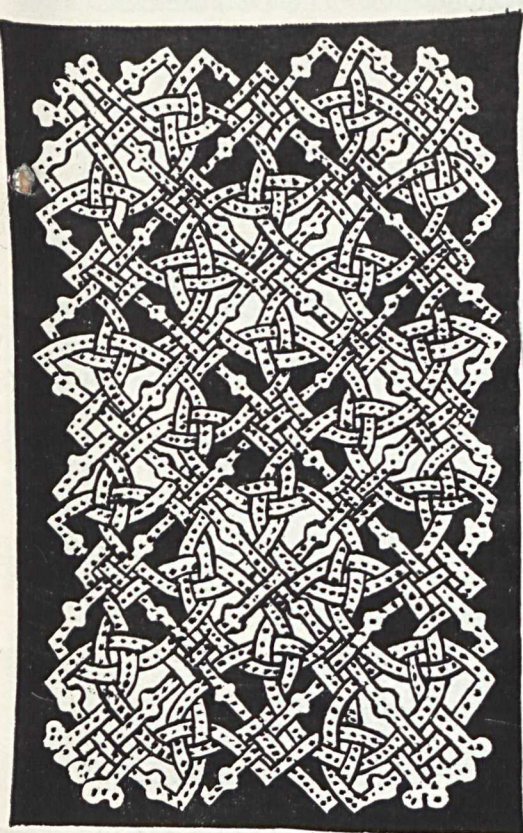
В XIX веке, вероятно, под влиянием все растущей доли машинных изделий в предметной среде, с появлением стандартного образца в художественной промышленности, в искусстве возник интерес к плетению, в котором можно было создать неповторимое, индивидуальное произведение. Макраме XIX века — это образцы многочисленных рукоделий, рассчитанных на украшение одежды и квартиры. Сам термин «макраме» применялся только для обозначения плетения ручного кружева из ниток при помощи приспособления типа коклюшек. Технику плетения излагают в многочисленных руководствах по женским рукоделиям.

1 — узел восьмерки; 2 — прямой; 3 — плоский; 4 — калач; 5, 6 — узлы производные от узла калач; 7—10 — узлы, не применяющиеся в макраме; 11 — квадратный узел, образованный от прямого путем добавления двух вертикальных нитей; 12 — квадратный узел с плетением через одну нить



1, 2 — безузловые цепочки, применяющиеся в современном макраме
3, 4 — цепочки, сплетенные по миниатюрам различных народов





Заставка. Евангелие XV в. Украина

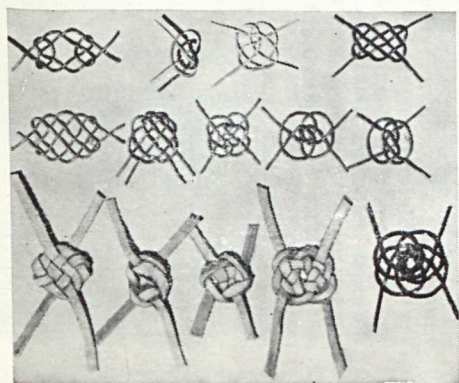
жеве, очень часто встречаются в древности: плетешок — косичка в четыре конца — излюбленный мотив орнамента многих стран.

На Руси существовали косички от трех до шестнадцати концов. Хотя макраме и называют узелковым плетением, здесь используют и безузловые цепочки, аналогичные древним.

Средневековое плетение — богатейшее наследие, которое с успехом может быть использовано современными художниками не только в смысле узлов и приемов, но и некоторого опыта создания универсального декора для различных материалов.

Развитие макраме идет сейчас по пути создания композиций из одних и тех же узлов, причем за одними узлами закрепляются постоянные функции, например, создавать основу или фон плетения, другие же узлы играют роль изобразительного начала. Так как узлов в макраме используется мало (не более 5—6), а вариаций их применения еще меньше, то произведения макраме на выставках в общем производят монотонное, однообразное впечатление. Чувствуя ограниченность такой техники, художники стремятся расширить ее возможности за счет введения цвета, керамики, плетеных объемных элементов, тканых частей. К поиску же новых узлов и приемов не

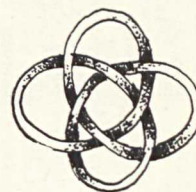
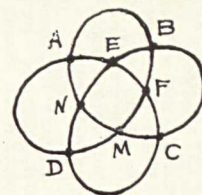
Верхний ряд — древние комбинации на основе узла калач
2, 3 — узлы, вновь созданные на основе двух узлов калач



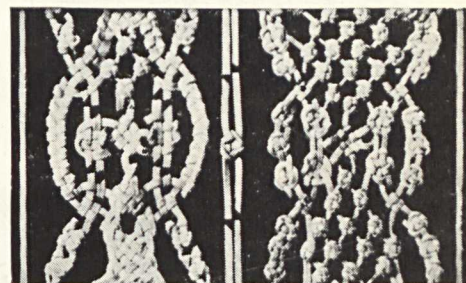
ображаются никто. Древние же постоянно стремились к созданию новых вариантов плетения, прежде всего на основе узла. Узел «калач» очень прост, но каких только композиций ни создавали из него раньше. Сейчас макраме стало носить смысл гобелена, однако в нем полностью используются те же приемы, которые применялись в XIX веке для плетения кружев. Но с изменением функций макраме, его содержания должны измениться и технические приемы.

