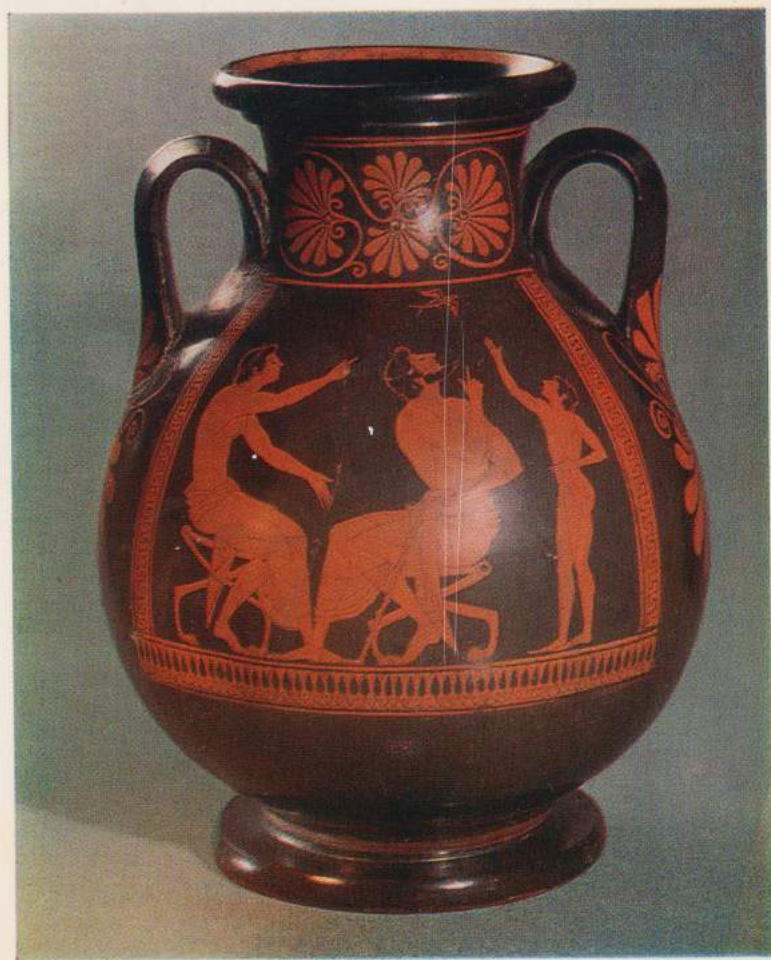


Н. ВОРОНОВ

ИСКУССТВО, РОЖДЁННОЕ ОГНЁМ





поговорим о простых чудесах

Керамика — один из самых древних искусственных материалов. Наверное, еще в незапамятные времена пещерные жители, разгребая остатки затухшего костра, обнаружили, что часть глинистой почвы под ним затвердела и обратилась в камень. Можно себе представить, что однажды человек попробовал что-то слепить из красно-желтой жирной земли и сунуть это в огонь. Комочек глины растрескался, а его частички тоже оказались твердыми и жесткими. Постепенно люди овладели технологией обжига: надо не сразу ставить предмет в огонь, а сначала высушить, чтобы он не треснул. Чтобы сушка и обжиг проходили более равномерно, нужно добавлять к глине песок. Так в течение столетий совершенствовалась технология изготовления высушенных и обожженных изделий из смеси глины и песка.

Стекло было открыто много позже, когда человек уже вступил в эпоху цивилизации, построил города и плавал по морям на кораблях, торгуя с другими странами и народами. Керамика так древна, что не сохранилось даже мифов об ее изобретении. Что касается стекла, то древний историк Плиний записал легенду о его открытии. Она настолько воспроизводит естественный ход событий, что кажется записью реальных фактов. Плиний рассказывает, что однажды финикийские купцы плыли по Средиземному морю и везли на своих кораблях естественную соду. Она была добыта в Африке, где есть ее месторождения, напоминающие месторождения каменной соли или кварца. Приближался вечер, и корабельщики, заметив удобную бухту, решили пристать к берегу, чтобы не подвергать себя опасности ночного пла-



ванья. На берегу они разложили костер, а чтобы защитить его от ветра и удобнее расположить над огнем сосуды с водой и пищей, принесли с корабля несколько кусков соды, потому что берег был песчаный и камней поблизости не было. Купцы и матросы поели и заснули. А утром кто-то из них, разгребая костер в поисках уголька, вдруг увидел среди золы странный сверкающий, искрящийся слиток — это было стекло. Ведь стекло — это сплав песка, соды и золы.

Ученые, правда, говорят, что жар костра слишком мал для того, чтобы расплавить песок и каменную соду. Но ведь мог подняться сильный ветер, который намного усилил жар, направляя его в одно место, так же как струя воздуха в паяльной лампе создает температуру, могущую плавить металл, хотя самого по себе пламени керосина для этого недостаточно. В рассказе Плиния нет ничего невероятного. Можно поверить, что изобретение стекла действительно произошло случайно, как, впрочем, бывало с сотнями других замечательных открытий. Керамика и стекло родились из смеси простых веществ, обработанной огнем. От состава и пропорций этих веществ в смеси, а также от температуры пла-

мени зависят свойства обоих этих материалов и соответственно определяются их разновидности. Для получения стекла обычно нужна температура около 1500° . Основные компоненты, которые теперь употребляются для его варки, — это песок, глауберова соль (вместо соды), известняк или мел. В состав соды или глауберовой соли входит окись натрия, а в состав известняка — окись кальция. Они-то, соединяясь с кремнеземом песка, и образуют стекло — то обычное оконное или бутылочное стекло, которого в мире ежегодно производится многие миллионы тонн. Это зеленоватое, в толстом слое просто зеленое или коричневое стекло. А ведь бывает и другое, идеально прозрачное, точно и тонко отшлифованное. Его варят с применением различных обесцвечивающих добавок, и идет оно для оптических целей, для микроскопов и телескопов, для очков и кинокамер.

Еще более сильные различия существуют между отдельными видами керамики. Из обычной глины, смешанной с песком и обожженной до $700-800^{\circ}$, получают кирпич, черепица, дренажные трубы. А из тонко помолотого каолина в смеси с некоторыми другими веществами, так же очень тонко размельченными и обожженными до температуры 1350° , получается фарфор.

Мы так привыкли к керамике и стеклу, что почти не замечаем их. Между тем они окружают нас повсюду, и сейчас трудно представить себе, как бы была организована наша жизнь, если бы не было керамики и стекла...

Живое соревнование существует между стеклом и керамикой: кто же из них больше нужен человечеству? Керамика в архитектуре? И стекло тоже! Великий французский архитектор Ле Корбюзье в 1930-х годах построил в Москве на улице Кирова один из первых домов со стеклянными стенами. А сейчас такие дома уже не новость. Одно из «чудес» техники — замечательное многоэтажное стеклянное здание страхового общества «Феникс» в Хартфорде в Америке.

Керамика в химии? А из стекла — колбы, пробирки, реторты, трубки, змеевики, воронки...

Керамика в электротехнике? А из стекла — электро- и радиолампы, электронно-лучевые трубки телевизоров, трубка Рентгена, низковольтные изоляторы и т. д.

Керамика в быту? Но и здесь стеклу принадлежит не меньшая роль, особенно возросшая с изобретением



жаропрочной небьющейся стеклянной посуды, кастрюль и сковородок, в которых можно готовить пищу. И так повсюду... Сейчас все более расширяется применение стекла: стекловата, стеклянные ткани, стеклянное волокно...

Но есть еще одна область, где возможности керамики и стекла почти равны, эта область — искусство.

Здесь и из стекла и из керамики созданы поистине удивительные по красоте и изяществу вещи. Во Франции, в Чехословакии есть замечательные старинные готические церкви... Их окна представляют собой узкие вертикальные разрезы в стене, а в эти разрезы вставлена разноцветная сказка: из синих, желтых, красных, зеленых искрящихся кусков стекла сложены тонкие прозрачные картины, и они все светятся, все играют бесконечными переживаниями цвета и света... Это витражи — произведения великого средневекового искусства, дожившие до наших дней. В руках замечательных современных литовских мастеров искусство витража вновь расцвело и снова пленяет нас волшебством светящихся красок.

В Киеве, в знаменитой киевской Софии — одном из

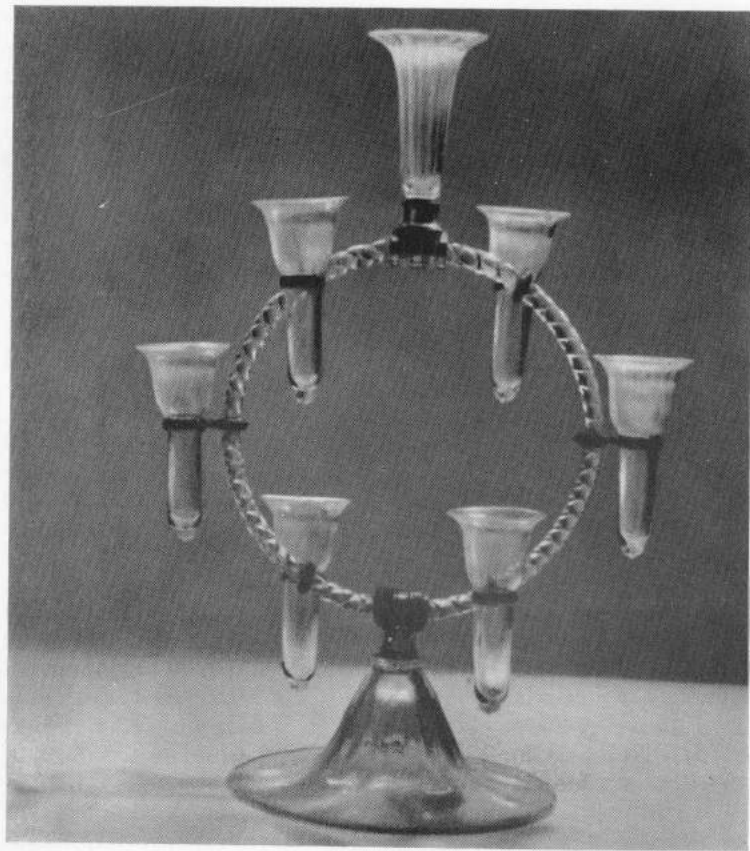
самых древних каменных храмов на нашей земле — можно увидеть другое чудо из стекла: огромную картину из смальтовой мозаики. Что такое смальта? Это маленькие кубики непрозрачного цветного стекла. Из таких кубиков набирают картину, заливая ее заднюю сторону цементом, который скрепляет кусочки смальты навечно. Картины из мозаики самые прочные. Они не жухнут от света, не боятся сырости и мороза, огня и воды. А особенно интересна золотая смальта. Это тоненький листочек золота, запаянный между двумя квадратами прозрачного стекла. В результате получается кубик, горящий золотым цветом.

Особенно славилась своими мозаиками мастера далекой Византии. Долгое время думали, что смальта для мозаики в киевской Софии была привезена из Византии. Но недавно археологи, проводя раскопки на территории Киево-Печерской лавры, нашли там мастерскую древнего изготовителя смальты. Оказалось, что это та же смальта, что и в храме Софии. Значит мозаику делали здесь, на месте, на Руси.

А в Москве, во Дворце пионеров на Ленинских горах три огромных торца заднего фасада украшены другой мозаикой — мозаикой из покрытого особыми красками кирпича. Эти три «многоэтажные» картины изображают три стихии — Землю, Воду и Небо. Для монументального искусства керамика является даже более подходящим материалом, чем стекло. Керамическая мозаика крупнее и с ней легче работать. Это давно поняли русские гончары, украшавшие церкви и каменные терема затейливыми керамическими орнаментами, набравшими из многоцветных изразцов.

Но наиболее разнообразно стекло и керамика выглядят не в крупных монументальных произведениях, а в более простых бытовых вещах — в посуде.

Вот тонкий звенящий бокал с легкой гравировкой. В его высокой ножке — причудливое переплетение разноцветных нитей. Как они попали туда? Из чего сделаны? Долгие годы секретом изготовления подобных изделий владели лишь немногие мастера, жившие на острове Мурано, в двух километрах от Венеции. Когда венецианские патриции поняли, что стекло, производившееся в этом городе, завоевывает мировую славу и может принести большую прибыль торговле, они перевели все стекольные мастерские с окраин Венеции на остров Мурано. Мастера стекла получили большие привилегии. Они,



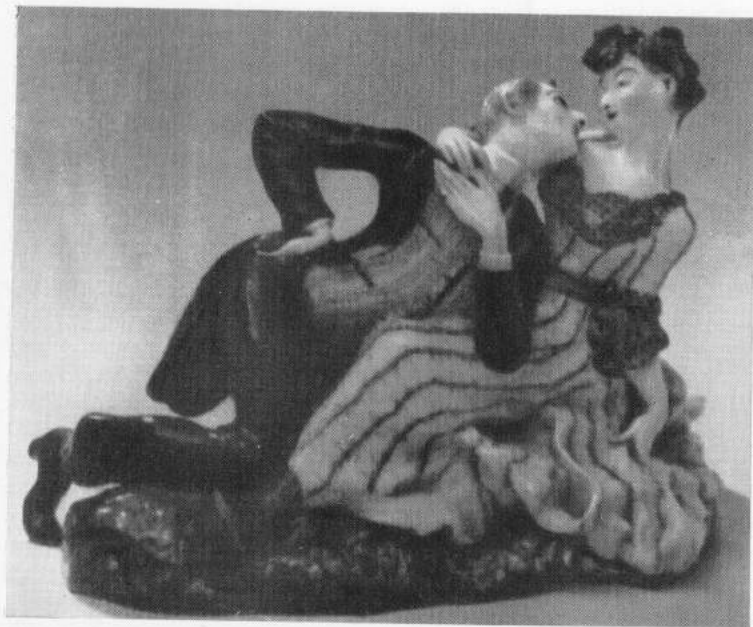
например, могли жениться на дочерях патрициев, и дети от этих браков сохраняли патрицианское достоинство. Мастерам очень хорошо платили. Стеклоделы в Мурано имели свой собственный суд, свое управление. Они могли даже чеканить свои особые монеты. Так организовалась единственная в мировой истории «стеклянная республика». Каждый муранец пользовался еще правом носить два кинжала, что в разбойное средневековое время было отнюдь не лишним. Много было у стеклоделов привилегий, но не было одного права — свободы, права жить где угодно и заниматься своим ремеслом там, где хочется...

А без свободы не нужны были художникам-стеклоделам ни венецианская роскошь, ни красавицы дочери бога-

тых патрициев... Бежали мастера, несмотря на клятвы, которые они давали, несмотря на деньги, которые им платили. И в 1454 году верховной венецианской властью — Советом Десяти — издается закон о том, что все родственники бежавшего мастера будут заключаться в тюрьму до его возвращения... «Если же — написано далее в законе о мастерах-стеклоделах, — несмотря на заключение в тюрьму его родственников, он будет упорствовать в желании остаться на чужбине, за ним вслед будет отправлен агент, которому будет поручено убить его». И это были не пустые слова...

Один из хранящихся сейчас в Эрмитаже бокалов с разноцветной нитью в ножке был сделан не в Мурано, а в Вене двумя тайно бежавшими сюда венецианскими мастерами. Художники здесь наслаждались долгожданной и наконец обретенной свободой... Ходили по рынкам, заглядывали в маленькие кабачки, где румяные крепкие мастеровые пили не сухое итальянское вино, а крепкое янтарное пиво и переливчато пели тирольские песни... Но все это продолжалось недолго... Через два месяца обоих мастеров нашли заколотыми на одной из улиц Вены. Это было делом рук агентов Совета Десяти... Не менее трагична была и история фарфора. В Европе первый его изобретатель, немец Иоганн Фридрих Бетгер, бывший алхимик, чуть ли не половину жизни провел под строжайшей охраной и умер в тюрьме 37 лет от роду, не дожив нескольких дней до суда, который, наверное, приговорил бы его к виселице. Русский коллега Бетгера Дмитрий Виноградов, один из выдающихся химиков XVIII века, неоднократно содержался под домашним арестом, лишался жалованья, подвергался всяческим унижениям и, едва найдя секрет фарфора, умер на тридцать шестом году жизни. Неизвестно даже, где он похоронен. Лучший из работавших с Виноградовым художников — живописец Иван Черный, первый русский художник-фарфорист, — расписывал царские табакерки, будучи закованным в цепи...

И все-таки эти материалы продолжали привлекать к себе талантливых художников и скульпторов. Знаменитый Фальконе, творец Медного всадника, до приезда в Россию стоял во главе скульптурного отделения Севрской фарфоровой мануфактуры. Наш великий Ломоносов возродил древнее искусство смальтовой мозаики и создал новую школу русских художников-мозаичистов. Франсуа Буше делал эскизы для фарфоровой



скульптуры, Огюст Ренуар расписывал фарфоровые чашки. По рисункам архитектора Воронихина, создателя Казанского собора в Ленинграде, было выполнено несколько стеклянных вещей—кувшин для воды, хрустальная чаша и т. д. В керамике работали Врубель, Валентин Серов, Поленов...

Кто в мире не знает знаменитой скульптурной группы из листовой стали, вознесенной над Советским павильоном Парижской выставки 1937 года—«Рабочий и колхозница»? Менее известно, что автор этой символической композиции Вера Игнатьевна Мухина нашла применение своему таланту в области стекла и фарфора, что по ее инициативе восстановлено в СССР производство художественного стекла, а ею самой были выполнены хрустальные сервизы, стеклянные статуи, фарфоровые статуэтки. В фарфоре работали и известные наши живописцы, скульпторы, графики: Кустодиев, Чехонин, Ефимов, Матвеев, Фрих-хар...

