

В ПЕЧАЛЬНОЙ комедии "Афоня" (1975) режиссёра Георгия Данелии есть примечательный фрагмент: очарованный сантехник попадает в квартиру некой домохозяйки, оформившей свою жилплощадь в этническом духе — там и хохломские узоры, и мезенская роспись, и вышитые рушники, и дымковская игрушка, и царь-самовар. Конечно же, на видном месте — большой поднос из Жостова. Сама красавица одета в длинное платье рустикального стиля — от латинского rusticus — "деревенский".

В 1970-х годах все дружно устремились на поиски национальных корней. Мы русские — с нами Бог! Тайно крестили детей и посещали пасхальные службы. Вспоминали, из какой волости пришли в Москву дальние пращуры. Космополитизм и футуризм прошедшего десятилетия стали казаться холодными, как звёздно-бескрайний космос, тогда как прошлое заиграло свежими красками: интеллигенты ездили по деревням, скупая иконы и посуду, а то и потрескавшиеся корыта. Популярными сделались писатели-деревенщики, учившие, что город — убийца души, а село — хранитель смыслов. Разного рода жули-

какая вещь нравится больше других. К сожалению, плюсы таких проектов часто оборачиваются минусами: посподу мощный визуальный "шум". Подносы расположены так близко друг к другу, что это мешает детальному созерцанию. Тот случай, когда лучше меньше, но — яснее.

Экспозиция посвящена круглой дате — двухсотлетию промысла. Год условен, ибо лаковая роспись по металлу возникла гораздо раньше. В 1825 году предприимчивые крестьяне, братья Вишняковы, открыли в Жостове мастерскую по производству лакированных металлических подносов, шкатулок, сухарниц, портсигаров. То была эра, когда формировались купеческие роды — зачастую из бывших крепостных пейза. Вишняковы, допустим, принадлежали графу Шереметеву, но сумели выкупиться

интеллектуалы. Тогда во всём мире шло увлечение ремёслами — возникли объединения вроде британского движения "Артс энд крафтс", и происходило слияние искусства с традиционным рукоделием. Популярности жостовских вещей также способствовало воцарение неорусского стиля — одной из ветвей общеевропейского модерна.

Экспозиция устроена таким образом, что зритель усваивает массу полезной информации о технике росписи. Так, первый этап именуется "замалёвкой" — это силуэт будущего произведения. Замалёвка наносится разбавленными красками, причём сразу на несколько подносов. Следом идёт "тенёжка", когда кладутся тени, чтобы изображение выглядело объёмным. Дальше — "прокладка". На этой ступени формы становятся чётче и плотнее. Но и это ещё не всё. Рису-

В 1920–1930-х годах типовые эскизы пополнились агитационными материалами. Среди экспонатов — круглый поднос с изображением Владимира Ленина. А тут — портрет Александра Пушкина, чьё наследие изучалось с возвышенным рвением, особенно в предвоенные годы. Серп и молот, гербы, индустриальные вехи — всё это активно использовалось. Впрочем, тогда возникли и "пролетарские" ситцы с заводскими трубами да радiorамочками, и агитфарфор с цитатами Ильича, и хохломские узоры в виде лозунгов, оплетённых златыми виньетками.

На соседнем подносе — парад Красной Армии в Москве. Флаги, звёзды, будёновки, а в небе — дирижабль. К созданию эскизов подключались и знаменитые художники. Например, эту феерию с красноармейцами выдумал Павел Соколов-Скаля, автор плакатов и картин, сценограф и теоретик

На выставке мы узнаём имена авторов, которые, к сожалению, редко звучат — творцы промыслов остаются за кадром. Так, Марина Домникова окончила Федоскинскую школу миниатюрной живописи, является заслуженным художником России. Произведения мастерицы хранятся в ряде крупных музеев страны. Домникова — изумительная труженица. Она выработала свой неповторимый почерк — её "Одуванчики" легки, полупрозрачны и словно хрустальны, а задорный "Петух" — это фейерверк сочных оттенков.

Марина и Николай Антиповы — семейный тандем. Оба учились в той же Федоскинской школе. На выставке можно увидеть их совместные работы: "Сапфир", "Подсолнухи", "Диалог". Везде — стремление удивлять, играть нюансами, пробовать новое. Что касается "Диалога", то он представляет собой переключку стилей. В центре, в овале — барочный рисунок, а по краям — супрематический хаос, впрочем, заключённый в строгие рамки.