В облегчении создания новых узлов могла бы помочь топология — раздел геометрии, изучающий свойства фигур. Каждый узел макраме можно представить в виде фигуры, которая называется графом, точки пересечения называются вершинами графа. «Вершины графа, из которых исходит нечетное число дуг, называются нечетными вершинами, а вершины, из которых выходит четное число дуг, — четными. Если все вершины графа четные, то можно одним росчерком (то есть без отрыва карандаша от бумаги, проводя по каждой дуге только один раз) начертить граф. При этом движение можно начать с любой вершины и закончить в этой же вершине»⁷.

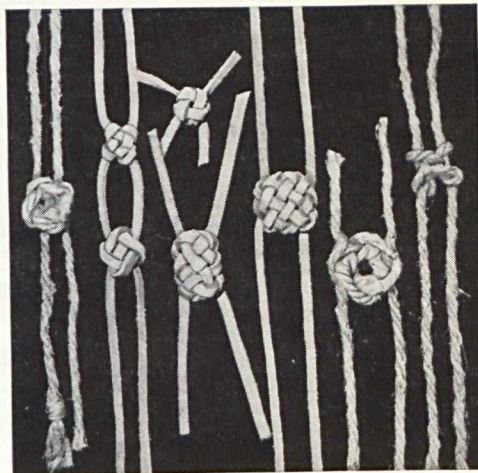
Каждый узел макраме представляет собой граф с четным числом вершин. Следовательно, любой граф с четным числом вершин можно сплести. Создание новых узлов идет именно по такому пути: сначала изображается граф, затем переплетение, затем уже плетется узел (именно такими графами являются точечные рисунки кельтов). По такому принципу были созданы комбинации из двух, трех, четырех одинаковых и различных узлов, а также цепочки и сетки. Всего на основе десяти узлов, о которых говорилось



1 — граф, A, B, C — вершины графа
2 — переплетение



Образец сплётки с использованием новых узлов и узлов древнего плетения



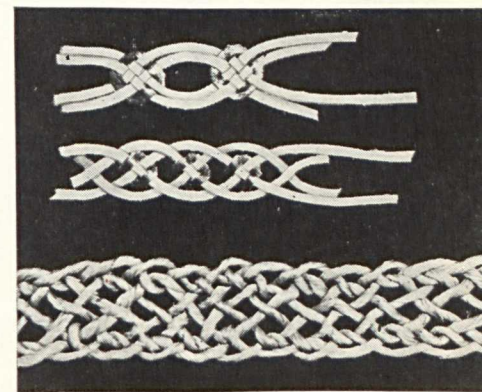
Узлы, созданные на основе двух одинаковых узлов

выше, было создано более 170 композиций, некоторые получены путем незначительных изменений основных узлов. Наибольший интерес представляют узлы, полученные при соединении двух восьмерок и калачей.

Этот опыт показывает реальные возможности расширения изобразительных решений в макраме. Разнообразие произведений макраме, его декоративные возможности, диапазон этих возможностей показала 1-я Всероссийская выставка макраме, организованная в сентябре 1982 года во Владимире. Экспозиция выставки была широкой: от произведений уровня рукоделия (сумочки, салфетки, украшения, абажуры и т. д.) до панно, способных организовать и украсить пространство интерьера, подвесных объемных композиций, плетеного витража на окне.

Марина Савенкова

Плетенка из кожи, сплетена по рисунку книжной миниатюры
Плетенка из травы рогозы. Сплетена по рисунку книжной заставки



- ¹ Barbara Pegg «Macrame». London, 1977, с. 3.
- ² НИКУЛИН Ф., БОГУЧАРОВ В., ЖЕЛЕЗНОВ В. Плетеные изделия. — Лесная промышленность. М., 1982, с. 5.
- ³ ЕЛКИНА А. Плетеный орнамент и древнее ремесло. — Знание — сила, 1982, № 1, с. 23.
- ⁴ РЫБАКОВ В. А. Средневековая ирландская миниатюра. Панорама искусств—6. М., Советский художник, 1983, с. 85—106.
- ⁵ ШКУНАЕВ С. В. Средневековая ирландская миниатюра. — Панорама искусств—6. М., Советский художник, 1983, с. 85—106.
- ⁶ Th de Dillmont «Encyclopedie des Ouvrages de Dames».
- ⁷ САРКИСЯН А. А., КАЛЯГИН Ю. М. Познакомьтесь с типологией. М., Просвещение, 1976, с. 5—6.