Что за притягательная сила таится в этих материалах, заставляющая художников вновь и вновь обращаться к стеклу и керамике? Она, наверное, в том, что эти материалы обладают способностью к чудесным превраще-

ниям. Другое дело, что это волшебство все более познается наукой. Но оно не перестает быть чудом!

Мастер берет кусок темно-серой с синеватым отливом глины, кажущейся просто жирной грязью, лепит из него сосуд, сушит, ставит в печь—и через несколько часов вынимает оттуда светло-кремовую, чуть подрумяненную, крепкую и звонкую вазочку. Он окунает кисточку в серую краску и проводит на белом черепке несколько грязноватых полос, которые после обжига становятся глубоким и сочным синим цветом.

Мягкая глина в огне твердеет и наоборот—твердое и хрупкое стекло становится мягким, как воск. Из него можно лепить, его можно штамповать, резать ножницами, растягивать в длинные нити и вязать их узлом, пропускать через особые сита, превращая в тонкие нитки, которые перестают ломаться, становятся эластичными, позволяют плести из них ткань или делать вату. Разве это не чудеса?

А в твердом состоянии стекло поддается совсем другой обработке—травлению, гранению, гравировке. Травление—это понятно: на двухслойное «накладное» стекло, допустим, белое с синим, наносят рисунок кислотоупорной мастикой. Затем стекло погружают в плавиковую кислоту. Она «съедает» не защищенные мастикой части рисунка, вытравляя весь синий слой до прозрачного стекла. Потом мастику счищают, и получается синий рисунок на прозрачном фоне.

А гранение? Мы все видели сотни раз красивый сверкающий хрусталь с глубоким клинообразным нарезным рисунком. Этот рисунок наносят особые мастера—алмазники. Быстро вращается «алмазное» колесо, такое же, примерно, абразивное колесо, как у точильщиков ножей и ножниц, только край его остро заточен и называется «жало». Вот этим жалом мастер и проводит по стеклянному или хрустальному изделию, осторожно поднося стакан или вазу к вращающемуся колесу. Жж-жж-ик!—зазвенело стекло, и колесо провело глубокую и ровную бороздку. Из этих бороздок складывается узор или рисунок. Потом их надо еще отшлифовать, чтобы они блестели и преломляли свет, отполировать их края, чтобы не резали руки. Ограненный хрусталь засверкал, как бриллиант или алмаз. Отсюда и название—алмазное гранение.

На том же принципе основана и гравировка, только колесо здесь маленькое и сделано из меди. Оно вра-

Чашка.
Фарфор Русского императорского завода.



щается на таком же гибком приводе, как у зубной бор-машины. Художник держит бор с колесиком в руках и проводит им по линиям рисунка, которые нанесены особым карандашом на поверхности стекла. Так получается тонкая матовая гравировка.

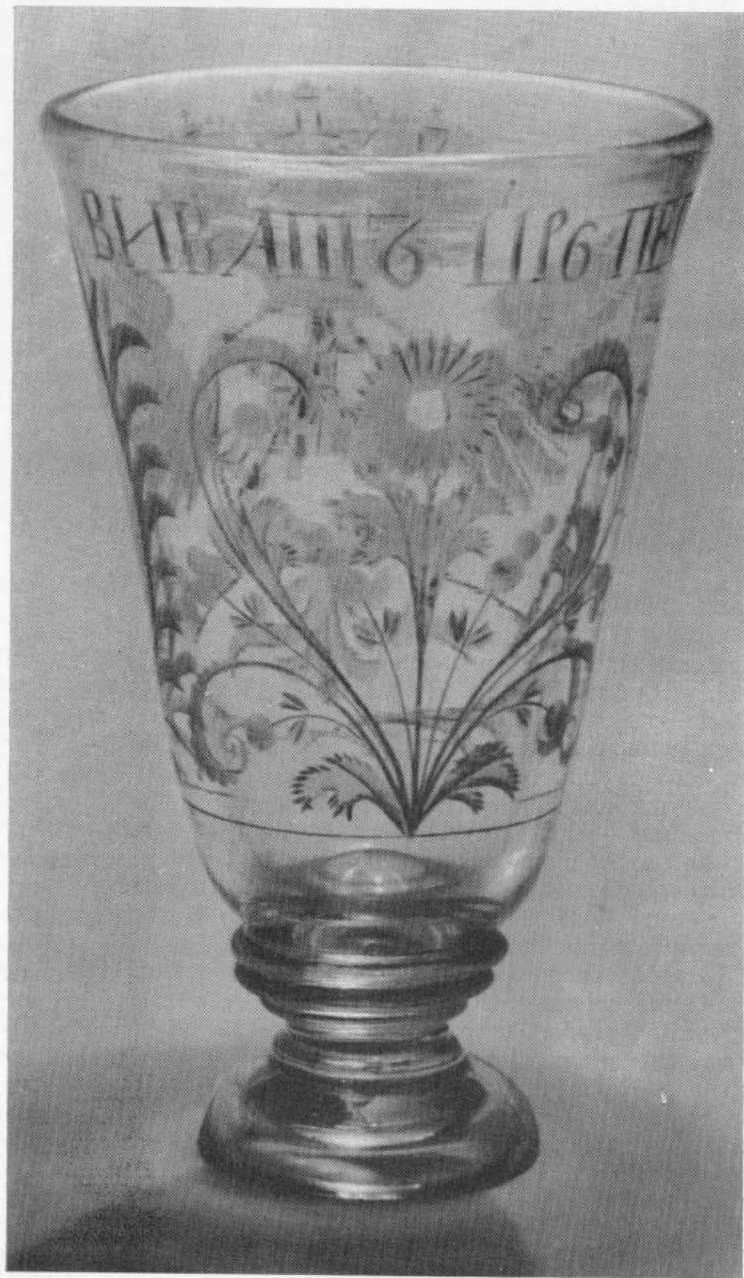
Много еще чудесных техник и приемов есть у мастеров и художников стекла и керамики. Каким, например, провидцем надо быть, чтобы, расписывая фарфор или фаянс особыми серыми и буро-фиолетовыми тусклыми красками, представлять заранее, как заблестит и заиграет изделие, когда в результате химической реакции, происходящей во время обжига, краски превратятся в розовые, зеленые, желтые, синие!.. Художник капнул на тарелку легкоплавкой цветной глазури, провел несколько полос, а в огне они смешались, потекли, образовали совсем неожиданные, неповторимые красочные эффекты. Это потечные глазури. Человек только дал им направление, а рисунок, собственно, нанес уже огонь. То же самое и с кристаллическими глазурями. Художник знает, что они закристаллизуются в обжиге, но как именно, каким рисунком, на какую глубину, крупными кристаллами или мелкими, на всей поверхно-

Фарфоровая посуда.
Русский императорский фарфоровый завод.



сти или лишь на ее части — все это решает Его Величество Огонь. Разве это не волшебство?

А свободное выдувание в стекле? Когда стеклодув выдувает из горячего огненного стекла шар и сам формирует из него кувшин или вазу, растягивая тулово, обжимая шейку, приваривая специальное тонкое дискообразное доньшко — «денежку»... Художник дал ему эскиз, он встал рядом с мастером, чтобы помочь ему воспроизвести свой замысел наиболее точно. Но вдруг он видит: чуть-чуть больше воздуха в трубке, чуть иной наклон оттянутого носика — и вещь заиграла по-новому, стала еще необычнее и красивее. Он хочет крикнуть: «Вот так! Так лучше! Остановитесь!..» Но новый поворот трубки, еще чуть-чуть воздуха — и вещь снова преобразуется, становится еще изящнее. Или, может быть, наоборот — теряет что-то от прежнего облика. Но его уже не вернешь! Эскиз был только отправной точкой для стеклодува, только дал ему тему, и мастер-виртуоз разыграл ее по-своему, со своими вариациями и добавлениями. Художник стоит, пораженный этим колдовством, восхищенный и даже несколько испуганный тем богатством приемов, техник, декоративных возможно-



стей, которые скрыты в стекле, так же как и в керамике. Вот это-то богатство и влечет художника, так же как богатство технических возможностей, скрытых в стекле и керамике, влечет инженеров, ученых и изобретателей. Недавно появился ситалл — новый материал, как бы объединяющий в себе многие свойства стекла и керамики. А сколько еще других таких открытий и достижений ждет нас впереди?..

«Союз мечты и рук» — так назвал произведения стеклодувов и гончаров один чешский поэт.

Пусть же вечно крутится гончарный круг и звенит алмазное колесо, даря людям высокую радость от общения с этим союзом мастерства и искусства, с произведениями из стекла и керамики — материалов таких же древних и таких же юных, как само человечество.



путешествия греческой вазы*

Ну какой же молодец этот Леагр! Сегодня на палестре, где тренируются юноши, он опять был самым сильным и ловким в борьбе, в метании диска, в беге... А как красив и благороден! Все Афины восторгаются им, и Евфронию от этого явная прибыль. Только на днях он вынул из обжига и отдал заказчицам — четырём молодым девушкам — псиктор, сосуд для вина, посвященный Леагру, а сегодня опять заказывают вазу в честь юноши. Псиктор даже жалко было отдавать, хотя заплатили за него хорошо. Евфроний тщательно следил за этим сосудом и даже сам взялся расписать его, хотя с тех пор, как художник обзавелся собственной мастерской, он редко брал в руки кисть и лак. Разве только для того, чтобы поставить внизу на вазе подпись «Евфроний сделал», удостоверяющую, что товар вышел из его мастерской.

Но псиктор он решил расписать сам. Это был особой формы сосуд: тонкая высокая ножка, затем сразу расширяющееся основание или тулово вазы, почти шарообразное, постепенно сужающееся кверху и переходящее в маленькое, низкое и широкое горло. В псиктор наливали вино и ставили его в большую широкогорлую вазу — кратер, наполненный холодной ключевой водой. Вино охлаждалось и потом его уже разливали по чашам для питья — киликам, разбавляя при этом водой.

* Все основные сведения, приводимые в рассказах, достоверны и основаны на опубликованных или архивных источниках. В некоторых же второстепенных деталях, не влияющих на общий исторический ход событий, автор разрешил себе немного вымысла и фантазии.

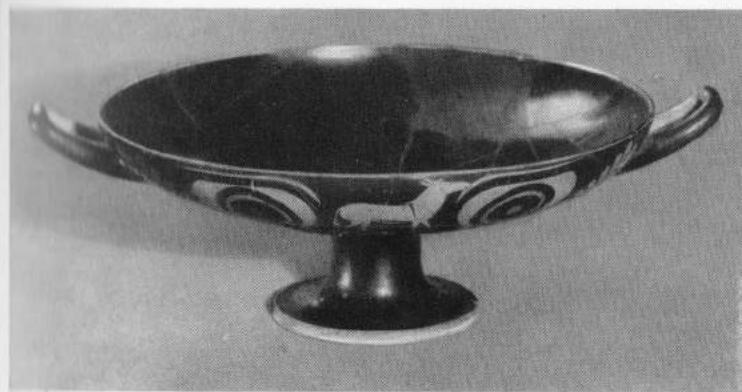
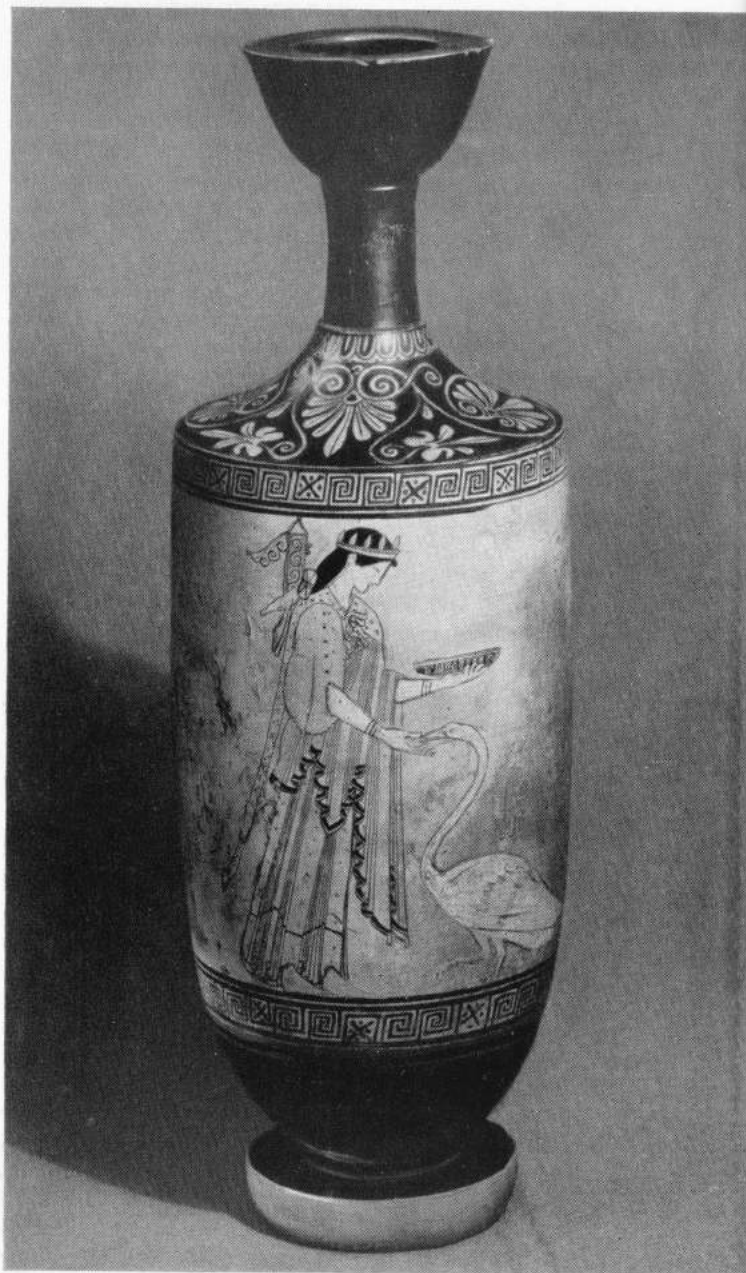


Когда мастер-формовщик сделал на гончарном круге сосуд и высушил его, Евфроний, воздав хвалу Афине, поставил псиктор на круглую подставку, взял лак, изготовленный из черной железной окалины, и кисточки. Работая, он напевал про себя наивную и трогательную песенку, сочиненную в дни его молодости одним гончаром из мастерской знаменитого Эпиктета. Тогда еще работали иначе — черным лаком писали на вазах фигуры, а все пространство вокруг них получалось после обжига коричнево-красным. Давно уже переменялся стиль; теперь фигуры получаются бронзово-коричневого цвета обожженной глины, похожего на цвет тела загорелых юношей с палестры. А весь фон ваз покрывают черным. Но песенка все еще живет и ее распевают в каждой мастерской предместья Керамик, получившего свое имя от названия глины — керамос.

В песенке гончар просил могущественную Афину, покровительницу мастеров и ремесленников, изобретательницу гончарного круга, мудрую и справедливую богиню, простереть свою руку над его печью, чтобы вазы в ней не потрескались от огня, чтобы черный лак получился плотным и блестящим. Он просил богиню, чтобы она отогнала от мастерской трех злых духов, разбивающих горшки и проводящих трещины в лаке — Синтрипа, Собакта и Смарага, имена которых мы могли бы перевести словами: «горшколом», «трескун», «разбивака». Он просил Афину, чтобы обжиг был равномерным и лак хорошо лег на глину. Чтобы продажа товара была удачной и принесла барыш...

Продолжая напевать, Евфроний осторожно наводил рисунок. Он решил изобразить всех четырех молодых заказчиц псиктора во время пира, забавляющихся особой игрой в коттаб, требующей меткости и ловкости. Эта игра состояла в том, что последнюю каплю вина из килика, предварительно раскрутив его на пальце, выплескивали на специальную металлическую тарелочку, поставленную вдали от пирующих на бронзовом треножнике. Нужно было точно рассчитать силу, направление и тяжесть этой капли, чтобы она звонко ударила в центр тарелочки. Так же как мы теперь поднимаем тосты в чью-либо честь, так раньше на своих пирах греки посвящали кому-либо эту игру в коттаб, оценивая меткость и красоту полета последней капли вина.

Евфроний нарисовал всех четырех женщин возлежащи-



ми на специальных пиршественных полосатых матра-
сах и подушках. Около каждой он написал ее имя —
Агата, Секлина, Смикра и Палесто. Секлина играла на
флейте, а самая молодая — Смикра — подняла килик
с остатком вина, чтобы выплеснуть их на тарелочку
коттаба. Оглядываясь на своих подруг, она говорит:

— Тебе посвящаю я эту каплю, Леагр!

Мастер вывел последние буквы этого своеобразного то-
ста и подозвал маленького мальчика-подручного, чтобы
тот аккуратно отнес псиктор для просушки лака...

Когда Евфроний собрался с рабом на рынок, лучший его
рисовальщик Онесим окликнул хозяина, сказав, что
снова пришли заказчики. Евфроний поспешил к ним на-
встречу. На сей раз это были родственники Леагра — его
дядя с двумя сыновьями: юношей, ровесником Леагра,
и мальчиком. К предстоящему вскоре весеннему празд-
нику Пробуждения они хотели заказать амфору или
пелику* для подарка Леагру. Перебирая рукой бороду,
мужчина выразил желание, чтобы на вазе было напи-
сано посвящение Леагру, а в рисунке напоминалось
о приходе весны.