Супруги Антиповы работали и по отдельности. Чарующий поднос Николая Антипова "Луной был полон сад..." — таинство ночи, холодный свет и хоровод цветов. А здесь — "Летний квартал" Марины Антиповой. Художница использует приёмы "наивного искусства" — всё предельно ярко и по-детски непосредственно. Её же "Праздник" — бойкая, весёлая смесь, где вся композиция напоминает вихрь интенсивных красок.

Ещё одно имя — Борис Графов, который долгое время был главным художником Жостовской фабрики. "Вальс в саду" — и мы видим кружение роз. "Букет с птицами" — и возникает иллюзия волшебного сада. Графов был настоящим виртуозом, и его произведения экспонировались не только в нашей стране, но и за рубежом.

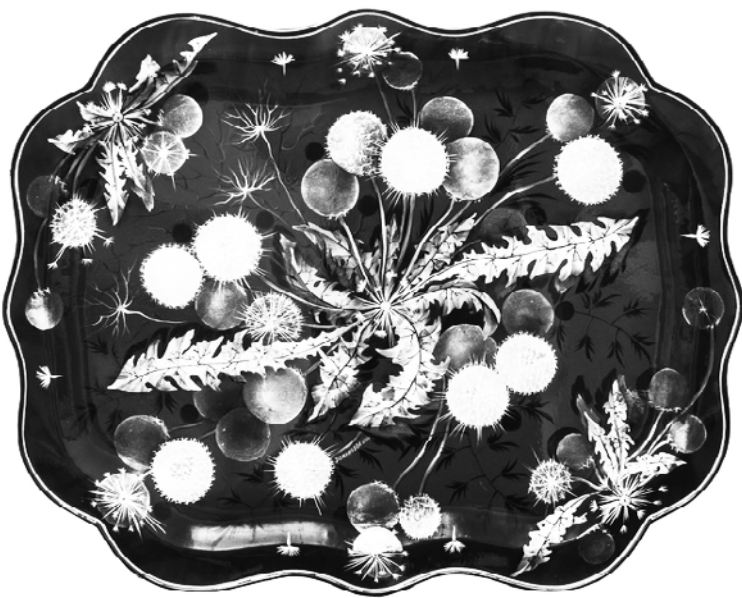
Далее — Вячеслав Лётков, один из ведущих искусников Жостова. Его первая выставка состоялась в начале 1960-х годов — аж в самом Манеже. Лётков, как никто, умел находить "изюминку" в любой простоте. Казалось бы, что может быть тривиальнее, чем сорочки, облюбовавшие деревце? Тем не менее на подносе Лёткова они предстают волшебными птичками. Композиция потрясает слаженностью — три сороки столь удачно расположены, что кажутся вписанными в геометрическую фигуру.

Михаил Бычков, уроженец деревни Жостово, не мог не стать художником! Окончив всё ту же Федоскинскую школу, он влился в дружный коллектив жостовцев. Бычков изумляет своим чувственным цветом. "Лесная быль" — это созвучие глубокого синего с жёлтым, красным и бледно-голубым. Привлекает внимание поднос "Пиксельный букет" молодого дизайнера Дмитрия Ламонова, решившего соединить новейшие графические тренды с традиционными линиями.

Выставка полна открытий — за каждым предметом стоит кропотливый труд умельцев, не дающих угаснуть великому промыслу. Это не только розы да мимозы на чёрном фоне — это свет русского мира, которому быть вечно.

Галина ИВАНКИНА

Иллюстрации: «Рыбки» (1960-е гг.), «Одуванчики» (автор — Марина Домникова, 2014 г.)



ки торговали поддельными предметами старины, выдавая какую-нибудь предвоенную штучку, сделанную в артели, за XVII век.

Потом вся эта мода схлынула, однако интерес к народным промыслам не угас. Более того, они продолжают развиваться: ремесленники и художники пробуют стили, формы, почерки.

В Музее-заповеднике "Царицыно" сейчас проходит грандиозная выставка "Жостово" с подзаголовком "Вызывающе красиво". В экспозиции — более трёхсот предметов: от объектов кустарного мастерства XIX века до авторских изделий, созданных уже в наши дни. Впервые показаны архивные артефакты, экспериментальные образцы и предметы из коллекций, реализованных в сотрудничестве с дизайнерами. Кураторы потрудились на славу: зритель попадает в сказочный мир, где всё ошеломляет дивной пестротой. Экспонатов такое количество, что не успеваешь понять,

на волю и занять лавки в самой Первопрестольной. А в Москве конкурировали лучшие из лучших!