Выставки

Фарфор и фаянс XVIII—XIX вв. из собрания музея Мураново

Коллекция фарфора в Муранове (тут жили, сменяли друг друга, семья Е. Баратынского, Ф. Тютчева, И. Аксакова) включает в себя 500 вещей, собранных на протяжении целого века. В фарфоровом зале на выставке во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства были представлены наиболее замечательные ее экспонаты. Часть из них связана непосредственно с семьей Тютчевых. Фарфоровая пластинка с портретом Тютчева в возрасте четырех-пяти лет, сервиз, заказанный им по случаю женитьбы на Ф. Ф. Пфендер, сервиз, подаренный цесаревной Марией Николаевной старшей дочери поэта Софье Федоров-

не, пепельница Аксакова. Из замечательных образцов русского фарфора заводов Попова, Корнилова, Гарнера, Юсупова, Иконова, Воевожаского и Полтево-рового завода, среди них одна, расписанная Мещеряковым, а также изделия европейских заводов. Среди последних старинные мейсенские вещи 1736—1774 годов, изделия Королевской венской мануфактуры начала XIX века, английский фаянс заводов Давенпорта и Алькока. Замечательное собрание первоначального фарфора и одновременно страница отечественной культуры и истории.

А. Васильев

Московские выставки, посвященные 150-летию со дня гибели А. С. Пушкина

Министерство культуры СССР и Всесоюзное музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея» развернули в своих залах большую экспозицию из фондов отечественной пушкинианы, более 170 произведений русских и советских художников XIX—XX веков.

Живопись, графика, скульптура, эскизы декораций и костюмов к спектаклям и кинофильмам, портреты Пушкина и людей из его окружения, виды мест, связанных с его жизнью. Замечательные прижизненные портреты поэта кисти О. Кипренского и Т. Тропинина, полотна К. Брюллова и А. Венецианова, графика М. Уткина и С. Гальперга. Приобретенные уже в советское время пейзажи Ф. Алексеева, М. Воробьева, Б. Пастернака прекрасно передают атмосферу Петербурга и Москвы первой половины XIX века. Эскизы Н. Гончаровой и А. Бенуа к пушкинским спектаклям, живопись П. Кончаловского, П. Вильямса, В. Домогатых, Р. Рындина, В. Попкова, Т. Наваренко — список этот нетрудно было бы расширить. Выставка служит яркой иллюстрацией не-

Южный речной вокзал Москвы

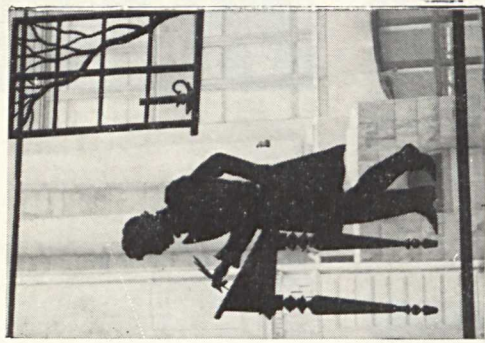
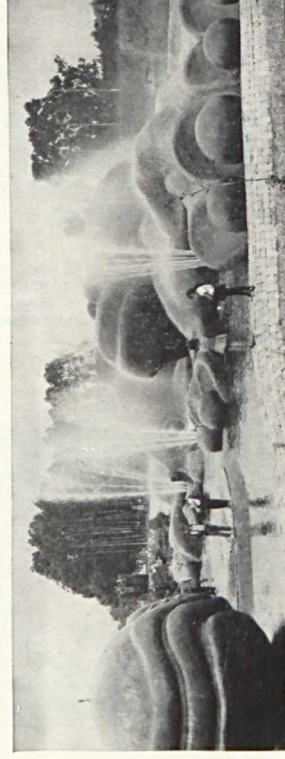
Завершены работы по оформлению Южного речного вокзала Москвы. Авторы (скульпторы С. Щербakov и Б. Орлов, архитектор А. Виттин) сумели заставить зазвучать безликую массу типового здания: созданная ими сильная вертикаль — декоративный шпиль — собрала расплывающиеся объемы, связала зрительно горизонталь здания вокзала с пирамидалными очертаниями застройки противоположного берега. Пять женских полуфигур

Т. Шумова

В Очамчири

На черноморском побережье Грузии в г. Очамчири завершена работа по сооружению зоны отдыха на заболоченном прежде участке городской территории, в месте выхода на побережье шоссе Тбилиси—Сухуми. Большую роль в ландшафте новой зоны отды-ха играют архитектурно-пла-стические композиции (авто-ры Г. Шанимелашвили и И. Гугунава). Большая ком-позция «Морское ожерелье», связывающая с помощью раз-нообразных пластических

Н. Джабадзе



преодоляющего и неисчерпаемого влияния творчества Пушкина на все русское искусство и культуру. «Пушкин умер в полном разви-тии своих сил и бесспорно унес с собой в гроб неоконченную вели-кую тайну. И вот теперь мы без него эту тайну разгадываем», — сказал Достоевский в знаменитой своей пушкинской речи (1880 г.). «Мы умираем, а искусство оста-ется» — это уже из пушкинской речи Блока.