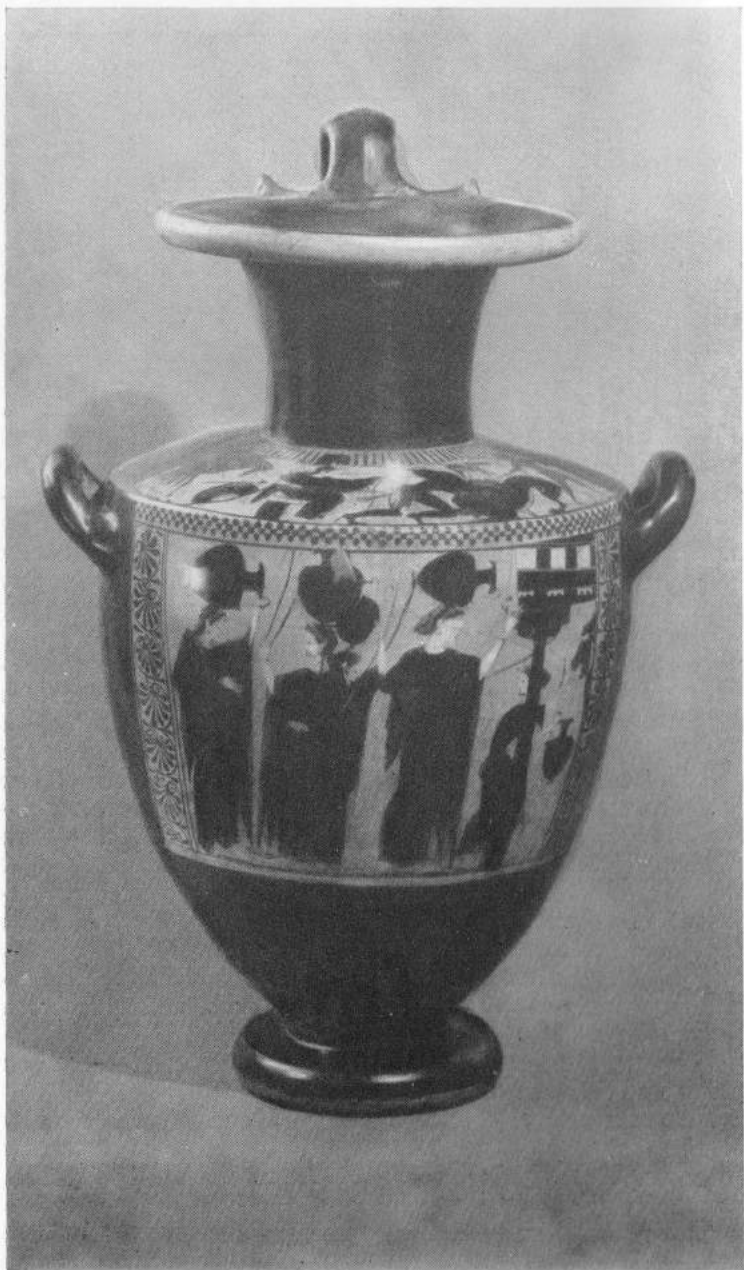
— Нарисуй ласточку, она приносит весну, — сказал
мальчик Евфронию...

Ну что ж, ласточку, так ласточку! Мало ли какие вещи
можно нарисовать на вазах — ведь глиняные сосуды
сопровождают грека почти всю жизнь, а в их рисунках
большей частью отражается эта жизнь.

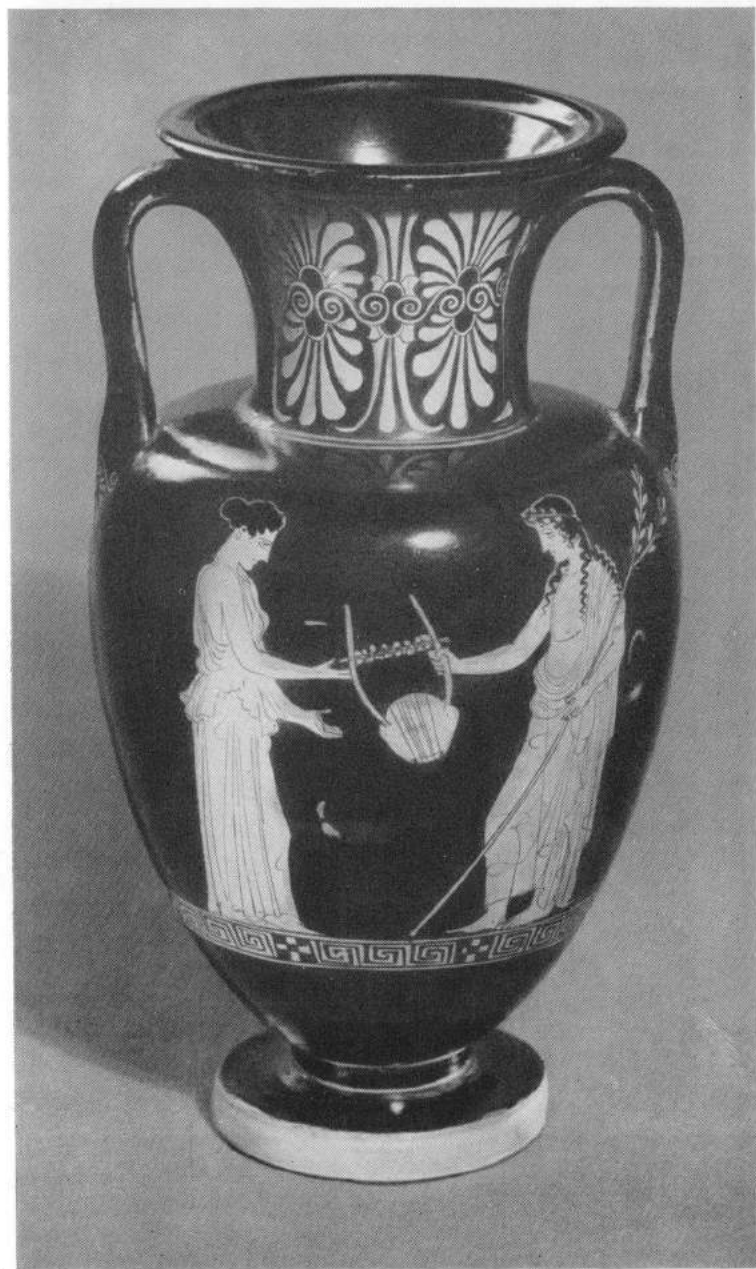
За века общения человека с бытовой керамикой были

* Амфора и пелика — вазы для вина без ручек.

Гидрия.



Амфора



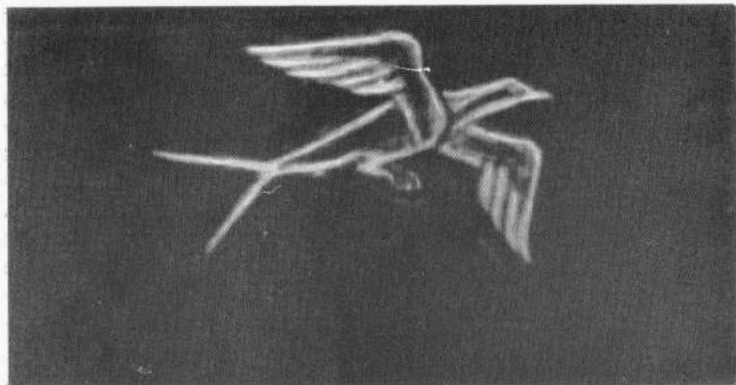


выработаны красивые и целесообразные формы предметов. Лекиф, в котором хранится масло, имеет расширяющееся горлышко, препятствующее образованию потеков масла на сосуде. Килик, из которого пьют, это удобная открытая чаша на ножке, имеющая две небольшие ручки; жидкость вытекает из нее свободно и легко, пьющему не нужно высоко запрокидывать голову. В гидрии женщины носят воду из источников. Она имеет три ручки — за одну ее несут пустую, когда идут за водой, а за две другие поднимают и ставят на голову, когда сосуд наполнен. Все продумано и рассчитано, исходя из свойств самой керамики и тех жидкостей, для которых служит ваза, — масла, вина или воды. И на всех вазах — рисунки: боги и герои, бытовые сценки и эпизоды битв, гимнастические упражнения и веселые пиршества. Вся греческая мифология и добрая половина истории отразилась в вазописи, превращающей обыденный предмет в произведение высокого искусства. И, наверное, потому, что это искусство всегда было рядом с людьми, всегда у них перед глазами, сами люди становились чище и духовно красивее. Искусство, сопутствовавшее всей жизни греков, помогло им создать такую цельную и высокую культуру. Это было золотое детство человечества.

* * *

В голове Евфрония рождалась необычная композиция сценки с ласточкой. Ведь ласточек на вазах еще никто не рисовал. Молодец мальчик, что подсказал ему такой необычный и интересный сюжет...

К сорока годам Леагр стал одним из видных афинских военачальников, возглавлявших борьбу с персами за свободу и независимость греческого народа. Он погиб в битве при Фермопилах. Тело храброго воина сожгли и похоронили на месте битвы и поэтому в могилу не попали многие вещи Леагра, находившиеся в его доме в Афинах. Вообще же греки обычно клали в могилу оружие и различную утварь, в том числе и керамические сосуды — лекифы с маслом и амфоры с вином. Через десять лет, в 480 году до нашей эры, не вернулся домой и сын Леагра, погибший в Саламинском сражении. Получилось так, что в конце концов вещи семьи Леагра попали на афинский рынок, так как у него не осталось наследников.



В это время по Греции путешествовал богатый этрускый вельможа. Этрусски жили недалеко, на Аппенинском полуострове, на земле современной Италии. Они относились к эллинам с большим уважением. Этрусски очень много перенимали от греческой культуры. Позже, когда их завоевали римляне, этрусски оказали мощное воздействие на искусство и культуру латинян. Тесно общаясь с греками и перенимая многие черты их быта, религии и искусства, этрусски сохранили собственную письменность, отличную как от греческой, так и от латинской. Этот народ жил в центре Италии, на перекрестке всех дорог, и он служил как бы своеобразным мостом между культурой Греции и культурой Рима. А между тем, мы почти ничего о нем не знаем. Даже письменность его до сих пор не расшифрована и представляет собой одну из увлекательных загадок.

Так вот этот богатый этруск, имя которого мы так и не можем прочесть, попал на афинский базар и остановился, привлеченный пеликой Евфрония, когда-то принадлежавшей Леагру. На пелике смелой рукой старого мастера была тонко изображена бытовая сценка: сидящий слева юноша, мирно беседовавший с бородатым мужчиной, вскинул руку и воскликнул:

— Смотри, ласточка!

Мужчина резко обернулся, поднял голову и, показывая пальцем на птицу, подтвердил:

— О да, клянусь Гераклом!

Стоящий позади мальчик тоже восторженно поднял руку:

— Вот она! — кричит он. — Уже весна!

Вся сценка была нарисована так живо и естественно, что этруск долго не мог выпустить эту пелику из рук.

Обычно греки в вазописи при изображении человека следовали определенным правилам — лицо они рисовали в профиль, плечи — в фас, ноги и руки — в профиль. Эти каноны пришли, наверное, от египетских рельефов. И мастер Евфроний как будто внешне следовал им. Но изображенные на пелике фигуры так живы и свободны в жестах, так непосредственны их позы, что рассматривавший вазу этруск сразу же увидел — перед ним не заурядное произведение гончара, а шедевр талантливого художника. Особенно смело нарисована фигура бородатого мужчины — его торс повернут на 180° по отношению к ногам, голова закинута вверх, одна рука показывает на небо, в то время как другой он опирается на посох. Движения рук мальчика и юноши направлены друг к другу, а сидящий между ними мужчина своим резким, как бы винтовым поворотом связывает эти два встречных движения и направляет их вверх, к ласточке. Такую композицию мог создать только одаренный мастер.

Поэтому этруск так долго и рассматривал вазу. Ему вспоминалось детство, его нянька гречанка, которая иногда напевала ему шуточную детскую песенку о ласточке:

К нам, ласточка, пожалуй!
С тобой нам будут в гости
И солнышко, и ведро.
Ты, с белой грудкой птичка,
Ты, с черненькою спинкой...
Вытащи нам смоквы
Из чуланов полных,
Да вина кувшинчик,
Да сыру кружочек,
Да вкусный колобок...

Этруск купил эту пелику. Он увез ее к себе на Аппенины, поставил на видном месте в своем доме и распорядился, чтобы после его смерти пелику с ласточкой положили к нему в могилу. Его желание было выполнено. Так ваза мастера Евфрония была похоронена первый раз — на много веков ее скрыла от людских глаз глубокая могила...



«Давно тот след на камне стерся и отшумел далекий век», сказал поэт. Совсем в другое время, после наполеоновских войн, перекроивших карту Европы, после частичного освобождения Италии от французов, собрался Венский конгресс, вновь кромсавший и разрывавший границы государств, оставивший Италию раздробленной и распавшейся на куски. Мир не пришел в эту страну, ей предстояла борьба за объединение. Мадзини организовал тайное общество «Молодая Италия». Гарибальди набирал своих знаменитых волонтеров-краснорубашечников.

Подъем национального самосознания явился могучим толчком для развития гуманитарных наук — истории, литературоведения, археологии. Ряд раскопок производился в это время в Тоскане, древней области Этрурии. В 1835 году археологи раскопали могилу богатого этруска и нашли в ней, среди других предметов, вазу с ласточкой. Это была одна из находок, о которой заговорил весь ученый мир. Редко бывало, чтобы на греческом керамическом сосуде были изображены не боги или герои, а простые люди древней Эллады, разговаривающие о ласточке, о приходе весны...

В начале XIX века еще не знали фотографии и фотопечати. Поэтому рисунок с пелики был тщательно скопирован от руки и издан. Во всех мировых музеях знатоки античности восхищались новой находкой и завидовали итальянским коллегам. Пелика с ласточкой попала в Рим и очутилась в одном из древлехранилищ. Приезжавшим знатым иностранцам, коллекционерам и ученым путешественникам показывали ее как одну из национальных драгоценностей.

Но таких путешественников становилось все меньше. Слишком опасно и беспокойно было в это время в Италии. Вспыхнуло восстание в Сицилии, оно перекинулось в Пьемонт. В Европе тоже назревала революционная буря. Распространился слух, что в результате восстания в Австрии бежал канцлер Меттерних. А Австрия владела почти всей северной Италией. Тотчас в итальянских городах стали собираться повстанцы, чтобы начать борьбу с австрийцами за освобождение и объединение родины. Восстал Милан. Из далекой Южной Америки прибыл с отрядом волонтеров знаменитый борец за свободу Гарибальди. События разворачивались стремительно. Они захватили почти все крупные города. В конце концов военные действия начались в Риме.

В дни, когда восставшие жители Рима с трудом сдерживали натиск правительственных войск, взломщик-вор пробрался в здание музея, оглушил единственного оставшегося здесь дряхлого сторожа и украл несколько драгоценных вещей. Его добычей стала и пелика с ласточкой...

Но он успел только сбыть ее ростовщику, не брезговавшему покупкой краденых антикварных вещей, и через несколько дней погиб, случайно попав под обстрел. В укреплениях Рима была пробита брешь, в город ворвались войска, посланные на помощь реакции французским президентом Луи Бонапартом. Огнем и пулями они начали устанавливать «порядок», революция пошла на убыль. Но все же в результате ее страна была объединена и иностранное владычество сброшено. Поэтому подъем национального самосознания продолжался. И естественно, что было обращено внимание на пропажу из музея некоторых драгоценных вещей, составлявших предмет национальной гордости. Были опубликованы списки исчезнувших вещей, на границах установили строжайший контроль. Ростовщику, оказавшемуся владельцем вазы с ласточкой, стало ясно, что он



не сможет ни продать ее внутри страны, ни переправить за границу.

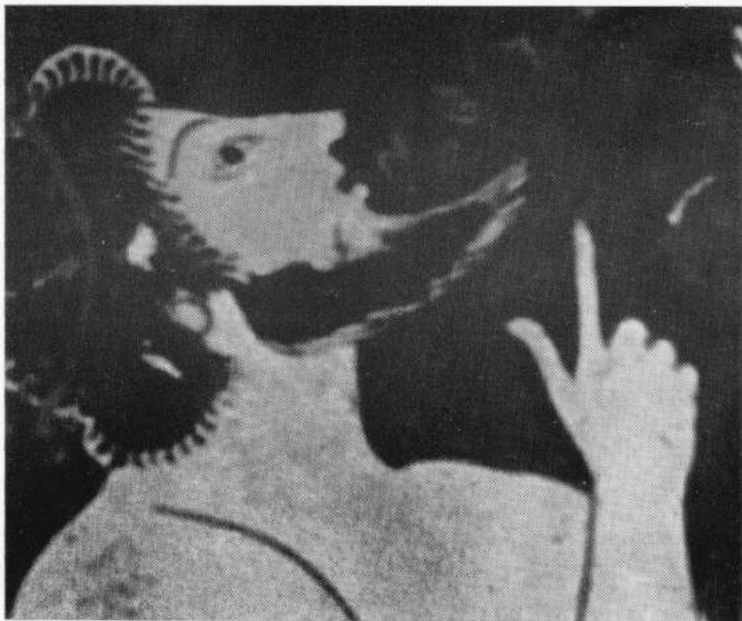
— Ну, что же! Пусть полежит, такой товар от времени не портится, а только дорожает, — решил он. Через несколько лет, занятый другими денежными операциями, он забыл об этой вазочке. Спрятанная от людских взоров на дне сундука, стоявшего в кладовке, пелика мастера Евфрония была погребена вторично...