На выставке есть ранние произведения жостовских умельцев. Сюжеты росписей многообразны: тут и чаепития, и встреча солдата в деревне, и корабли, и гуляния, и виды городов. Эти экспонаты представлены ещё и затем, чтобы явить всю творческую палитру жостовцев. Для большинства людей этот промысел ассоциируется исключительно с цветочной тематикой.

Сопроводительные таблички гласят, что, кроме заведения Вишняковых, имелись и другие мастерские — например, братьев Годиных и братьев Сорокиных. Все они принимали участие в кустарно-промышленных выставках, без которых невозможен бурный промышленный XIX век. Поначалу жостовские изделия были в ходу у купцов и зажиточных крестьян, однако к излёту столетия народными промыслами заинтересовались

нок подвергается "бликовке", то есть отрисовке бликов, и "чертёжке" — приданию чёткости всей картинке. И наконец, "привязка" — обрамление букета, вазона, гирлянд и плодов изящными травами, что великолепно смотрится на чёрном фоне. Технология, возникшая в позапрошлом столетии, не изменяется и донны.

После революции о народных промыслах заговорили особо. С одной стороны, они являли собой пример крестьянского творчества, что в эру классового подхода было немало-важным фактором. С другой стороны, изделия из Жостова, Хохломы, Федоскино, Гжели получали призы на международных выставках, а это повышало статус молодой советской республики. Все жостовские артели объединились в единую структуру под вывеской "Металлоподнос". Атмосфера 1920-х годов — от названия веет революционными ветрами, конструктивизмом и большевистским рацио.

живописи. Сотрудничал с жостовцами и Пётр Кончаловский. Перед нами — поднос "Натюрморт", выполненный по его эскизу: цветы, ягоды, красные листья в корзине. Сам Кончаловский охотно использовал жостовские предметы для своих картин, а потому на выставке имеется его полотно "Натюрморт с красным подносом".

Нельзя сказать, что эти коллаборации, навязанные руководством "Металлоподноса", очень уж нравились жостовцам — между ними и станковыми художниками то и дело возникали споры, переходящие в яростные конфликты. До драк не доходило — и то хорошо. Камень преткновения — сущностный: техника Жостова не годилась для перенесения большинства рисунков на подносы. Приходилось менять всю структуру, а для любого промысла главное — это обычай, переходящий из поколения в поколение. Консенсуса всё же достигали. Интересен жостовский мастер Алексей Лёзнов — именно он претворил в жизнь эскиз Петра Кончаловского. На выставке представлены и другие "букеты" и "пейзажи" Лёзнова.

В 1960-х наступила эра минимализма, геометризма и лаконичности — коснулись это и Жостова. Поднос "Рыбки" — дань простоте. Никаких причуд, а рыбки и водоросли — максимально схематичны. В 1960-х цветы, плоды, листья — всё передавалось чёткими линиями. Однако эта мода прошла, и лапидарность сочли непривлекательной и "сиротской".

В 1970–1980-х была ставка на узнаваемые узоры — разнотравье и пышные соцветия. Разве что добавились птицы — по преимуществу фантазийные. Пленительен фигурный поднос "Май 1945 года", выполненный Мариной Домниковой к сорокалетию Победы. Здесь нет флагов и звёзд — триумф символизирует яблоневое цветение, будто бы теряющееся в расцветной дымке. Это уникальная вещь — туманный воздух сложно передать, используя жостовскую манеру.

ИМЯ РАЙНЕРА (Рене) Рильке, чей полутравековкой юбилей отмечается в эти декабрьские дни, с начала XX столетия входит в круг мировых поэтических имён, значение которых не подвергается сомнению — тем более в нашей стране. За ним давно и прочно закрепился неофициальный титул "самого русского из немецких поэтов", и в данном случае это то самое "народное мнение", отменить которое невозможно, поскольку оно, как осадочная порода, постепенно складывается из множества личных мнений, передающихся от человека к человеку, и становится традицией. Хотя парадоксальность подобной характеристики при более внимательном рассмотрении более чем заметна.