О. Ежкова

*

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства дату гибели поэта отметили экспозицией «Пушкиниана в произведениях декоративно-прикладного искусства», на ко-торой было представлено свыше пятидесяти вещей из фондов му-зей и восемнадцать — из частных коллекций. Стекло и фарфор, фа-янс и дерево, роспись из Палеха, Холуя, Мстеры, резная кость из Холмогор и береста из Велико-устюга. На этой выставке извест-ный профессионал Л. Савельева соседствовала с народным масте-ром В. Зазнобиным. А среди пре-красных изделий Ленинградского, Дулевского и Дмитровского фар-форовых заводов были показаны великоленные вещи Н. Данько и В. Кузнецова 20—30-х годов, ра-боты И. Вржесницкой, С. Орлова, И. Фрих-Хара.

О. Соснина

Государственный театральный центр им. А. А. Бакрушина орга-низовал выставку «Театр пуш-кинской поры», где были собраны уникальные гравюры, акварели, литографии, эскизы театральных декораций, работы Гонзаго и Ка-

Пейзажи старой Москвы

В середине зимы в Центральном Доме литераторов состоялась вы-ставка живописи художника Сер-гея Алексеевича Колыца из серии «Старая Москва», над ко-торой он работает в течение по-следних двадцати лет. «Я — ста-рый москвич. Дух и быт старой Москвы были моим духом и бы-том... Когда в свете наших дней проходим, пробаем, проежаем по московским улицам мимо ста-рых домов, мало кто из нас заду-мывается над тем, мимо чего мы проходим. Тени прошлого не на-вязываются. В каком неоплатном долгу я перед тобой, Москва!», — написал художник. С. Колыца родился в 1907 году. Учился в частной студии Кры-мова, затем обучался во Бхуте-массе, затем обучался в мастерской Д. Штеренберга, был членом Об-щества станковистов, вел боль-

В выставочном зале Красногвардейского района

Обилие интересных выставок в пустовавших прежде помещениях районных выставочных залов — характерная особенность нынеш-него сезона в Москве. Хороший тому пример — работа зала Красногвардейского района. Но-вый молодой директор — выпуск-ница философского факультета МГУ Н. Циганова — сумела со-брать интересную группу худо-жников, критиков и искусствов-цев. Их критическая экспозиция «Современное искусство и профессио-нальное искусство» вызвала большой интерес в городе. С немалым успехом прошла и вторая выстав-ка «Художник и современность» (в числе наибольших горячих ве-стоклонников оказались и гости московского Форума мира писа-тели М. Фриш и Ф. Дюрренматт). На этой выставке, где основное место занимала станковая живо-пись, посетитель мог познано-миться с концептуально-проект-ными работами Ф. Инфанта и В. Колейчука, с творчеством сти-хийных примитивистов, органично и безоглядно живущих в мире

Е. Кошкин

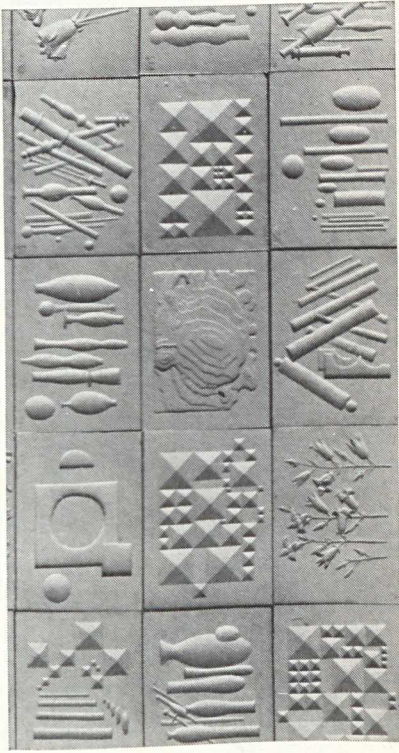
Работа творческого клуба декоративно-прикладной секции МОСХа

В Пушкине

Московский скульптор И. Казанский закончил работу над циклом контррельфов в фойе — комната отдыха в новом лабораторном корпусе Института биохимии и физиологии микроорганизмов в Пушкине. Цикл составлен из 2¼ сюжетов: цветы, геометрические фигуры, абстрактные композиции, вызывающие ассоциации с натюрмортом — всего 12 декоративных элементов. Белый известняк, с которым вырезан контррельеф, дает художнику свободу

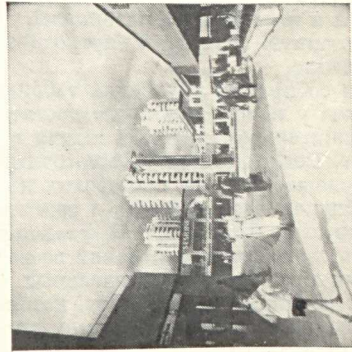
приема, не уступающую той, что возникает при резьбе по гипсу, не затрудняет движение руки мастера. Хорошо фиксированный боковой свет, отсутствие падающих теней придадут работе необыкновенную воздушность и позволяют продемонстрировать большую возможность этой техники. И. Казанский давно увлекается графическими элементами в рельефной пластике и успешно использует их в работе с самыми разными материалами — камнем, мрамором, металлом.