Шли годы... Вазу с ласточкой продолжали иногда издавать по старому рисунку и писать о ней, как о невозполнимой потере. Но постепенно о ней забыли. Через два десятка лет умер ростовщик, так и не рискнувший вынуть пелику из сундука. Он скопил много денег, но не имел прямых наследников. Приехал его молодой дальний родственник Умберто, на которого внезапно свалилось богатство. Он переделал старое жилище, женился, зажил в свое удовольствие, так и не удосужившись взглянуть на дно старого сундука, стоявшего в самом пыльном углу кладовой.

Со временем Умберто превратился в уважаемого солидного буржуа. Готовясь к свадьбе дочери, он вспомнил о старых сундуках, тем более, что молва утверждала, будто покойный старик тайно торговал иногда антикварными вещами. Действительно, в сундуках оказались любопытные вещи — рыцарские мечи, китайские статуэтки из слоновой кости и нефрита, русская парча, шитая золотом, эмали из Лиможа, греческие вазы. Позвали антиквара, который оптом купил все, клянясь при этом, что все вещи — подделки и что его хотят провести. Умберто во всем этом «старье», как он говорил, ничего не понимал, но знал, что покойный ростовщик, его троюродный дядя, не стал бы так тщательно собирать и хранить какие-нибудь дешевые безделицы. Антиквар же, заботясь о своей выгоде, боялся, что его надуют, потому что не был сам большим знатоком древностей. Наконец сошлись в цене. Но ни покупатель, ни продавец не знали, какую драгоценность увозит тележка, нагруженная вещами покойного ростовщика...

* * *

Известный московский меценат и коллекционер граф Гурьев прибыл в Италию из Греции, где он основательно пополнил свою коллекцию, не пожалев червонцев. В Италии он не рассчитывал приобрести что-либо ценное, ходил по соборам, осматривал Ватикан, но все же по привычке посещал аукционы и антикварные лавки.



В одной из них он натолкнулся на пелику с ласточкой. Хозяин, уловив сразу его иностранный выговор, запро-сил вдвое дороже, чем стоят обычно вещи такого типа, но все-таки это была вполне сходная цена. Граф, кол-лекционируя вазы, прочел о них все, что было тогда издано. Он знал, какую ценность представляет собой пелика Евфрония, и решил, что его дурачат: в Риме, в каких-то трех кварталах от того музея, где хранилась полсотни лет назад знаменитая пелика, ее вдруг пред-лагают заезжему иностранцу. Гурьев повертел вазу в руках — может быть подделка? В конце XIX века древние вещи начали искусно подделывать с целью спекуляции. Под Парижем, например, открылись даже две фабрики, в точности воспроизводившие керамику знаменитого гугенота Бернара Палисси. Может быть, и эта пелика — работа таких же «мастеров»? Но ведь не раскрыт секрет знаменитого античного черного лака, которым эллинские гончары расписывали свои изделия, подделать их произведения невероятно трудно. И к то-му же подделывать вещь, которая значилась в списках пропаж и была известна знатокам по публикациям, было явно рискованно и нецелесообразно...

Граф продолжал разглядывать пелику. Вот на доньшке полустертая греческая надпись «Евфроний расписал». Вот изображение юношей перед состязанием на палест-ре, нарисованное на другом боку пелики, противопо-ложном тому, на котором находится сценка с ласточ-кой. Здесь же и надпись-посвящение: «Прекрасен Леагр!» Что за чудеса!? Гурьев краем глаза следил за хозяином. Тот был невозмутим. «Или это подделка, или он не знает, что продает!» — решил граф и, чтобы что-то выяснить для себя, начал торговаться, предложив втрое меньше запрошенной цены. Хозяин видел, что заезжий иностранец заинтересовался вазочкой, и поэтому начал расхваливать ее так и сяк, вертеть в руках, подносить к свету. Весь темперамент итальянца был использован для того, чтобы всучить покупателю товар. Громкие, хвастливые и пустые слова окончательно убедили Гурьева в том, что хозяин понятия не имеет об истин-ной ценности вещи. Ему надоел громкий голос и неумя-ная жестикуляция. Он отсчитал деньги и вышел... На границе тоже не было неприятностей. Таможенные чиновники не обратили никакого внимания на антич-ные вазы. Пелика с ласточкой приехала в Москву...

* * *

В окна уже брезжил рассвет, когда усталые игроки под-нялись из-за карточного стола. Граф Гурьев играл ши-роко, размахисто, рискованно. Его партнером на этот раз оказался приехавший из Петербурга министр фи-нансов Ю. Ф. Абаза. Он играл спокойно и методически, только наверняка. Деньги Абазу не волновали, он при-вык добывать их наиболее верным и всегда беспрои-грешным путем: в промышленности и торговле. Став-кой была гурьевская коллекция греческих ваз. За одну ночь граф проиграл ее всю. Через два дня, запакован-ная в ящики вместе с другими амфорами, лекифами, кратерами, пелика с ласточкой отправилась в Петер-бург...

Абаза хвастался своей коллекцией, показывая ее мно-гим, хотя и не знал истинной ценности пелики с ласточ-кой. Слава о коллекции греческих ваз, выигранной им в одну ночь у такого знатока и ценителя, как граф Гурьев, распространилась по Петербургу. Когда в 1904 году Абаза умер, Дирекция императорского Эр-митажа возбудила перед Министерством Двора хода-тайство о том, чтобы собрание греческих ваз покойного

министра было приобретено у его наследников для Эрмитажа. Переговоры затянулись до зимы. Наконец сделка состоялась, а в самом конце 1904 года, перед рождеством, ящики с античной керамикой стали поступать в Эрмитаж.

Их аккуратно распаковывали, вещи осматривали, заносили в инвентари, расставляли по шкафам. Вся коллекция была размещена в античных залах. Но пелику с ласточкой, которую решили немедленно опубликовать, отнесли в Библиотеку и поставили в один из шкафов рядом с огромными фолиантами издания гравюр архитектора Пиранези. Вскоре после рождественских праздников, должен был приехать фотограф для съемки этой вазы. Уже предвкушали, как будет удивлен весь ученый мир, когда знаменитая и долгое время считавшаяся утерянной пелика вдруг будет опубликована среди собраний Петербургского Эрмитажа... Это казалось даже символичным: идет война с Японией, а Министерство Двора отпускает крупную сумму для приобретения уникальной коллекции античных шедевров! Поистине, жизнь коротка, искусство вечно!..

Наступило воскресенье. Это было 9 января 1905 года. По приказу того самого царя, который не пожалел рублей для покупки греческих ваз, в этот день была расстреляна мирная рабочая демонстрация, шедшая во дворец. Началась первая русская революция...

Никому не было дела до пелики с ласточкой, кто-то заложил ее фолиантами, чтобы она случайно не разбилась, и о ней опять забыли. На сей раз вазочка была похоронена не в земле и не в сундуке ростовщика, а рядом с книгами в библиотечном шкафу...

Но здесь она была замурована ненадолго. После революции 1905 года некоторые изменения коснулись почти всех сторон русской жизни. Произошли они и в Эрмитаже. Здесь появилось несколько новых молодых сотрудников, уже сумевших зарекомендовать себя специалистами в различных областях искусства. Одним из них был О. Ф. Вальдгауэр, будущий известный советский исследователь античной керамики. Он-то, роаясь однажды в библиотеке, обнаружил пелику с ласточкой за томами Пиранези.

Дополненное и исправленное второе издание «Краткого описания собрания античных расписных ваз», составленного Вальдгауэром, где впервые публиковалась фотография пелики с ласточкой, вышло в свет в конце

1914 года. Немного раньше, в сентябрьском номере журнала «Аполлон» была напечатана его же статья об эрмитажных вазах. А за месяц до этого, 1 августа 1914 года, как известно, началась первая империалистическая война, в которую одна за другой оказались вовлеченными все страны Европы. Естественно, что время было самое неподходящее для обсуждения вопроса о пелике с ласточкой. Публикация Вальдгауэра прошла почти незамеченной.

Уже позже, в советское время, исследователи обратили пристальное внимание на эту жемчужину греческого искусства. И сейчас, если взять лучшие книги исследователей античной керамики — Безли (Оксфорд, Англия), Пфуля и Бушора (Мюнхен), В. Д. Блаватского (Москва) и других — всюду вдохновенные строки посвящены мастеру Евфронию, который две с половиной тысячи лет назад нарисовал на глиняном черепке сценку прилета весенней ласточки. И сейчас каждый посетитель Ленинградского Эрмитажа может увидеть в одной из витрин, как греческий мальчик, изображенный на пелике, восторженно приветствует белогрудую птичку: — Вот она. Уже весна!



В том же самом Эрмитаже, только в залах французского искусства эпохи Возрождения, есть несколько любопытных керамических блюд, покрытых зеленоватой, коричневой, лиловой глазурями. Это удивительные блюда — дно их напоминает русло маленького лесного ручейка. Видны камушки, раковины улиток, будто бы колыхающиеся в воде водоросли... В середине — небольшой островок. На нем, изогнувшись, застыла змея, а с берега ручейка — то есть с борта блюда — на нее смотрит зеленый рак, словно ждущий схватки со змеей. На другом «берегу» замерла, как перед прыжком, лягушка... Кто же с таким упорством и терпением копировал в керамике всех этих болотных гадов?

Звали этого человека Бернар Палисси, а в некоторых книгах называют его мастер Бернар Тюильрийский. Тюильри, как мы знаем, это место, где жили французские короли. Здесь находился их дворец до того, как был построен новый королевский замок в Версале. Итак, прозвище показывает, что Бернар Палисси был королевским мастером? Действительно, к концу своей жизни Бернар пользовался покровительством королей. Но до этого он прошел серьезную и суровую жизненную школу.

Родословная Бернара — неизвестна. Во всяком случае, ясно, что он происходил из бедной семьи и с ранних лет привык сам зарабатывать свой хлеб. Родился Бернар Палисси около 1510 года в маленькой деревушке на юге Франции и был любознательным мальчиком. В своей деревушке и в близлежащем городке Бироне он изучал ремесло горшечника и стекольщика, а наблюдая

за работой землемеров на крестьянских и дворянских полях, вскоре освоил начатки геометрии и некоторые приемы землемерного дела. Эта профессия была в то время достаточно почетная и прибыльная. Весенние дожди смывали межевые знаки, часто возникали споры, для решения которых нужно было не только уметь читать документы, подтверждавшие право на владение землей, но и знать математику, чтобы вычислить эти владения.

Освоив ремесла горшечника, стекольщика и землемера, Бернар решил, что сумеет прокормить себя, и отправился странствовать. По пути он нанимался поработать то в керамические мастерские, то на маленькие стекольные заводы. Нигде долго не задерживаясь, лишь добывая деньги на дорогу, молодой Палисси прошел юг Франции и Германию, Фландрию, Нидерланды, посетил берега Рейна, побывал в Пиренеях и Арденнах. Всюду спускался он в рудники и каменоломни, собирал редкие минералы. Время от времени он возвращался домой, оставлял свои коллекции, а затем отправлялся дальше. Во время своих путешествий Бернар попал к одному старику горшечнику, хозяину мастерской, который поручал всю основную работу своим подручным — таким же молодым людям, как Палисси, а сам занимался составлением полив, меняя всякий раз пропорции составных частей — свинцового сурика, толченого кремня и т. д. — в поисках новых рецептов. Иной раз неудачная глазурь портила весь товар. Мастер терпел убыток, но не притеснял работников, платил им столько, сколько было оговорено при найме. Молодые парни шутили над хозяином и про себя считали его сумасшедшим. Бернару же захотелось выяснить, в чем здесь дело. Он задержался у этого мастера, стараясь понять, что тот делает, и помочь в работе. Старик, в конце концов, доверился Бернару и рассказал, что приобрел однажды красивую поливную вазу. Если бы удалось ему найти секрет той поливы, то, конечно, не был бы он сейчас простым горшечником.

С нетерпением ожидал Бернар воскресенья, когда хозяин обещал ему показать эту вазу. И действительно — то, что он увидел, было необычайно красиво. Много лет спустя ученые гадали, что же это была за ваза? Был ли это китайский фарфор? Или персидское подражание фарфору — ведь ближневосточные народы, через земли которых проходили пути китайской торговли, первыми

начали подражать фарфору и достигли в этом больших успехов? Или же то была испанская керамика, которую делали потомки мавров — мориски, умевшие наводить на изделия блестящий металлический блеск благодаря изобретению особых керамических красок — люстров? Керамику, покрытую люстрами, обжигают в восстановительной среде, то есть без достаточного доступа кислорода. Тогда металл в окисле восстанавливается и покрывает изделие тонкой золотистой радужной пленкой. Мы не знаем сейчас, что увидел Бернар, но жизнь его с этого воскресенья пошла по другому пути. Он был поражен и словно заипнотизирован открывшейся перед ним красотой дела рук человеческих. Бернар понял, что пора браться за дело самому — довольно уже бродить по чужим мастерским.

Он прекратил свои путешествия и поселился в городе Сенте, где вскоре женился. Бернар надеялся, что небольшое приданое, полученное им за женой, даст ему средства на устройство собственной мастерской и для постановки опытов. Но уже через несколько лет он был обременен детьми и долгами.

В это время во Франции была особенно модна итальянская майолика — блюда, расписанные по сырой эмали керамическими красками. Во время обжига они спекаются с эмалью и становятся поэтому особенно прочными, блестящими, приобретая особое качество «глубинности» цвета.

Однако Бернар не стал искать секрета итальянской майолики — его интересовало изобретение прозрачных полив, окрашенных в массу, то есть насквозь голубых, желтых, зеленых покрытий. Не занялся он итальянскими майоликами, наверное, еще и потому, что прекрасно понимал, что прелесть им придает не сама техника, а роспись художника. С какой бы точностью ни был разгадан секрет керамических красок и самой техники росписи по сырой эмали, владение этими приемами само по себе ничего не даст человеку, не умеющему рисовать. А Бернар не был художником.

В то же время керамическая ваза или блюдо могут быть красивы и совсем другими качествами — цветом своей поливы, глубиной и мягкими переходами блестящей глазури, благородством ее тона. Здесь уже важно найти сам состав таких окрашенных глазурей, то есть открыть технический секрет. Остальное сделает сама технология и те химические реакции, которые происхо-

Бернар Палисси. Блюдо из серии «сельских глин».



дят в глазури во время обжига. К этому и стремился Бернар — к созданию красивых, окрашенных в массу глазурей, обладающих особой глубиной тона, прозрачностью и блеском.

Бернар понимал, что глазурь, которую он ищет, близка по составу к стеклу, и собственноручно построил стеклоплавильную печь. Он без устали толоч и растирал различные вещества, сплавляя их в особую массу, так называемый «флюс», затем толоч и измельчал флюс, смешивая его с водой. Покрывая этой густой сметанообразной массой керамические плитки и тарелки, обжигая их, он снова убеждался, что секрет не дается в руки.

Однажды он варил новый флюс шесть суток подряд. У него кончались дрова. Бернар схватил несколько деревянных палок, служивших подпорками для плодовых деревьев его сада. Но флюс не хотел вскипать. Это была какая-то новая, очень тугоплавкая глазурь. Казалось, что она вот-вот должна забурлить, и смесь окислов олова, свинца, сурьмы, а также песка, соды и золы, наконец, сплавится в новый и невиданный материал... Но жара явно не хватало. Бернар схватил стол, вынес из дома стулья и бросил их в огонь. Масса стала вспучиваться и, словно бы нехотя, образовывать отдельные пузыри. Еще, еще дров... В отчаянии мастер стал разбирать доски пола, рубить их и кидать в огонь...

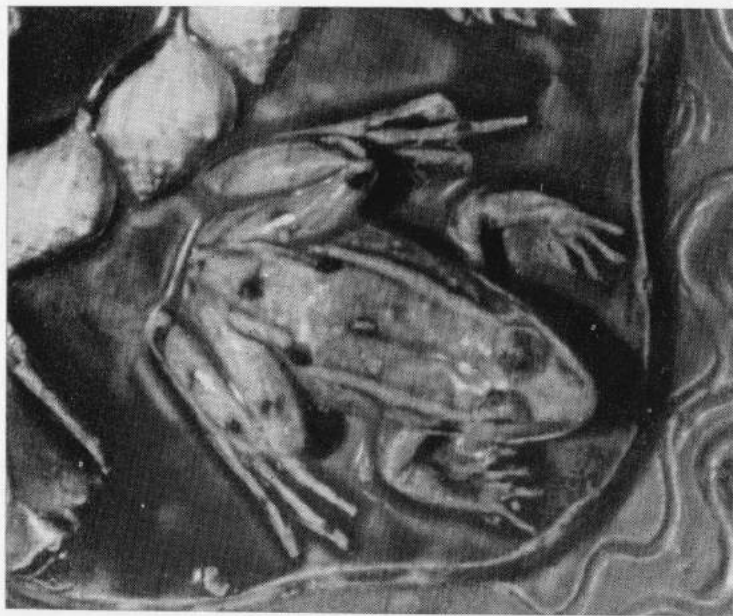
Единственным результатом этих усилий были слухи, распространившиеся по городу, о том, что горшечник и землемер Палисси сошел с ума. Были люди, которые уверяли, что Бернар занимается изготовлением фальшивых монет. В результате мастер окончательно потерял доверие кредиторов; совершенно разорился и очутился с женой и детьми на улице.