Действительно, Рильке был этническим немцем, и его основные произведения написаны на немецком языке. Действительно, две поездки в Россию, совершенные в 1899 и 1900 годах, можно считать толчком, определившим всё последующее развитие его творчества. Действительно, им очень всерьёз — от сердца! — были сказаны слова о том, что "Россия в известном смысле стала основой моих переживаний и восприятий", что "в силу своего глубинного предназначения и призвания Россия — единственная страна, возложившая на себя всю бесконечность страданий, чтобы переродиться в них", и "трудно сказать, какой она окажется, пережив их, но, во всяком случае, она будет иной, чем Запад, пытающийся обойти их стороной", что "лишь проникая в суть русских явлений, можно приблизиться к самым глубинам человеческого бытия и таким образом — к самому Богу". "Чем я обязан России? Она сделала из меня того, кем я стал; из неё я внутренне вышел; все мои глубинные истоки — там!" — он же в письме 1903 года: "Быть может, русский для того и пропустил мимо себя человеческую историю, чтобы войти позднее в гармонию вещей своим поющим сердцем. Он должен лишь пребывать, сохранять выдержку и, подобно скрипачу, которому ещё не подали знака, просто сидеть в оркестре, бережно прижимая к себе инструмент, чтобы с ним ничего не случилось..." И действительно, Рильке более-менее (пусть далеко не в совершенстве) знал русский язык (среди созданных им переводов — "Слово о полку Игореве", стихи Лермонтова, в том числе признанный гениальным воплощением на немецком "Выхожу один я на дорогу...", как сам Лермонтов конгениально перевёл с немецкого "Ночную песнь странника" Гёте) и даже написал на нём несколько стихотворений. Например, такое (орфография оригинала сохранена):

*...Вечер. У моря сидела
девочка, как мать сидит
у ребёнка. Она пела,
и теперь она слышит
его сонное дыхание;
видев мир и упованье,
улыбается она:
не улыбка — это сиянье,
праздник своего лица.
Дитя будет точно море
трогать даль и небеса, —
гордость твою или горе,
шопот или тишина.
Берег его только знаешь,
и сидеть тебе и жать...
То и песню запеваешь,
и ничем не помогаешь
ему жить и быть и спать.*

Дух и стиль поэта, несомненно, проявлены и в этих строках — например, через образ ребёнка как моря, "на берегу" которого сидит и поёт его (будущая) мать. Но насколько все эти, в общем-то, бесспорные основания дают возможность считать и называть Рильке "самым русским из немецких поэтов"? Если попытаться применить к данному определению критерии не только верифицируемости, но и фальсифицируемости, то оно выглядит оправданным примерно в той же мере, в какой, скажем, Блока, с которым Рильке у нас нередко сравнивали (например, их общая знакомая, пережившая и того, и другого, Марина Цветаева, в дневниковых записи 1919 года признавалась, что Рильке воспринимается ею как "лучшая Германия", а Блок — как "лучшая Россия"), можно считать "самым немецким из русских поэтов". К тому же в определениях подобного рода присутствует, пусть незримо, "дух времени" (Zeitgeist), существовавший и царивший перед Первой мировой войной, когда прогресс: культурный, социальный, научно-технический — любой — почитался как главный и едва ли не единственный закон, проявляющийся во всей истории человечества, во всём его бытии. От простого к сложному, от низшего к высшему, от хаоса к космосу. А сложившийся к тому времени миропорядок, с делением на метрополию и колонии, казался естественным, разумным и единственно возможным. Человечество строило новую Вавилонскую башню Прогресса, важными блоками которой, даже краеугольными камнями, казалось, могли и должны были стать как "лучшая Германия", так и "лучшая Россия". Но "не спростлось": то ли проект не соответствовал наличному "строительному материалу", то ли он проекту, кто знает... К тому же, "говорящий не знает, знающий не говорит". Но в результате сейчас вместо евразийского донжона российско-германского союза (в самых разных его исторических вариантах) — руины и развалины, не разобранные и поныне, не говоря уже о смене самого проекта.

Несомненно, Рильке был наполнен (или даже исполнен) ду-

хом своего времени, но прежде всего — ощущением прорастающих в нём зёрен если не катастрофы, то трагедии: и отдельного человека, и народов, и человечества в целом. Не случайно вершина его творчества приходится на период с конца XIX века и до окончания Первой мировой войны (реального, а не формального, отмеченного Компьенским перемирием 1918 года, её окончания, наступившего только когда стихли последние залпы в России и Турции, т.е. в 1922 году; этим же годом датировано завершение "Дуинских элегий", над которыми поэт