И. Светланов



Новый район Вильнюса

Одна из последних работ литовских архитекторов — общественно-торговый центр нового района Вильнюса Шяшкис. Архитекторы К. Пампе и Г. Рамунис, стремясь найти новый тип простран-



ственно — функциональной структуры современного жилого образования, обратились к традициям европейского градостроительства и творчески использовали опыт планировки старых городов. Шяшкис — «город в городе». Композиционный центр района — небольшая квадратная площадь, к которой стекается несколько пешеходных улиц. Площадь обрамляет крытая галерея, соединяющая все здания вокруг нее. Пространство под сенью галереи — удобное и уютное место для отдыха и сезонной торговли. Многоэтажность фасадов, живописная компоновка масс — все подчинено идее непосредственного контакта человека с архитектурой, направлено на создание комфортной, благоприятной для общения среды.

М. Аграновская

эстампов позволяет проследить путь, который прошла наша живопись от сентиментализма до периода становления реализмического искусства. В последнем зале прижизненные публикации Пушкина и литераторов из его окружения, книги и альбомы. На некоторых из них автографы И. Державина, В. Жуковского, Г. Вяземского, Е. Якубовского. В витрине — 300 изделий из стекла и фарфора знаменитых и неизвестных русских и иноземных фабрикантов того времени. Разглядывая эту экспозицию, которая ярко рисует «правдивую физиономию общества» (слова Белинского), не устает удивляться тому чувству красоты и пропорций, тому изысканству в каждой мелочи, была образована обществу, которые несли с собой пушкинскую эпоху, удивительная пора нашей истории.

М. Владимиров

К юбилею гениального поэта в Музее народного искусства открылась выставка «Пушкин и народное искусство». На выставке представлены произведения декоративно-прикладного и народного искусства первой трети XIX века, являющиеся составной частью художественной культуры России эпохи классицизма. Экспозиция знакомит с типичными вещами из Московской, Псковской, Тверской и Нижегородской губерний, с которыми была связана творческая биография А. С. Пушкина. Наиболее подробно охарактеризовано искусство Москвы. Здесь серебряные с чернильными рисунком стаканы, миниатюрные табакерки из черепаховой кости и полудрагоценных камней, украшенные набивным орнаментом, лугутинские корбочки с портретами миниатюрами на крышках, ткательная майолика и делеванная раскрашенная игрушка. Искусство Пскова представлено предметами крестьянского быта: женский головной убор, пестрядь, сундук-подголовник с накладками из просечного железа. Экспонаты из Твери и Нижнего Новгорода знакомят с традициями золотого шитья в украшении женского костюма и его аксессуаров. В отдельной витрине экспонируются шали нижегородской пошивщицы Н. Мерлиной, выполненные в сложной технике двустороннего паласного ткачества. В исторический раздел выставки включены также предметы декоративно-прикладного искусства первой трети XIX века: фарфор завода Гарднера, художественное стекло, вышивки бисером. Кроме исторического раздела выставка включает в экспозицию произведения народных художественных промыслов советского периода, сюжеты которых взяты из сказок и поэм А. С. Пушкина. Основное место здесь принадлежит лановой миниатюре Федоскина, Палеха, Мстеры и Холуя. Среди палехских шкатулок одна из первых работ И. И. Голикова — корбочка «Сказка о рыбаке и рыбке», расписанная им в 1925 году.

Т. Самойлова

плани, полотна и гравюры Брюллова, Кипренского, Чемасова и Уткина, портреты ведущих актеров, балетмейстеров, музыкантов, драматургов, панорамы театрального быта. Портреты сестер Семеновых, Истомина, Щепкина, Каратыгина, афиша 1806 года спектаклей «Эдип в Фивах» и «Алхимист» — изнемогающая, что «сей спектакль в пользу актера Г. Мочалова, который ласкает себя надеждой, что почтеннейшая публика усвоит оный благосклонным своим присутствием» перламутровый театральный мир, где «под сению кулис младые дни мои неслись». Поярчат названия спектаклей, менее чем за четверть века возникших на русской сцене: «Горе от ума», оперы Глинки и Верстовского, «Ревизор», а рядом пушкинские строки о том, каким должен быть и стать русский театр.