Позже Бернар писал об этом времени: «Все же надежда не покидала меня и я принялся снова мужественно работать, силясь сохранить перед посещавшими меня людьми веселый вид, хотя на душе у меня было далеко не весело». Мастер не оставлял своего дела, хотя многолетние поиски не приносили никаких плодов. Глазури получались неяркие, легко отскакивали от черепка, трескались, пропускали воду... Бернар вспоминал впоследствии в одной из своих книг: «В течение нескольких лет, не имея средств сделать навесы над моими печами, я проводил над ними ночи под дождем и ветром... Никто не пришел ко мне на помощь, никто не оказал мне поддержки, ни от кого, не услышал я слова

утешения и только мяуканье кошек да вой собак улаживали мой слух по ночам. Иногда порывы ветра и бури были до того сильны, что я бросал все, несмотря на потерю труда... Иногда случалось, что промокнув под дождем до костей, я возвращался поздно ночью или на рассвете домой, шатаясь как пьяный из стороны в сторону, испачканный, как человек, который вывалился во всех лужах города...»

Но наконец мастер напал на признаки открытия. Определенные пропорции смеси свинцового сурика и окиси железа стали давать после обжига глубокий и прозрачный зеленый тон. Примешивая к ним соединения марганца, он получал коричневые и фиолетовые тона. А некоторые другие составы с тем же марганцем, к удивлению Бернара, делали глазурь совершенно прозрачной. Удалось получить и прозрачно-желтые, а также голубые глазури. Так после пятнадцати лет упорного труда, положив всю свою молодость на поиски ярких и необычных полив, оставшись почти без средств и давно уже став предметом насмешек своих сограждан, Бернар Палисси открыл секрет своей знаменитой яшмовой поливы. Он получил несколько глазурей, отличавшихся большой прозрачностью и глубиной тона — зеленую, коричнево-фиолетовую, голубую... Палисси начал выпускать посуду из беложгущихся глин, напоминавших фаянсовые. Она была покрыта глазурями превосходного качества, совершенно не пропускавшими воду. Эта посуда быстро завоевала популярность. Однако, с точки зрения современников, она не считалась особенно красивой — на ней не было рисунков. Лишь позднее оценили художественные достоинства переливов глазури, переходов зеленых тонов в фиолетовые, в голубые и т. д. Это как раз и делало изделия похожими на яшму. Можно было расположить глазурь точками, полосами, кругами, как угодно — в огне эти линии или фигуры смешивались, теряли жесткость очертаний, образовывали необычные полутона и сочетания. Возможности здесь были неисчерпаемыми. Это и обеспечило позже, уже в XIX—XX веках, широчайшее применение техники потечных глазурей.

Удовлетворенный своим открытием, Палисси мог бы передохнуть. Но в его голове уже роились новые планы. Яшмовая гамма глазурей была очень близка к цветосочетаниям, встречающимся в природе: казалось, будто прозрачный голубой ручей течет в зелени леса среди

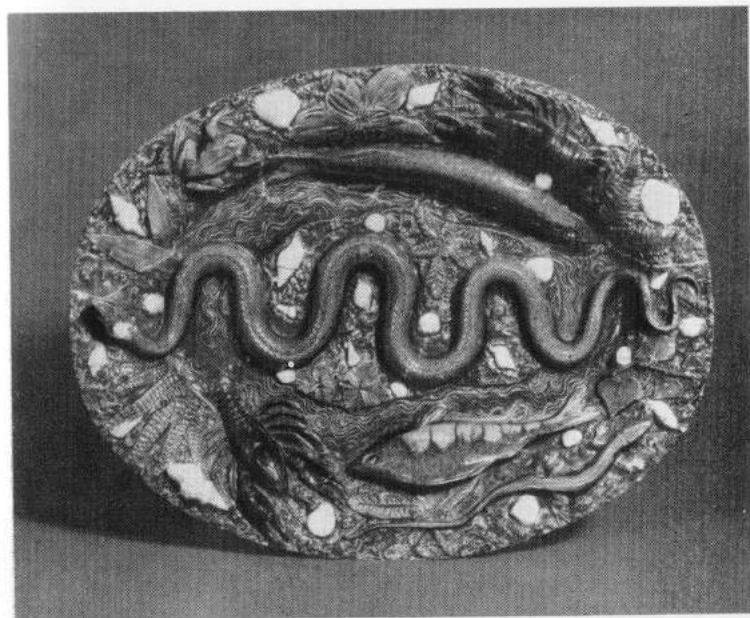


коричнево-черных коряг старых деревьев... А что, если действительно воспроизвести на керамическом блюде такой ручеек или маленький лесной родник? Бернар отправился в лес, нашел ручей, набрал на его берегах различных ракушек, камней, листьев... Он попробовал слепить их в глине, расположить по бортам блюда, обжечь, полить глазурями. Получилось похоже, но грубовато — Бернар не был скульптором.

Тогда он стал снимать с этих ракушек и листьев гипсовые формы и по ним делать глиняные слепки, которые прикреплял к блюду. Они точно соответствовали оригиналам, только получались немного меньше, так как глина усыхала во время сушки и потом еще уменьшалась в размерах — во время обжига.

А почему бы наряду с ракушками, камнями, листьями не использовать и живые существа — лягушку, рака, змею? Так появились первые блюда из серии, которую Палисси назвал «сельские глины».

Постепенно отработалась технология изготовления этих «сельских глин». Палисси брал большое оловянное блюдо с почти плоскими бортами и некоторым возвышением в середине — как бы островком. На борта он на-



клеивал терпентином ракушки, листья, камушки затейливой формы. Тонкими нитками, пропущенными через специальные маленькие дырочки, сделанные в блюде, мастер привязывал усыпленного рака, лягушку. На центральный островок таким же способом прикреплялась только что умерщвленная змея. Потом все промазывалось тонким слоем специального жира, который не давал пристать гипсу, когда Бернар заливал все гипсовым раствором. Когда гипс застывал, его «снимали» с блюда, получался, таким образом, точный отпечаток. Это была форма для будущих керамических блюд. Палисси заполнял ее глиной, давал глине чуть-чуть подсохнуть, чтобы она легко отделялась от формы, вынимал получившийся глиняный слепок, то есть уже само будущее блюдо, сушил его, обжигал, покрывал своими яшмовыми глазурями, вновь обжигал — и получал, наконец, готовый товар.

Сейчас мы, конечно, понимаем, что не было в этом особого искусства и блюда Палисси представляют собой буквальное воспроизведение природы. Но в тот век, когда люди вообще только что начали открывать для себя красоту и разнообразие окружающего мира, когда на-



ряду с картинами на религиозные сюжеты впервые стали постепенно складываться и утверждаться жанры натюрморта и пейзажа—тогда эти «сельские глины» Палисси казались верхом изящества и имели потрясающий успех.

С точки зрения искусства, интересным здесь явилось первое применение на бытовых вещах техники очень высокого скульптурного рельефа.

Не только сентские башмачники, чулочники и булочники изменили свое отношение к Палисси, но и крупные вельможи старались заполучить хотя бы одно блюдо Бернара. Многие из них обещали ему свое покровительство. Наконец сам герцог Анн де Монморанси, пэр и коннетабль Франции, пригласив его к себе, дал заказ Бернару устроить в парке искусственный грот и населить его произведениями из «сельских глин». Палисси, конечно, взялся за работу. Да и как бы иначе, если Анн де Монморанси был фактическим правителем Франции—он вершил все дела по управлению страной, поскольку король Карл IX был еще маленьким мальчиком.

Грот получился на славу. Полутемный проход был сло-

жен из камней, обработанных в виде осколков древних античных колонн, барельефов, фриз. В некоторых местах стена была будто бы скреплена корневищами могучих деревьев и лианами. На камнях зеленел мох и в разных местах были расположены ящерицы, лягушки, змеи... В довершение всего, при нажатии на потайной рычаг, сверху лилась вода. Посетитель мог неожиданно оказаться промокшим — в то время любили подобные развлечения. Монморанси щедро награждал мастера.

А Франция в это время бурлила. Все большее число людей присоединялось к кальвинизму — одной из разновидностей религиозного учения, протестовавшего против роскоши, богатств и пышных церковных мистерий католицизма. Это течение было не только религиозным, но и классовым. Католическую церковь поддерживало большинство родовой аристократии.

Бернар Палисси был гугенотом (так называли сторонников кальвинизма) и как ученый, естествоиспытатель, познававший мир на основе наблюдений и опыта, поддерживал тех, кто выступил против церковных догм.

Война между гугенотами и католиками разгоралась. В июне 1562 года гугеноты взяли город Сент. Это была большая радость для Палисси. Несмотря на свою занятость опытами, он согласился даже принять участие в работе Совета, управлявшего городом. Однако уже в октябре того же года католики выбили гугенотов из Сента. Тотчас же начались расправы. Католики решили раз и навсегда рассчитаться со своими противниками. Одним из первых был арестован Палисси. Его ждала виселица или костер. Однако его спасли охранные грамоты от губернатора Аквитании герцога Монпасье, поддерживавшего католическую церковь, которому мастер тоже поставлял свои блюда с ящерицами, змеями и рыбами. Понимая, что с губернатором лучше не ссориться, вожди сентских католиков быстро перевезли Палисси в тюрьму города Бордо...

* * *

«Ваше величество! Знакомы ли Вы с «сельскими глинами» мастера Бернара? — спросил как-то на вечернем приеме герцог де Монморанси королеву-мать Екатерину Медичи.—Ах, Вы не видели их? Позвольте я Вам завтра пришлю интересное блюдо этого гончара. Вам будет очень забавно посмотреть на ящериц и лягушек, ко-



торых он делает совсем как живых... Впрочем, не буду рассказывать — завтра Вы убедитесь в его таланте сами...»

Королева была заинтригована. Уже второй или третий раз она слышала об этих «сельских глинах», но еще не видела их. Неужели какой-то французский гончар перещеголял мастеров ее родины, жителей Деруты, Фаэнцы, Сиены, создававших знаменитые на весь мир итальянские майолики?

На следующий день блюдо Палисси было доставлено во дворец. Нет, здесь не было ничего похожего на работы мастеров Фаэнцы и других городов, украшавших свои тарелки копиями гравюр учеников Рафаэля... Что-то совсем иное — смотрите, как отпечатался этот желтый осенний листок: видны все прожилки. Он словно настоящий. А лягушка? Прямо как живая, кажется, сейчас прыгнет в воду... Забавно, очень забавно... И изумительная полива прозрачна, с глубоким тоном, густая, блестящая... Так что это за мастер? Почему в ее королевской коллекции нет блюда мастера Бернара?.. Анн де Монморанси понял, что он достиг того, что нужно. Гонец помчался с королевским приказом в Бордо...

Через несколько дней Палисси был освобожден. Мало того, ему было пожаловано звание «королевского изобретателя сельской глины».

Вместе с семьей художник поселился в Ля-Рошели. Монморанси продолжал ему покровительствовать. Герцог высоко ценил Палисси как мастера-керамиста. Благодаря его содействию Палисси издал в Ля-Рошели книгу, написанную в Бордо во время заточения. На титульном листе было отпечатано: «Действительное средство, благодаря которому все жители Франции могут увеличить и умножить свое состояние. А также те, которые не имеют никаких научных познаний, смогут научиться философии, необходимой всем обитателям земли. А также книга эта содержит рисунок сада, представляющий столь приятное, как и полезное изобретение. А также рисунок и план защищенного и совершенно неприступного города. Изложено мастером Бернаром Палисси из города Сента, керамистом и изобретателем «сельской глины» короля и герцога Монморанси, пэра и коннетабля Франции. Ля-Рошель, в типографии Бартеlemi Вертона, 1563 год».

Как видим, в тюрьме Палисси словно бы подвел итог всей своей 53-летней жизни и рассказал о всех своих изобретениях — о керамике, о садах и гротах, об укреплении городов. Эпиграфом или, вернее, своеобразным девизом книги, с которого она начиналась, было: «Бедность мешает преуспевать выдающимся умам», напоминавшее автору о его многолетних заключениях в Сенте во время опытов по составлению глазурей.

Палисси оборудовал в Ля-Рошели мастерскую и печи. Он вновь принялся за изготовление своих «сельских глин». На сей раз ему уже помогали сыновья и нанятые работники. Сам мастер довольно часто отлучался в Экуанский замок Монморанси. Кроме грота он делал для герцога витражи — цветные стекла с живописью, а также керамические изразцы для стен и полов.

Монморанси постепенно отходил от управления государством — Карл IX подрастал и брал дела страны в свои руки. Но герцог продолжал оставаться коннетаблем — главой всех войск Франции. В качестве такового он сопровождал в 1565 году королеву-мать Екатерину Медичи, ее детей Карла IX и его брата Генриха (будущего короля Генриха III) в их поездке по югу Франции. Когда королевская семья посетила Экуанский замок, Монморанси не преминул воспользоваться случаем



и представил своего любимца—мастера Бернара Палисси.

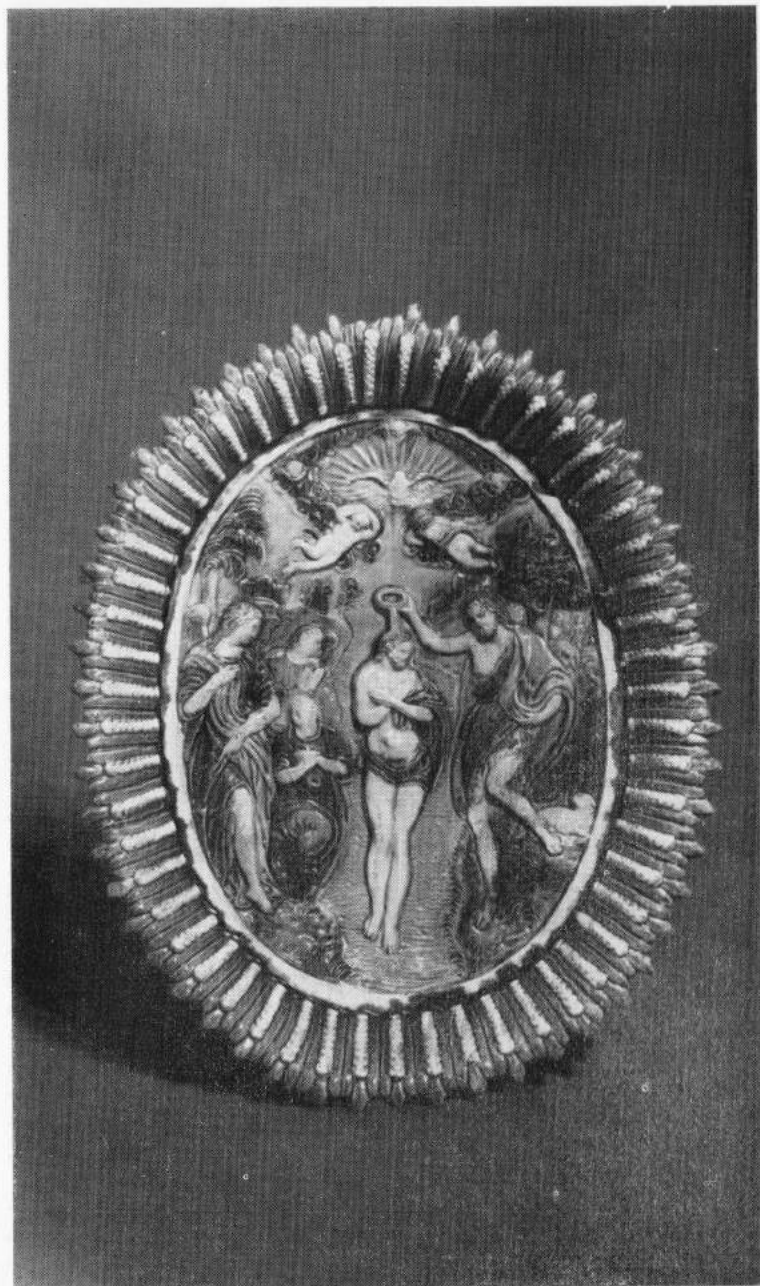
Грот в саду замка очень понравился королеве-матери и ее детям. Поэтому в следующем году Екатерина Медичи вызвала Палисси в Париж, где в это время строился Тюильрийский дворец. Мастеру поручили сделать в дворцовом саду такой же грот. Во дворе Тюильри для Палисси была построена специальная мастерская с печами для варки стекла и обжига керамики. Самого Палисси с тех пор часто стали называть «мастер Бернар Тюильрийский»...

* * *

Но близость ко двору отнюдь не вынудила постаревшего Бернара изменить свои взгляды, близкие кальвинизму. Более того—он проводил их в издаваемых книгах, в публичных лекциях. О стойкости его убеждений свидетельствует и то, что лекции свои он начал читать в 1575 году—то есть после страшной Варфоломеевской ночи (1572), когда тысячи гугенотов были убиты католиками в Париже и других городах. В это время погибли многие друзья Палисси—скульпторы, художники, мастера серебряных и золотых дел, стекольщики и архитекторы, с которыми он работал над созданием грота Екатерины Медичи и украшением Тюильрийского дворца. На этот раз только заступничество королевской семьи спасло мастера...

В своем творчестве Палисси постепенно отошел от «сельских глин». Он начал выпускать ажурные корзиночки, нечто вроде сухарниц, а также специальные тарелки и блюда с широкими бортами, в которых были сделаны особые углубления для вошедших тогда в моду восточных пряностей—перца, корицы, мускатного ореха и т.д. Кроме того, Бернар Тюильрийский стал делать посуду—в основном чаши, кружки и вазы—с богатым скульптурным декором. Он брал чеканную серебряную или литую оловянную посуду и делал с нее гипсовый слепок, служивший в дальнейшем формой для керамики. Большей частью Палисси пользовался кубками и чашами замечательного чеканщика Франсуа Брио, погибшего, так же как и знаменитый скульптор Жан Гужон, в Варфоломеевскую ночь.