НА МЕЖЕ

К 150-летию Райнера Рильке

работал в течение десяти лет), войны, которую он поначалу даже приветствовал как очищающую воздух грозу. Но разразившийся с нею кровавый ливень для Рильке превратился в потоп, подступивший к тем поэтическим вершинам, где он обитал и творил, и довёл до предела его экзистенциальное отчаяние, совмещённое с пристальным вниманием к деталям внешнего бытия. И это отчаяние можно считать предчувствием Второй мировой, до которой скончавшийся в 1926 году от лейкемии поэт физически не дожил. "Родиться может лишь то, что выношено; таков закон. Каждое впечатление, каждый зародыш чувства должен созреть до конца в себе самом, во тьме, в невысказанности, в под-сознании, в той области, которая для нашего разума непостижима, и нужно смиренно и терпеливо дожидаться часа, когда тебя осенит новая ясность: только это и значит — жить, как должен художник: всё равно в творчестве или в понимании". Понимание здесь даётся поэтом как осознание результатов иного творчества: человека, природы, Бога; тем самым Рильке ставит знак если не равенства, то связи между пониманием и творчеством. Ему же принадлежит сравнение художника в акте творчества с копьём, которое он бросает в только ему известную цель. Такое отождествление субъекта с его инструментом есть, по сути, проявление одной из высших форм эстетического субъектно-объектного единства. Сходный образ присутствует и в одном из самых известных стихотворений Рильке "Песнь любви" (в переводе К. Богатырёва):

*О как держать
мне надо душу, чтоб
Она твоей не задевала? Как
Её мне вырвать
из твоей орбиты?*



Можно отметить, что взятое им (вопреки распространённой легенде — в 1896 году, то есть ещё до знакомства с Лу Саломе, открывшей для Рильке Россию) имя Райнер происходит от немецкого "райн" (межа) и само по себе даёт образ человека, стоящего на меже, на границе — будь то граница между пространствами, временами или культурами, — то есть пограничника, причём такого, чьей родной страной является сама граница, а не то, что расположено по какую-то её сторону, определяя разницу между "своим" и "чужим". Возможно, отсюда его скитания и одиночество, к которому он всегда стремился ("Одиночество мне ни в чём не откажет, когда я с новыми силами буду ему внимать")? Из

воспоминаний Стефана Цвейга: "Его одиночество не было надуманным, вынужденным или религиозным... Вокруг Рильке, казалось, растёт тишина, куда бы он ни шёл, где бы ни появлялся. Так как он избегал любого шума, даже собственной славы, — "той суммы непониманий, которую собирает вокруг себя любое имя", как он однажды выразился... У него не было ни дома, ни адреса, где его можно было бы застать, ни постоянного места обитания, ни офиса. Он находился в вечном движении по миру, и никто, даже он сам, не знал заранее, в каком направлении он отправится дальше".

Россия была прежде всего эпизодом этого вечного движения поэта — движения, для которого в общем-то вторичны и конкретные люди, и конкретные страны, и даже тот или иной язык, на котором написаны его произведения. Один из русских переводчиков

может, вы тогда понемногу, сами того не замечая, в какой-нибудь очень дальний день доживёте до ответа". Он же говорил о том, что Париж "стал основой моей воли к изображению", а значительную часть своей жизни Рильке провёл во Франции, Италии и Швейцарии. "Самый русский из немецких поэтов" — это характеристика уже по второй или даже третьей производной творческой функции человека. Можно ли поверять алгеброй гармонию, и если да, то в каком диапазоне, до каких пределов? По словам одного из переводчиков Рильке, К. Свасьяна, пытаться понять его творчество в оптике жизни не менее опрометчиво, чем пересказывать какой-то затронувший глубину души (или идущий из глубины души, как "праздвери" в тех же "Дуинских элегиях"? — Авт.) сон за чашкой утреннего кофе.

Можно ли считать, что роль Рильке в поэзии созвучна той

роли, которую сыграл Освальд Шпенглер с его "Закатом Европы" для философии истории и историософии, отказавшись от евроцентричного представления истории человечества, его культур и цивилизаций как единого и единонаправленного процесса, тем самым находя в нём достойное место и будущее время для вроде бы безнадежно "отсталой" России? Принимать ли определение Рильке: "Прекрасное — та часть ужасного, которую мы можем уместить в себя", а также испытать "ужас перед всем тем, что в каком-то невыразимом заблуждении зовётся жизнью"? Во всяком случае, теперь вы не можете сказать, что вас не предупреждали.

Георгий СУДОВЦЕВ