А. Сковцова

Ретроспектива пушкинских работ советских художников-москвичей состоялась в Доме художника на Кузнецком мосту. В эту экспозицию вошли классические произведения советской пушкинианы: вещи Фаворского, Кузьмина, Ефимова, Павлинова, некоторые из них экспонировались еще на юбилейной выставке 1937 года. И вещи более поздние, принадлежавшие уже нашему времени, среди которых интересные живописные работы В. Попкова, И. Соколовой, В. Толпунова, пластика Э. Юдина, Т. Соколовой, Л. Галаева (раздел скульптуры оказался очень выразительным в целом). Тонкая роспись по фарфору Р. Пузымер и прекрасные графические листы Г. Захарова. Очень интересную антологию (вырезанный в тонзаре рельеф), воспроизводящую автопортреты поэта, показал А. Шмуйлевич. Авторы экспозиции — известный театральный художник В. Левен-таль, скульптор В. Думаян и живописец И. Попов развинули выставку как биографию поэта: детство, отрочество, круг друзей, бегство, гибель — два дуэльных пистолета и посмертная маска. И посмертная слава: книги, пластинки, плакаты. В. Левен-таль разыграл сценарий пушкинской жизни в очень красивых декорациях: полупарка у входа, живописный залник в кулисах с видом главного зала, расписанные городскими пейзажами Москвы и Петербурга пилоны в выставочном зале. Цвет залов по ходу осмотра сменяется, к концу он становится почти черным. На больших окнах витрины, выходящих на Кузнецкий мост, черные силуэты пушкинских персонажей — парафраз на тему известных иллюстраций Нарбута, Кругликовой, Ильина. Академический, благородно-сдержанный стиль экспозиции придал выставке глубины и серьезности и внес в краевую эту зрелище ногу народного искусства, что чувствовал и переживали, что связывали для русского человека с приобретением к творчеству Пушкина.

Е. Егорьева

18 февраля в ЦДХ прошел очередной вечер Клуба текстильщиков, посвященный проблеме работы художника по текстилю в интерьере. По этому поводу в ЦДХ была организована однодневная выставка 83 работ 28 авторов, активно работающих в архитектуре. На ней были показаны эскизы gobelенов, занавесей, панно и архитектурные перспективы помещений, для которых эти вещи предназначаются. Искусствовед Л. Г. Крамаренко показала коллекцию из 100 слайдов с работ, выполненных за последние десять лет.

Были показаны и лучшие работы, отмеченные в последние годы премиями МОСХа. Демонстрация слайдов сопровождалась краткими комментариями, в ходе которых была предложена интересная схема классификации этих

НАМ ПИШУТ

Статья о нашем заводе (ордена Трудового Красного Знамени Димитровский фарфоровый завод) в журнале «ДИ СССР» была опубликована очень своевременно и безусловно сыграла положительную роль при переходе на новые формы хозяйствования. На заводе, в службе главного технолога организовано опытно-производственное подразделение и внедрения изделий к выпуску.

Под наблюдением автора, по утвержденному образцу, на опытном производстве изготавливается опытная партия. При положительном заключении торгующих организаций изделия запускаются в серийное производство.

директор завода В. Д. Лунев

К сведению художников-дизайнеров!

Издательство «Советский художник» выпустило книгу Аронова В. Р. «Художник и предметное творчество». Цена 2 р. 80 к. В книге-альбоме рассматриваются профессиональное и народное декоративно-прикладное искусство, художественная промышленность, оформление повседневного городского окружения, празднества, жилой среды.

Интересен краткий очерк истории и практики дизайна. Использован огромный материал советского и зарубежного искусства.

Желающие приобрести эту книгу могут выставить заказ в адрес издательства. Книга будет выслана вам наложенным платежом.

«Мощь нашего государства состоит в умении войск метко стрелять; не заниматься стрелковым делом — преступно, но еще более преступно — предаваться курению...»

Из приказа цинского императора Гуан-сюя (1875—1909 гг.)

Впервые табак был завезен в Поднебесную империю в середине Минской династии (XV век). Несмотря на многочисленные официальные запреты и соответствующие императорские указы, курение табака получило широкое распространение. В XVI веке в провинциях Фуцзянь и Гуандун появились первые в Китае табачные плантации.

В годы правления цинского императора Кан-си (1662—1723 гг.) особо популярным становится нюхательный табак, современники приписывали ему лечебные свойства и другие ценные качества. Считалось, что с его помощью можно улучшить зрение и предохранить себя от заразных болезней. Нюхательный табак якобы был способен вылечить астму, зубную боль и болезни горла. Несмотря на то что цены на него были весьма высоки, он быстро нашел поклонников в различных слоях цинского общества. Существовало множество сортов нюхательного табака с поэтическими названиями, среди них: «Зеленая головка утки», «Летающий табак» и т. д.

Для хранения нюхательного табака необходимы были табакерки. Китайские табакерки, в отличие от европейских, имеют формы небольших сосудов, а не коробочек. Существует точка зрения о том, что китайские образцы берут свое начало от сосудов для хранения лекарств. По форме табакерки очень разнообразны, равно как и материалы, из которых их делали. Важным требованием был небольшой размер вещи: табакерки носили с собой, помещали в специальные карманчики одежды. Особое внимание обращалось на то, чтобы их было удобно держать в руке.