Формовка в гипсе была известна и раньше, но, собственно, только Палисси впервые применил ее широко для выпуска массовой однотипной продукции. После не-



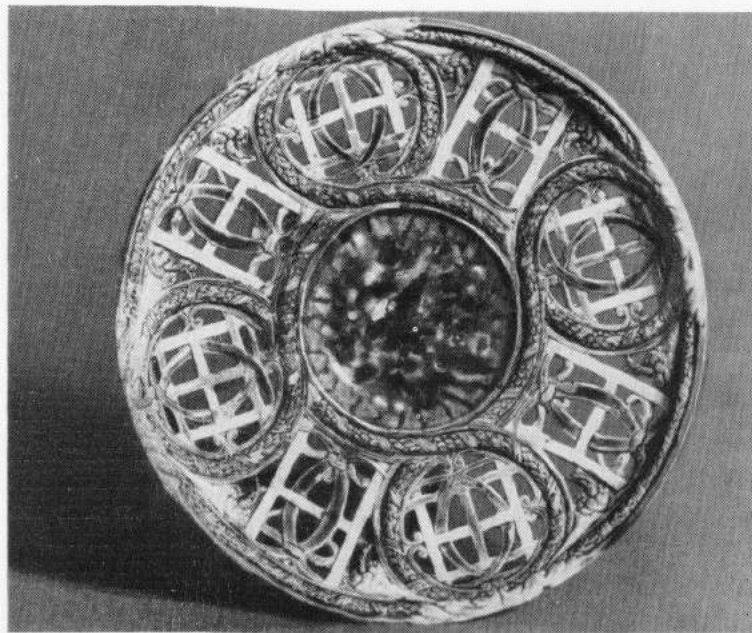
го этим способом стали пользоваться повсеместно. И до сих пор основная масса производимой повсюду в мире фарфоровой и фаянсовой посуды изготавливается в гипсовых формах, хотя и по несколько усовершенствованной технологической схеме.

Благодаря керамическим копиям Палисси высокохудожественные образцы столовой металлической посуды и украшений стали доступны более широкому кругу людей. О достоинствах некоторых из этих образцов мы сейчас можем судить только по керамическим копиям Палисси, потому что сами оригиналы были впоследствии утрачены или переплавлены на монеты.

Одно из помещений своей мастерской Бернар Тюильрийский занял под коллекции минералов и окаменелостей, которые он собирал всю жизнь, начиная с юношеских странствий. Он снабдил все образцы этикетками с подписями и открыл их для обозрения публики. Так Бернаром Палисси был основан первый естественно исторический кабинет. Все предметы в нем были тщательно распределены по порядку на специальных полках. В 1575 году Палисси начал читать публичный курс из 12 лекций по естественной истории, который он возобновлял ежегодно до 1584 года. Желающих послушать старого мастера всегда было довольно. В своих лекциях Палисси выступил против средневековой мистики и схоластики, против алхимии и бесплодных поисков философского камня. «У меня не было другой книги,—говорил Палисси,—кроме неба и земли, которая знакома всем. Знать и читать эту прекрасную книгу дано всем. Читая там, я рассматривал и изучал земные вещества...»

Палисси произносил свои лекции и издавал книги на французском языке, что делало их гораздо более доступными, чем сочинения большинства средневековых ученых, написанные по-латыни. Старый мастер, ставший одним из оригинальнейших ученых и мыслителей своего времени, считал, что его коллеги, пользующиеся латынью, скрывают свои знания от людей. Он говорил: «Дурак, скрывающий свою глупость, стоит больше, чем мудрец, скрывающий свои познания».

Свой курс лекций Палисси обобщил в изданном в 1580 году основном своем труде, который назывался «Чудесные рассуждения о природе вод и источников естественных и искусственных, о металлах, солях, камнях, землях, об огне и эмалях, со многими другими тайнами



предметов, встречающихся в природе. С прибавлением трактата об удобрении земли, весьма полезного и необходимого для людей, занимающихся земледелием— все представленное в виде разговоров, которые ведутся между Теоретиком и Практиком. Сочинение г. Бернара Палисси, изобретателя сельской глины короля и королевы-матери».

Эта книга написана в форме диалога между схоластом-Теоретиком, упрямым и невежественным, и непредвзятым мыслителем-Практиком, олицетворяющим точку зрения автора. Книга Палисси была своеобразной энциклопедией естественнонаучных знаний, добытых к концу XVI века. Знаменательно, что английский философ и естествоиспытатель Френсис Бэкон, положивший начало опытному методу в науке, еще в молодости приезжал в Париж и слушал лекции керамиста, минеролога и химика Бернара Палисси. Мысли, высказанные на этих лекциях, в какой-то степени предвосхитили и во всяком случае помогли сформироваться учению Бэкона.

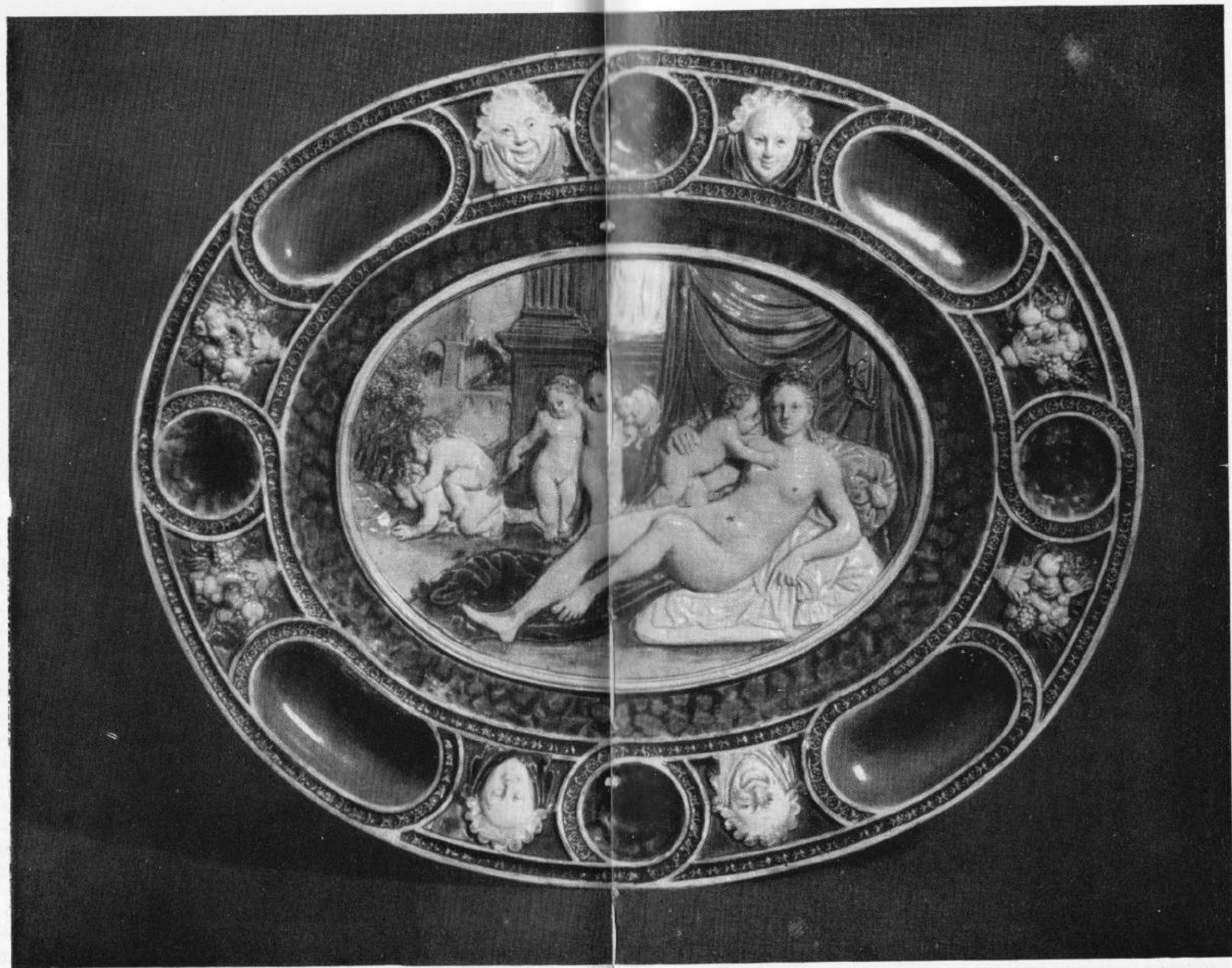
Девизом последних книг и лекций Палисси можно поставить одно из его любимых и часто повторяемых вы-



ражений— «Наука открывается тому, кто ее ищет». Сам Бернар Палисси, этот неутомимый энтузиаст, безраздельно преданный своему делу, стойкий и негибкий искатель истины, более других выражал своей жизнью этот знаменательный девиз.

В последнее пятнадцатилетие века вновь вспыхнули религиозные войны между протестантами и католиками, к которым примешались еще династические распри. После Карла IX трон достался его брату Генриху III, последнему из семьи Валуа. Он не сумел противостоять притязаниям католической реакции. В 1588 году почти восьмидесятилетний старик Палисси вновь был арестован и заключен в Бастилию. Католики требовали «публичного зрелища», то есть пыток и сожжения на костре. Один из последних покровителей ученого— герцог Майенский, видя бесхарактерность короля, всячески затягивал следствие. Это спасло Палисси от кромешной, но угроза казни продолжала висеть над ним. Сохранилось предание, что Генрих III посетил ученого керамиста в Бастилии.

— Мой милый,— сказал старику новый король,— вы со- рок пять лет служили моей матери, брату и мне. Мы по-



звалили вам остаться в вашей вере во время войн и убийств...

— Да, Ваше величество, и я благодарен Вам, и особенно покойной королеве-матери.

— Теперь, мой друг, я так притеснен, что вынужден передать вас в руки ваших врагов. Прошу Вас—перемените религию, иначе вас казнят! — сказал король Генрих III.

— Сир! Ваше величество,—воскликнул старик,—не жалейте меня. Сейчас Вы сами достойны сожаления—вы произнесли слова «я притеснен», «я вынужден». Слова эти унизительны для короля, Ваше величество. Обо мне же не надо беспокоиться—ни Вы, Ваше величество, ни принуждающие Вас не смогут восторжествовать надо мной. Я сумею умереть.

Старый мастер выполнил свое обещание. Через несколько дней Бернара Палисси нашли мертвым в его каземате...

* * *

Все крупные работы Палисси погибли. При Наполеоне были сбиты изразцы, сняты стекла с живописью в Экуанском замке Монморанси. Вставленные вместо них новые керамические плитки и цветные стекла были украшены вензелем императора. Не сохранилось ни одного грота Палисси. Немногие фрагменты знаменитого грота Екатерины Медичи были найдены во время прокладки водопровода в 1855 году. Через десять лет, в 1865 году, недалеко от Триумфальной арки, на площади Карусель, были раскопаны остатки мастерской и кабинета Палисси.

Но посуда его, особенно так называемые «сельские глины», сохранилась довольно хорошо. Образцы ее имеются почти во всех мировых музеях. Однако надо иметь в виду, что в конце XIX века мастерские Пуля в Париже и Ависсо в городе Тур очень ловко подделывали вещи Палисси. Они пользовались той же технологией и теми же приемами заливки гипсом только что усыпленных ящериц, лягушек, рыб, а затем получали глиняные оттиски с этих гипсовых форм. Поэтому новые подделки почти невозможно отличить от настоящих произведений знаменитого гугенота.

После смерти Палисси его сыновья Никола и Матюрин некоторое время продолжали начатое отцом дело. Затем

оно заглохло... Книги Палисси сейчас являются библиографической редкостью.

Однако «сельские глины» мастера Бернара представляют не только исторический интерес. Хотя их собственная художественная ценность невелика, они ярко рассказывают о художественных воззрениях того времени, являясь уникальными памятниками, так сказать, «идейного натурализма». Но главное не в этом, а в поливе, которой они покрыты. Знаменитая «яшмовая глазурь» действительно осталась величайшим достижением в искусстве керамики. Сам Палисси недолго применял технику потечных глазурей—в то время неизобразительная красота переливающихся зелено-фиолетово-голубых тонов мало кого волновала. Но эта техника, так же как и способ формовки в гипсе, были крупнейшим достижением в технологии керамики, не утратившими своего значения и сегодня. Они дали возможность другим мастерам, более талантливым в художественном отношении, раскрыть новую грань красоты керамики. Основу для достижения этой красоты заложил Бернар Палисси и уже это одно обессмертило его имя.



русский самородок

В погожее майское утро 1724 года, когда торговля в рядах шла особенно бойко и вся Красная площадь гудела, словно пчелиный рой, появились вдруг на площади солдаты с барабаном и дьячок-канцелярист. Вышли они на середину, на открытое место, и ударил солдат в барабан. Ряды постепенно затихли, и около солдата с дьячком образовался круг. Разный был здесь люд, но больше купцы, торговцы, подрядчики. Знали—сейчас смолкнет барабан и дьячок прочитает очередное объявление, а потом листочки с этим объявлением—«билеты»—также при барабанном бое пришьют на людных местах—у Лубянских, у Воздвиженских, Никольских ворот, на перекрестках улиц и у торговых рядов.

И действительно, когда барабан замолчал, канцелярист высоким голосом прочел, что в Мануфактур-коллегии «рассуждали о ценной всякой посуде, которая делается из белой глины и вывозится в Россию из других государств», а между тем, «в России такая белая глина находится» и имеется надежда, что из нее «можно делать в России всякую ценную посуду и табашные трубки», а посему, «ежели кто пожелает оного художества завести фабрики и в памянутых местах, где она белая глина имеется, делать ценную всякую посуду и табашные трубки добрым мастерством, применяясь против заморского, и оные бы явились в Мануфактур-коллегию, которым дана будет его императорского величества привилегия и в вывозе мастеров для той посуды и трубок учинено воспоможение».

Прочел дьячок билет, прикрепил его у столба около Лобного места и пошел с солдатом дальше—читать то же самое в Охотный ряд.

Народ стал медленно расходиться, судача промеж себя, стоит ли тем делом заняться и сулит ли оно барыши. Большинство купцов было за то, что стоит, но никто из них не вызвался такой завод завести. Да купчишки—народ хитрый, никто перед людьми похвалиться не будет, каждый себе на уме.

Но одному из них, зашедшему на площадь случайно—не к чему ему, купцу Гостинной сотни, ворочавшему десятками тысяч, самому ходить по базарам,—ему-то и запали крепко в голову слова билета Мануфактур-коллегии. Афонасий Кириллов сын Гребенщиков был купцом молодым и хватким. Он был одним из тех «новых людей», что сумели проявить свои недюжинные дарования в период царствования Петра, царя-плотника, ценившего в людях не знатность рода, а ум и деловую сметку. Еще недавно подмосковный оброчный крестьянин, затем мелкий торговец, затем поставщик хомутов и переметных сум для петровской кавалерии и обозных служб, Афонасий вскоре приобрел в Москве двор, потом еще двор, выкупился на волю, завел фабрику. Фабрика эта вырабатывала лосиные кожи для офицерского обмундирования. Гребенщиков стал купцом и быстро выбился в первостатейные—в привилегированное купечество Гостинной сотни. Было ему тогда всего 39 лет... Предложение Мануфактур-коллегии заставило сильно задуматься купца Афонасия по двум причинам. Во-первых, бывал он в подмосковной Гжели, видел и знал, как делают гончарную посуду из белой гжельской глины. Нравилось ему это дело, и уже сам он думал начать его в Москве, для чего торговал у иноземца Павла Вестова черепичный завод за Таганскими воротами. Но, вместе с тем, дело было сложное. Нужны были люди—не только мастера, но и простая рабочая сила. А людей не было. Крестьяне сидели на барщине и на оброке, несли рекрутскую повинность. Горожане—каждый имел свой двор, свое какое-нибудь дело, в наем шли редко. Чувствовал Гребенщиков, что и лосиная его фабрика скоро захиреет от недостатка рабочих людей, потому что все крупнее поборы в армию, все труднее от них откупаться. Ведь армия впервые тогда в России создавалась как регулярная. Все ту же ярмо и на крестьянах. Нет людей.

И вот тут-то было второе соображение Афонасия Кириллова сына—а не разрешит ли Мануфактур-коллегия ради заведения такого нового дела купить деревеньку

с крестьянами? Вот и был бы резерв рабочих людей и для ценинной и для лосиной фабрик. Слышал он, что где-то на Урале купцам-заводчикам, поставляющим железо для пушек, разрешил царь Петр купить крестьян. А ну как и ему повезет...

Мысли эти не давали покоя. Наутро отправился Афонасий Гребенщиков к Никольским воротам—еще раз прочесть билет Мануфактур-коллегии. Потом заглянул к Вестову—это был купец богатый, заморский, торговал икрой—вывозил ее из России. Поговорили еще о черепичном заводе, о мастерах. Обещал ему Вестов уговорить одного голландца—знатока более тонкой гончарной материи, чем черепица,—Арсения Корнфельта. Это и решило дело. Сторговал Гребенщиков еще один двор у полковника Гренадерского полка за 1.000 рублей. Эта земля и строение находились «за Яузскими воротами, за Земляным городом, в приходе церкви Мартина-исповедника, что в Алексеевской слободе». И после этого подал купец в Мануфактур-коллегию челобитную. Обещал он завести фабрику «и на оной делать из российской глины ценинную всякую посуду и табашные трубки и ценинные изразцы и плитки, применяясь противу заморского». Просил за это Гребенщиков права беспошлинной торговли на 15 лет, привилегии поставлять трубки на питейные государевы дворы и разрешения купить деревню с крестьянами до 50 дворов.

23 июня того же года, то есть меньше чем через месяц после первого своего указа, дала Мануфактур-коллегия второй указ—разрешила завести Гребенщикову фабрику, давала ему право беспошлинной торговли, правда, не на 15, а на 10 лет. В крестьянах же отказала, пока он, Гребенщиков, «тое посуду и трубки и прочее будет делать, а сделав объявит, и в коллегии оные освидетельствуют». Не видя же пока реальных успехов сего дела. «оного (о крестьянах) позволения Мануфактур-коллегия дать не может».

Вот как получилось—не отказывали прямо, а вроде бы даже обнадежили. Будет-де, мол, хороший товар—разрешим купить деревни. А двор под фабрику уже куплен и с голландцем Кронфельтом договорено. Значит, надо заводить дело и стараться, чтобы наладилось оно лучше.

Заказал Гребенщиков для фабрики гончарные круги—станки. Привезли ему из Гжели несколько возов доброй белой глины. Начали мастера делать на станках трубки



и изразцы. Изразцы делали не такие, как раньше когда-то Степка Полубес из Нового Иерусалима, а на новый вкус: без рельефа, гладкие, белые с синей росписью. Моду эту привез сам царь Петр. Во время своего «Великого посольства» работал он в Голландии на корабельных верфях. По вечерам заходил вместе с другими плотниками и корабельными мастерами в таверну. Стены дубовые, темные, а по ним развешаны тарелки белые с синей росписью, на манер китайской. И печь тут же — тоже белая и тоже на каждом изразце синие рисунки. А в богатых домах, рассказывали Петру, есть целые комнаты, облицованные такими же белыми квадратными плитками и на них узоры синие — или под китайцев, или свои голландские картинки: ветряные мельницы, луга с тучными коровами, лодки в заливах... Говорили, что плитки эти производятся в городе Дельфте и оттуда развозятся по всему миру. Очень понравились они Петру. Вернулся он в Россию и повелел завести у себя такое же производство. Двух плененных шведов — Яна Флегнера и Кристиана — послали в старый изразцовый центр, в Новый Иерусалим под Москвой, чтобы наладили они производство белых с синим изразцов. А кроме

того, на Невских заводах под Петербургом стали делать белые плитки с росписью травами. Отсюда плитки поставляли в Петровский домик, что строился в Петербурге. Петру, конечно, начали подражать придворные — Меншиков, Шереметев и другие. Так и пошла мода на белые изразцы с синими травами.

Такие же изразцы делал и Гребенщиков для московских покупателей, которые тоже не хотели отставать от петербургской моды. С работными людьми было трудно, мастер Корнфельт умер в том же году, а так работали самые разные люди. Житель гончарной слободы Алексей Кумашной. Это дело знал — учился еще у отца, гончарил с малых лет. Ему Гребенщиков уже через три месяца прибавил жалованье — стал платить по 2 рубля в месяц. Рисунки на изразцы наводил записной каменщик (т. е. записанный в посадских книгах каменщиком — по отцу, — хотя занимался другим ремеслом), Василий Иванов сын Белов и живописец, иконописцев сын Мирон Алексеев. Иконный мастер из него не вышел, а для изразцов художества хватало. Еще был крепостной Савва Андреев, поляк Гераська Никифоров, неизвестно как очутившийся в Москве и слонявшийся без дела и без денег. Работало и несколько горожан из слобод московских — Гончарной, да Сыромютной, да Голутвинской. Всего 15 человек, а к 1727 году — уже 21. Трубки курительные поставляли на Каменномостный питейный дом. Считали их грошами. Слово это произошло от немецкого слова «гросс» — большой, великий. Каждый грош составлял 12 дюжин, то есть 144 трубки. В питейный дом на Каменном мосту купили 200 грошей по 60 копеек за грош — на 120 рублей. Это значит, что туда было продано 28.800 трубок, а «образцов мелованных» — изразцов, продали 3.727 по 4 копейки за штуку. Но самого главного не делали — посуды. И мастера не было посудного. А потому нельзя ходатайствовать о покупке крестьян. Фабрика, между тем, росла. Удалось еще нанять работных людей — к началу 1730-х годов их уже было 30. Сумел Афонасий Гребенщиков даже сманить из Нового Иерусалима, где дело изразцовое после смерти Петра захирело, Яна Флегнера. Шведу было тогда уже пятьдесят. Платил ему Гребенщиков по два рубля с полтиной в месяц. С изразцами дело обстояло совсем хорошо. Но и Флегнер не смог делать посуду. Для нее нужна была другая глина, масса, другие поливы, иной режим обжига и особый знаток, специалист.

А Афонасий даже главного мастера не имел. Во все вникал сам. Пробовал приспособить старшего сына Петра. Но тот не проявил ни большого рвения, ни понимания в деле. Зато младший Иван все время вертелся на фабрике, месил ручонками глину, лепил какие-то фигурки. Совал нос туда и сюда, словно и не купеческий сын, а какой-то оборвыш из слободки.

Наконец, пошло дело и с посудой. И вновь, уже в конце 1730-х—начале 1740-х годов посыпались от Афонасия челобитные в Мануфактур-коллегию и в Сенат—невозможно ему без крестьян. Снабжает его фабрика всю Москву и округу изразцами и табашными трубками, и дешевой посудой, а работных людей не имеет. И наемные уходят. Гребенщиков так и писал: «...и которые у меня имелись для того обучения наемщики, и оные, отжив по договорам урочные годы, от меня отошли и учинились сами мастерами и других изобучили». Стало быть, ценинное дело в Москве росло и ширилось. Кроме гребенщиковской мануфактуры возникли еще мелкие мастерские в городе и окрестностях.

В это время Иван, который был почти ровесником фабрики—родился он 1725 году,—уже по-настоящему включился в дело. Ездил Иван с отцом в Гжель, смотрел все месторождения глин, отобрал из многих себе разные глины на пробу. Продукция фабрики улучшалась. Мануфактур-коллегия вынуждена была признать, что гребенщikovская посуда и прочие изделия «перед Российскими, которые в разных местах делаются, имеют превосходение». Но вместо обещанных крестьян, Мануфактур-коллегия послала в Иностранную коллегию «проме́морию о выписывании из Голландии или откуда способно» заграничных мастеров для Гребенщикова. Но Афонасия Кирилловича это, конечно, не удовлетворило. Значительно улучшив дело с помощью сына Ивана, Гребенщиков почувствовал наконец почву под ногами. Двадцать лет, отданные фабрике, кажется, начали приносить плоды. Лучшей ценинной посуды не было в России. И Афонасий Кириллович решился подать еще одну челобитную в Сенат и «на высочайшее имя», то есть царице Елизавете Петровне, дочери Петра, восседавшей теперь на российском троне. Афонасий отдал ценинной фабрике лучшие годы жизни, и он хотел, наконец, получить реальную награду.

На сей раз ему повезло. «Всевеселейшая и всешутейшая Елизавет», как звали за глаза императрицу за ее при-

страстие к устройству праздников, маскарадов и балов, утвердила доклад Сената, составленный по челобитным Гребенщикова. Указом от 6 сентября 1744 года ему, а также и всем прочим промышленникам из купцов было разрешено покупать к своим фабрикам и заводам деревни с крестьянами.

Этот указ произвел на московское купечество ошеломляющее впечатление. Афонасий Кириллович, который так блестяще начал когда-то карьеру в торговом мире, за последние полтора-два десятка лет вроде бы совсем отошел от торговли. Пропадал на своей фабрике—делал какие-то горшки, сам ездил выбирал глину, сам разбирал с работными людьми горы после обжига... И вдруг именно ему разрешили к этой гончарной фабричке купить крестьян! Да и не только ему, а по его примеру и всем купцам, которые завели какие-то промыслы и заводы! Ведь крестьянами испокон веку владели только дворяне. И вот Гребенщиков, который и сам-то из крепостных в купцы выбился не поймешь как... Неслыханно! Московское купечество единодушно избрало Гребенщикова Президентом московского Магистрата—высшего судебного и распорядительного городского органа. Казалось, что теперь уже ничто не омрачает достойную старость Афонасия Кирилловича. Стал он знатным купцом, стал Президентом Магистрата крупнейшего русского торгового города, бывшей столицы. Дела его идут успешно. Фабрика—любимое детище—теперь в надежных руках младшего сына, девятнадцатилетнего Ивана, сумевшего найти превосходные глины и показать славу русского ценинного товара...

Однако и радости и горести еще ждали Гребенщикова впереди. Приехал в Россию незадолго до этого некий Гунгер. Это был арканист, так называли тогда людей, владевших «арканумом», то есть тайной и в частности тайной изготовления фарфора. Гунгер, говорят, в свое время, лет двадцать пять назад, увивался около Иоганна Ветгера в разных землях и при разных дворах. Нигде, правда, наладить ему фарфорового производства не удалось, но репутацию арканиста и знатока он сумел сохранить. В конце концов, Гунгер попал и в Россию. Был при Петре I в его Кабинете молодой канцелярист Иван Черкасов. Постепенно дослужился он до звания тайного кабинетного секретаря и при Елизавете стал управителем Кабинета императорского двора, бароном и одним из ближайших советников императрицы. Ему-то



она и поручила организовать в России фарфоровое производство, так как уже почти при всех европейских дворах существовали фарфоровые, или, как их тогда, называли, «порцелиновые» мануфактуры. Черкасову Гунгер не очень понравился своим краснбайством и непомерными требованиями. Он приставил к немцу помощником химика Дмитрия Виноградова — знатока горного дела, соратника и друга Ломоносова.

Летом 1744 года царский двор был в Москве. Празднества следовали за празднествами. Торжественно переезжали из одного московского дворца в другой, по ночам жгли шутихи, катались на лодках по Москве-реке и загородным прудам. В это время и узнал Черкасов о Гребенщикове, увидел его изделия, имевшие перед прочей российской посудой «превосхождение». Может быть, Черкасов даже способствовал подписанию Елизаветой того указа о покупке деревень с крестьянами, которого Гребенщиков так добивался. Во всяком случае, именно Гребенщиков поручили сопровождать Гунгера и Виноградова во время поездки в Гжель и показать им месторождения глины. Ему поручили поставку отобранных глины в Петербург. Следующей зимой—в январе 1745 го-

да вновь предписали Афонасию Кирилловичу ставить гжельскую глину в Петербург и туда же, по требованию Черкасова, направил Гребенщиков двух своих мастеров—формовщика и точильщика посуды.

Связала же нелегкая Гребенщикова с Гунгером! Своим здоровым смекалистым разумом Афонасий Кириллович сразу почувствовал в Гунгере бахвала и проходимца. Да и Виноградов, по-видимому, пришел к тому же выводу, хотя из осторожности его еще не высказывал вслух. А тут еще Иван—молодой, сил много, всего хочется попробовать! «Тятя! А почто бы нам самим не попробовать тот порцелиновый секрет сыскать?»

И не устоял Афонасий Кириллович—разрешил. Шестидесятилетний купец-мастер и двадцатилетний его сын, талантливый самородок, начали втайне проводить опыты. Дело вроде бы пошло. Уже в марте 1746 года Гребенщиков писал Черкасову, посылая ему образец белой чашки: «Я с детьми своими весьма от усердия имею труд и старание, чтобы как возможно ускорить фарфоровыми чашками против порцелинного мастера Гунгера крепостью и белизной, сыскали из потребных российских материалов и, сделав белую для показания вашему высокопревосходительству посылаю чашку...» Это не был еще фарфор, но уже что-то близкое. Ясно было, что где-то через год, через полгода, а секрет Гребенщиковы найдут. И действительно, Афонасий Кириллович с сыном не тратили зря время. Все силы отдавали они поискам нужных материалов и опробованию их. Старания их увенчались успехом. В октябре 1746 года Афонасий Гребенщиков уже писал Черкасову, что ценная его фабрика, «склонная к фарфору изыскалась, к которой многие приличные материалы приисканы и окончательно могла бы притти в пользу Российской империи...» Он даже просил освободить его от должности Президента московского Магистрата. Гребенщиков решил оставить все другие свои дела и сосредоточиться только на постановке производства порцелина.

А у Гунгера все еще ничего не было. Приближалось 18 декабря — день рождения императрицы. Как хотелось бы преподнести ей собственные российские фарфоровые изделия, утереть нос захудалым саксонским курфюрстам, обычно дарившим императрице фарфор собственной мануфактуры...

Черкасов потребовал у Гунгера категорического ответа—действительно ли владеет он секретом порцелина?



Гунгер клялся и боился, что секрет знает, и торжественно обещал к наступлению 1747 года представить «существенную порцелиновую пробу». И здесь же просил сделать его единовластным хозяином завода, удалить Виноградова. Но Черкасов уже знал цену заверениям арканиста. Он призвал Виноградова и повелел ему как можно тщательней наблюдать за Гунгером, записывать все опыты с массаами и стараться самому доискаться проклятого секрета.

С наступлением 1747 года Гунгер, конечно, ничего не сделал. Но гонка теперь уже шла на месяцы. Весной Ивану Гребенщикову, наконец, удалось составить удовлетворительную массу и получить хорошие пробы. Тотчас же была изготовлена одна чашка и расписана привычными синими кобальтовыми красками, причем теми же красками были выведены на чашке две литеры — И. Г. — «имени и прозвания Ивана». Чашка была запечатана в коробку и через московского почт-директора В. Пестеля направлена в Петербург Черкасову.

Посылка оказалась роковой. Она вызвала у Черкасова приступ ярости. Какой-то московский купчишка со своим великовозрастным сыночком сыскали секрет порце-

лина! А здесь? Одних долгов Гунгера в Швеции, откуда его переманили, заплачено было 5.000 рублей золотом. Завод выстроен. Отчислен из Берг-коллегии специально обученный за границей горный инженер маркшейдер Виноградов и приставлен к Гунгеру. Жалование обоим идет. Наняты рабочие люди. С Гунгером приехал его зять — живописец Генрихсен. И ему идет плата. Глина доставляется из Москвы. И все это деньги, деньги, деньги... А результаты? Пшик...

У Виноградова, правда, кажется, что-то начало получаться. Но он химик, ставит методично опыт за опытом. Гончарному делу раньше не был обучен, должен все начинать с азов, его не поторопишь...

И вот эта чашечка!.. С синими травами... С литерами... Свои литеры, мальчишка, написал, чтобы не было подозрения в подделке, а тут под его, Черкасова, присмотром целый завод, заграничный арканист, свой химик — и ничего. Виноградов тоже, правда, на верном пути... Еще бы два-три месяца... Литеры поверх написал...

Лицо Черкасова просветлело. Он кликнул канцеляриста и начал диктовать письмо в Москву. Написал прямо на имя Ивана. Похвалил. Велел написать, что чашка «явилась очень не худа». Кроме синей краски, конечно, кроме этих литер проклятых. Вот тут-то и следовал вопрос с подковыркой — а сам ли Иван сделал чашку, или только расписал готовую? А если сам сделал, то как может доказать сие? Может, откуда из немецких земель привезли «белье» — то есть чистую, без росписи и глазури, чашку, а Иван ее только расписал кобальтом на отцовской фабрике?

Далее следовали указания — ежели, действительно, секрет сыскан, то беречь его во что бы то ни стало пуще всего на свете.

Вот и пусть помозгует, как доказать, что сами сделали чашку. Глядишь, месяца два-три и пройдет. А там еще что-нибудь придумаем...

Вслед за этим был вызван архитектор Трезини, управляющий Невских кирпичных заводов, в чьем ведении была и порцелиновая фабрика Гунгера. С Трезини приказано было явиться и Виноградову. С этими обоими Черкасов не церемонился. Он рвал и метал, требовал, чтобы в течение двух-трех месяцев был наконец сыскан секрет фарфора — с Гунгером или без Гунгера, но фарфор должен быть и должен быть получен именно здесь, в Петербурге, на порцелиновой мануфактуре, находя-

Суповая миска, Фаянс, Завод Гребенщикова.



щейся в ведении Кабинета ее императорского величества и управляющего этим Кабинетом барона Черкасова... Но зря Черкасов надеялся на месяцы отсрочки. Получил он первую чашку 25 мая, а уже 18 июня Гребенщиковы прислали ему свои новые образцы. Чтобы не было у барона сомнений, послали ему Гребенщиковы «две белые обожженные порцелиновые чашки, на которых у сырых вырезаны знаки», и еще прислали несколько фарфоровых проб с вырезанными прямо в фарфоровой массе буквами и знаками, сверху с глазурью и без глазури. Такого уж никак на чужом «белье» не сделаешь — только если сам секретом порцелинового состава владеешь, то можешь еще до обжига эти литеры вырезать.

Иван писал Черкасову, заверяя, что кроме него, Ивана, «никому знать секрет невозможно, понеже моими трудами произыскан, а капитал родителя моего». Афонасий Гребенщиков от себя сообщал, что «порцелинный секрет сыскал сын мой Иван, который секрет содержит при себе в твердости, за который желаем от Вашего высокопревосходительства милости, а мы на том секрету утверждаемся». В заключение Гребенщиков просил даже вернуть ему посланных ранее на Невскую порцелиновую фабрику работных людей и особенно точильщика Филиппа Федорова, понеже им самим теперь нужны для дела фарфора лучшие мастера.

Вот ведь каким языком заговорил! Мастеров назад требует!