Табакерки служили показателем социального положения владельца, его материального благосостояния. В документах встречаются упоминания о том, что иностранные послы нередко преподносили китайским императорам в качестве подарка табакерки. Цинские императоры тоже охотно жаловали иностранным послам и своим чиновникам подобные драгоценные дары. Табакерки становятся предметом страстного коллекционирования и собирательства, они получили у современников значение рукотворной драгоценности. Мастера, соперничая друг с другом, стремились продемонстрировать самые сложные технические приемы и неожиданные материалы, миниатюрную отделку и виртуозное исполнение.

Идея собирания китайских табакерок возникла у меня лишь после достаточно продолжительного периода жизни в Пекине. После посещения многочисленных художественных мастерских и фабрик прикладного искусства я решила при помощи этих миниатюрных флаконов создать своеобразную мозаику всевозможных ювелирных, модельных техник обработки материалов, которые часто служат как бы синонимом трудолюбия и мастерства китайского народа.

Первыми табакерками в моей коллек-

ции стали флаконы с так называемой «внутренней росписью». Как и знаменитые «костяные шары в шар», вырезанные из одного куска кости, эти табакерки воспринимаются как вершина китайского трудолюбия. Пекинские ремесленники из поколения в поколение передают почти легендарный рассказ об истории возникновения этой уникальной техники. Как гласит предание, однажды провинциальный чиновник, прибывший в конце XVIII века по делам в Пекин, никак не мог попасть на прием в один из императорских департаментов. В ожидании он поселился в монастыре. Была у него старенькая стеклянная табакерка. Вынимая из нее миниатюрной ложечкой остатки табака, он оставлял на внутренних стенках флакона многочисленные царапины и зазубрины, весьма похожие на рисунки и иероглифы. Это и дало, как повествует легенда, одному из монахов идею расписать тонкой кривой кисточкой флакон с внутренней стороны: на неровной поверхности краски держались прочнее.

Табакерки с внутренней росписью и по сей день делают в Пекине и в г. Бошань провинции Шаньдун — известных центрах стеклянного производства. На пекинской фабрике прикладного искусства на улице Синьцзекоу мне довелось наблюдать, как виртуозы-мастера наносили специальными тоненькими, чуть изогнутыми кисточками сложнейшие композиции на внутреннюю поверхность стеклянных флаконов.

Итак, первый флакон с внутренней росписью — работа современных мастеров из провинции Шаньдун — остается одним из самых интересных в коллекции. Он выполнен в технике двухслойного стекла. Тонкие, графичные контуры синего стекла подчеркивают форму флакона, напоминающую контуры дворцового фонаря, а тонкая, будто мерцающая роспись светится через стенки. Если начать медленно вращать эту табакерку, то тогда перед глазами последовательно возникнут большие размытые бледно-серые и густо-черные мягкие листья лотоса, на фоне которых выделяются нежно-розовые цветы и бутоны; разноцветные бабочки летают вокруг лотоса, а небольшая, виртуозно выполненная надпись поясняет: «Бабочки и цветы. Бошань, Шаньдун».

На специально подготовленную матовую внутреннюю поверхность флакона мастера наносят рисунок, а затем приступают к росписи. Техника росписи сродни живописи свитков с эффектами заливок туши. Иероглифические надписи представляют еще один сложный уровень техники. Часто это цитаты из литературного произведения или имя мастера, расписавшего флакон.

К крышкам табакерок и ложечкам традиционно предъявлялись определенные требования. Так, например, если колорит табакерки строится на сочетании серо-черных тонов, оттененных красновато-оранжевыми пятнами, то крышка выполнена из крупного коралла, цвет которого включен в общий колористический замысел автора.

Ложечки изготавливались из различных материалов, но лучшими считались сделанные из слоновой кости. Длина их должна быть равна высоте табакерки, для того чтобы легко извлекать из нее табак. Пробочка же должна быть плотно притертой к узкому горлышку табакерки. Основные эстетические требования касались именно завершения крышки. В моей коллекции можно увидеть крышечки, сделанные из слоновой кости, бирюзы, кораллов, фарфора, эмали, а также из традиционных для китайского стекла имитаций натуральных полудрагоценных камней.

Иногда крышечку обрамляет своеобразная окантовка, которая еще более плотно прикрывала табакерку, и тогда легкая орнаментальная гравировка покрывает металл. Иногда же крышечка составляет единое целое с самой формой табакерки. В коллекции — это табакерка в форме тыквы-горлянки, крышечка которой напоминает верхушку тыквы с причудливо изогнутой веткой. Эта табакерка выполнена в технике пере-

городчатой эмали, столь любимой в Китае и известной там со времен Минской династии.

Перламутр — один из любимых материалов китайского прикладного искусства, он активно используется для декора табакерок, схожих с миниатюрной скульптурой. В коллекции есть табакерка в форме рыбы. По деревянной основе плотно пригнаны небольшие кусочки перламутра, напоминающие закругленные чешуйки. Золотистые, розоватые оттенки перламутра еще более усиливают сходство с переливами рыбьей чешуи. В другой табакерке красота холодного серебристо-белого перламутра подчеркнута легкой гравировкой.

Одна из лучших табакерок коллекции выполнена в технике черного лака на деревянной основе и инкрустирована золотыми пластинками и кусочками перламутра крупной раковины «бюрого». Изящная плоская табакерка отличается изысканностью и сравнима с вышивкой на шелке. На блестящем черном фоне мерцают тонкие столбы бамбука с шумящей листвой, цветы мэйхуа, пышные пионы, выполненные из крошечных кусочков перламутра насыщенных фиолетово-розовых и изумрудно-зеленых тонов.

Две табакерки — работы современных пекинских мастеров — копируют образцы дворцовых мастерских, о чем свидетельствует сложное клеймо, нанесенное золотой краской на донышке каждой из них. Форма первой воспроизводит столь любимую в Китае тыкву-горлянку «хулу». Эту же тему повторяет и сочная резьба по лаку, покрывающая табакерку. На деревянную основу последовательно наносятся слои зеленого и красного лака, а затем мастер вырезает по высохшему лаку. Эффект резьбы строится в данном случае именно на использовании лаков двух цветов и просвечивании светлого фона деревянной основы.

Интерес представляют медная табакерка с крышечкой, выполненной из стекла, которое имитирует агат; табакерка из ореха с резными фрагментами из слоновой кости; табакерка из двухслойного стекла, напоминающего резьбу по камню.

Особенно разнообразны фарфоровые табакерки: цилиндрические, овальные, плоские прямоугольные, граненые и т. д. Одна из фарфоровых табакерок, расписанная кобальтом, воспроизводит широкие, как раскрытые зонтики, листья лотоса, стебли, водоросли, цветы и бутоны. Под листьями уютно устроились лягушки. На донышке этой табакерки, там, где обычно находится печать мастера, изображена миниатюрная сценка: одинокий рыбак на лодке и сосна на берегу. Когда табакерка лежит на ладони, то создается целостная картина: будто через заросли лотоса видна фигурка рыбака, застывшая вдали.

Сюжеты расписных фарфоровых табакерок многообразны и знакомят с традиционными темами китайского искусства: цветы и птицы; пейзажи; мальчики с хлопотушками; народные праздники, персонажи легенд и театральные пьес и т. д.

В старом Пекине, помимо императорских мастерских, в которых изготавливались табакерки для императорского двора, существовало множество мастерских и магазинчиков, где торговали табакерками и табаком. Многие из них находились на знаменитых улицах Люличан и Лунфосы. Традиционно эти пекинские улицы считались улицами антикваров, художественных мастерских и магазинов, где собирались ученые, поэты, художники, ценители старины. Здесь же продавались всевозможные флаконы для табака. Несколько лет назад улица Люличан была разрушена и отстроена заново в духе позднecinской архитектуры и блистает теперь позолотой и кинovarью новых магазинов, в которых снова закипела торговля.

Но здесь уже не продают табакерки, и только воспоминания старожилов да молчаливая память улицы хранят рассказы о прежних мастерских и лавочках.

Ирина Алешина

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного редактора
Базазьянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горлинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев В. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Мадий И. А.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отделом редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

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

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник
Фотомонтажи
Фотографы
Крылова Н. Л.
Игращенко Г. П.
Шахов В. С.
Холин В. Н.
Лукьянов А.
Онанов С. И.

На обложке:
Р. Цуцмер
Композиция «Памяти поэта»
Керамика. 1986

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

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

Сдано в набор 8.04.87 г.
Подписано в печать 7.05.87
А 10536
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,256
Тираж 36 000 экз.
Цена 1 р. 30 коп.
Заказ 4053
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва
Мало-Московская, 21.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (355). 1987
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Метаморфозы*

Нет народа, у которого бы не было кувшина

2 *К 70-летию Великого Октября*

Эстонская ССР. Профессионализм и художественные искания

Красота и польза мебели

Три интервью на эстонской выставке

О творчестве Майта Сумматавета. Единство функционального метода и стиля

14 *Пушкинский альманах «ДИ»-87*

Хроника этого дня

Что такое «квартира на Мойке»

Пушкинские адреса: Ленинград

Художественная коллекция Зинаиды Волконской

Силуэт как жанр и искусство

Захарово-Вяземы — деревенская родина поэта

Пушкин в народной картинке

Три интервью 10 февраля 1987 года

Пушкинские адреса: «дом Дельвига», «дом Вяземского»

10 февраля на старом Арбате

Так как-то все...

Пушкинские адреса: Москва

40 *Народное искусство*

История и проблемы промысла: абрамцево-кудринская резьба

43 *Секреты мастеров*

Узелковое плетение

46—47 *Газета «ДИ»*

48 *Страница коллекционера*

Китайские табакерки

Людмила Монахова

Карл Кантор

Лев Смирнов

Ангелина Минина,
Нина Попова
С. Кавтарадзе

Олег Неверов

Ольга Авилова

Ирина Юрьева

Елена Зименко

Ирина Уварова

Галина Дайн

Марина Савенкова

Ирина Алешина