К письмам и образцам приложена еще и записка московского почт-директора Пестеля, заверявшего Черкасова, что секрет фарфора был действительно самостоятельно открыт Иваном Гребенщиковым. Пестель писал: «Я, Ваше высокопревосходительство, обнадежить могу, что я перед недавним временем его [Афонасия Гребенщикова] фабрику осматривал и той фарфоровой посуды как готовой, так и еще незаготовленной и переломанной довольно видел и приметил, что сын его к таким мастерствам охоту и прилежность имеет, так что я крепко верю, что он сам оную фарфоровую посуду делает и оное мастерство знает и удивляюсь, что он собою такое мастерство сыскал...»

Да и без почт-директора все было ясно — раз литеры вырезаны в сырой еще массе, значит массу приготавливают сами. Секрет был найден и найден не в Петербурге, а в Москве... Что же делать с Гребенщиковыми?

Тут же вслед за московской посылкой принесли указ из Сената. Черкасову повелевалось организовать новое фарфоровое производство, обеспечив проведение опытов и выдав деньги на потребные затраты братьям Курсиным. Это еще что за птицы?

Оказалось, что вельможа Лебратовский нашел Курсиных в Сибири. Братья несколько лет жили в Китае и сумели основательно изучить там производство фарфора. Они вернулись в Россию с надеждой наладить это дело в своем отечестве. Но для этого нужны были деньги, нужна была мощная поддержка. Случай свел их с Лебратовским, который сообразил, зная жгучий интерес к фарфору Елизаветы, что сможет оттеснить Черкасова и получить всякие милости. Он привез Курсиных в Петербург и рекомендовал Елизавете. Однако чего-то он не учел, ибо вместо того, чтобы поручить Лебратовскому организовать производство порцелина, кто-то из сенаторов, когда дело дошло до составления указа, предложил, что уж поскольку Черкасов ведет это дело и завод построен, пусть Курсины там и упражняются. Таким образом Курсины попали к Черкасову, которому сенатор-то этот оказался своим.

Курсины были Черкасову неопасны, но что делать с Гребенщиковыми? Виноградов к тому времени нашел уже «лучшую», как он отметил в лабораторном журнале, массу и вел опыты с глазурями и красками. Надо еще потянуть время. Вновь началась переписка с Гребенщиковым, обещания, просьбы, наставления. Черкасов писал, чтобы берегли секрет, что сам он вскорости будет в Москве и все осмолит, что милостью не оставит...

Тем временем Черкасов оказал Курсиным такой прием, что братья поняли — денег на опыты, на доставку глин, на материалы они не получают. Лебратовский, увидев, что это дело уплыло из его рук, тоже потерял к ним всякий интерес.

Но зато популярность Гребенщиковых росла. Иван не только открыл секрет фарфора. Перед этим ему удалось серьезно улучшить майоликовое производство. Практически он создал первый русский полуфаянс. Он владел и знаменитым секретом росписи «белым по белому» — белой краской по чуть голубоватой или светлосерой, словно жемчужной эмали. Этот секрет знали до тех пор только на севере Франции, в местечке Сент-Аман-ле-Во, где были фаянсовые заводы.



Гребенщиковская посуда продавалась в рядах и в специальных лавках. Черкасов устроил Афонасию Кирилловичу большой заказ на поставку этой посуды. Когда императорский двор переезжал из Петербурга в Москву, то в разных местах по пути, например в Твери, в подмосковном селе Алексеевском и других городках и селах, останавливались на день-два отдохнуть от тряской дороги. Бывало, что эти переезды совпадали с великим постом или просто с постными днями недели, а в посты не подобало есть из серебряной или фарфоровой посуды. Так вот для таких случаев и решили закупить тонкую майоликовую посуду Гребенщикова. Заказ был огромным. Черкасов постарался, чтобы он был и срочным. Он знал, что рабочих людей, несмотря на разрешение купить крестьян, на фабрике Гребенщикова мало, а настоящий мастер, без которого не обойтись, выполняя такой заказ,—один Иван. Стало быть, вынужден будет Ваня на какое-то время позабыть о фарфоре. За двумя зайцами не погонишься, а с дворцовым ведомством, от которого пришел заказ на «постную» посуду, тоже шутки плохи. Это дало отсрочку почти на полгода. Афонасию Кирилловичу понять бы этот намек, понять

бы, что дают ему большой заказ и не торгуются,—стало быть, не заказ ему дают, а отступную... Но упрям старик. Начинает он вроде что-то понимать. Говорят, что пытается искать протекции у кого-то другого, видя, что Черкасов затягивает дело... Пора решать.

Однако здесь канцеляристами и всякими коллежскими служками не обойтись. Черкасов вызвал своего дворецкого, потом управляющего одним из ближних своих имений. Говорил с ним долго. Приказал найти одного или двух мужиков посмышленней, послать в Москву, денег дать и билеты отпускные—«пашпорта», какие дают оброчным торговым крестьянам... Да и товару какого-нибудь, чтобы торговали в рядах, пообвыкли, поосмотрелись в матушке Москве...

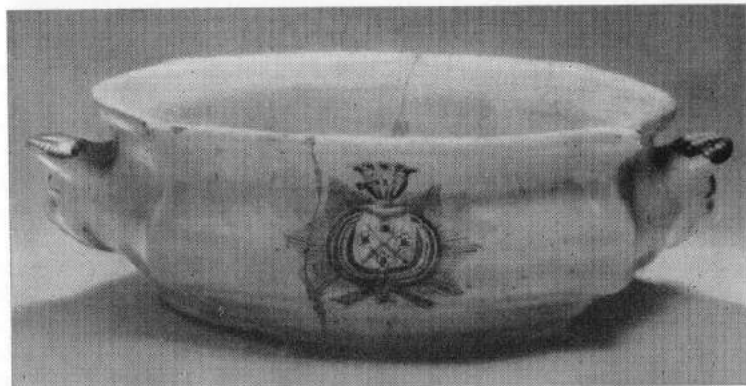
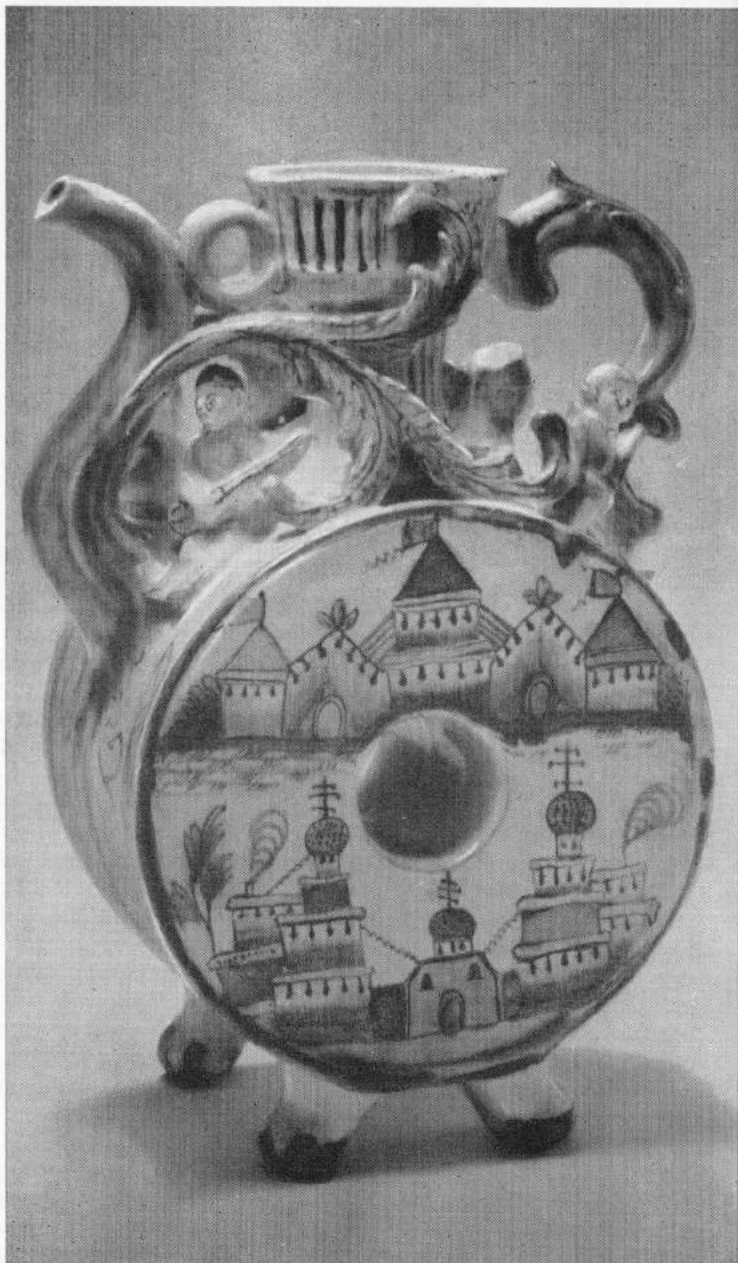
Все было сделано, как велел барон. Мужиков нашли смысленных, нарядили их в Москву с товаром... И 10 мая 1748 года дом Гребенщиковых с ценинной фабрикой за Таганскими воротами «выгорел весь без остатку...» Через три дня гонец, загнав лошадей, докладывал эту новость Черкасову...

Теперь, наконец, конкуренты не угрожали Невской порцелиновой мануфактуре, находящейся в ведении Кабинета ее императорского величества и под неослабным наблюдением барона Ивана Черкасова. К тому же 1748 году относится и первая сохранившаяся вещь Виноградова—знаменитый ставок (чашечка) с еще явно неудовлетворительной глазурью—серовато-белой, с затеками...

* * *

Фабрику Гребенщиковых быстро восстановили. Уже в 1749 году она стала выпускать 18 видов товара: большие суповые чаши—«терины», блюда, подносы-лотки, тарелки, соусники, солонки, перечницы, сервизы, облицовочные плитки... Все это была первоклассная майолика с синей или белой росписью. Но к фарфору уже не вернулись. Он был монополией двора—Невской порцелиновой мануфактуры. Афонасий Кириллович слишком поздно понял, с кем вступил в борьбу. Иван умолял отца позволить ему снова начать опыты и наладить производство фарфора. Но старик не решался. Слишком дорогая цена.

Для Ивана пожар фабрики и особенно прекращение опытов с фарфором были страшным ударом. Он ходил по новой фабрике как неприкаянный. Дома не радовали ни молодая жена (Афонасий сосватал ему полковничью



дочь), ни родившиеся один за другим двое детей. А надо было выполнять дворцовый заказ. Он пробовал чем-то отвлечься. Впервые в России на отцовской фабрике стал изготавливать не отдельные наборы посуды, а комплектовать сервизы. Освоили производство фаянсовых фигурок—первой русской майоликовой скульптуры. Но дела, любимого дела не было...

Так и зачах Иван, не вынеся своего горя. В 1754 году 29-летний талантливый изобретатель умер. Отец пережил его на три года и скончался в 1757 году. После этого дела фабрики Гребенщиковых пошли все хуже и хуже. Через несколько лет она закрылась и о Гребенчиковых забыли.

Неудачник-арканист, хвастун Гунгер был отстранен от дела еще в 1748 году; как только Виноградов получил первые удовлетворительные результаты, неспособность Гунгера выявилась полностью. Виноградов записал о нем в своем дневнике: «...Гунгер, который по многим государствам волочившись, наконец и здесь в России обязался контрактом порцелин в доброту подобный саксонскому делать, но через пять лет, напрасно время на то утративши, наконец получил свой абшид за неисполнение своего обещания... Сколько таких побродяг найдется в свете, которые из ничего хотят золото делать ... и тем, кто их обманам веру емлет, только дым и чад за порцелин продают, в великие протори и убытки вводят».

След братьев Куреиных затерялся в Сибири, а Дмитрию Виноградову открытие порцелинового секрета не принесло ни славы, ни чинов, ни денег. Черкасов хотел,

чтобы налаживание фарфорового производства в России считалось только его заслугой. Виноградова отставили от любимого дела, подвергали арестам, унижениям и оскорблениям. Не выплачивали жалование, отбирали шпагу... Умер Виноградов в 1758 году. Никто не знает, где он похоронен.

Но имя химика Дмитрия Виноградова не забыто. Любой школьник знает сейчас, что фарфор в России изобрел Виноградов.

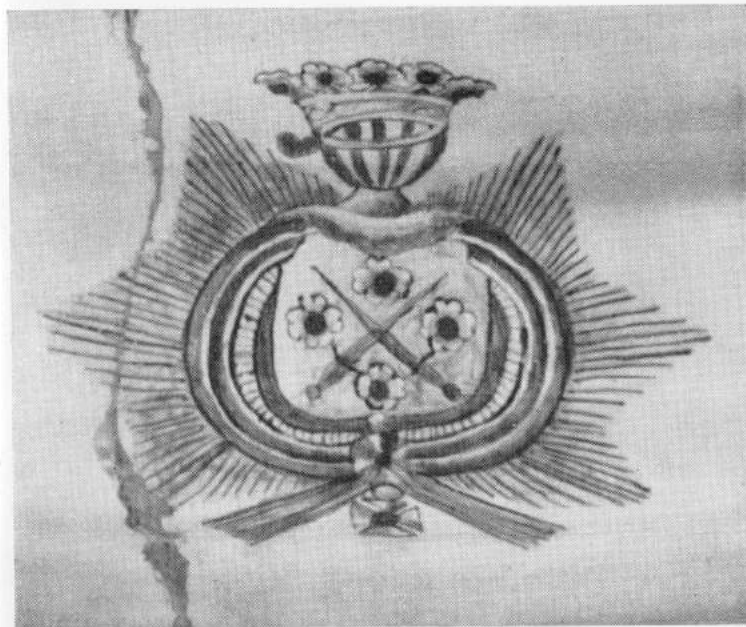
Одному из замечательных советских искусствоведов и знатоков керамики, ныне покойному Александру Борисовичу Салтыкову удалось раскрыть историю изобретения фарфора Иваном Афонасьевичем Гребенщиковым, а также определить, какие неизвестные образцы посуды, хранившиеся в Эрмитаже и Государственном Историческом музее, были сделаны на ценинной фабрике Гребенщиковых. Любопытно, что на одной из суповых мисок изображен герб Сумарокова — известного писателя середины XVIII века. Это свидетельствует о популярности фабрики Гребенщиковых — на ней заказывали для себя столовую посуду выдающиеся деятели той эпохи...

Сохранилось в наших музеях несколько образцов этой посуды — суповые чаши и так называемые бутылочные и рюмочные «передачи»: особые сосуды, в которых во льду или, наоборот, в подогретой воде (это зависело от сорта вина) находились бутылки с вином или бокалы. Такие сосуды передавались по столу от одного гостя к другому, откуда и произошло их название.

Майоликовая посуда Гребенщикова имеет хорошо сохранившийся белый цвет. Глазурь, правда, за прошедшие столетия покрылась сетью мелких трещин — цеком. Большие миски и «передачи» выглядят торжественно и монументально. И вместе с тем, есть в них что-то домашнее, теплое. В них как бы передан дух русского гостеприимства — широкого, обильного, веселого. В них нет суховатой элегантности фарфора, зато чувствуется какая-то сила и крепость. Синие травы наведены очень тактично, легко, они подчеркивают форму, еще сильнее выявляя ее достоинства. Создание такой посуды было, несомненно, не только техническим, но и художественным достижением. Несмотря на то, что сам тип такой посуды, как, например, «передача», пришел с Запада, гребенщиковские мастера, и прежде всего его сын Иван, сумели переработать эти формы, влить в них

Герб

А. П. Сумарокова. Роспись миски.



мощную струю русского народного искусства, создать вещи, ценимые не только как предметы быта, но и как произведения искусства, раскрывающие душевные черты народа. К сожалению, образцов этих очень мало для того, чтобы составить себе полное представление о стиле гребенщиковской посуды. И совершенно не найдено пока образцов фарфора.

О художественном даровании Ивана Гребенщикова, талантливом самородке, первооткрывателя русской тонкой майолики и русского фарфора, судить приходится очень осторожно за неимением данных. Может быть, следующим поколениям ученых повезет больше. Может быть, найдут они и более полные данные о братьях Курсиных...

Вот какой драматической и даже трагедийной была история создания отечественного фарфора.



царская награда

В голове Николая Алексеевича Бахметева роились проекты. Был он человек непоседливый, прожектор, но обладал при этом хорошей смекалкой и деловой хваткой — сочетание довольно редкое, тем более в русском помещике. Владел он хорошими угодьями в Пензенской губернии, имел дом в Москве, два винокуренных завода. А кроме того еще два стекольных завода и один хрустальный — гордость фамилии. Заведен он был в конце царствования Елизаветы, поднялся при Екатерине II, был затем разгромлен и сожжен Пугачевым, а потом опять отстроен и работал еще лучше прежнего...

И сейчас всю ставку делал Николай Алексеевич на развитие этого завода. Здесь были лучшие мастера, да и имение рядом, завод всегда под присмотром, работают свои же крепостные крестьяне... Но популярен стал английский хрусталь. Везут его за три моря и продают не так чтобы уж очень дешево, а вот поди ж ты! — берут его во всех домах, на русские вещи из прозрачного и молочного стекла с росписью и смотреть не хотят — не модны!

А, может, попробовать добиться указа о запрещении ввоза заграничного стекла и хрусталя, чтобы помочь развиваться своим фабрикам. Неужто не сумеем мы делать стекло не хуже английского? На заводе-то Николая Алексеевича наверняка смогут! Ведь такого хрусталя и таких мастеров, как у него, нет даже на самом императорском заводе!

Написать прошение министру внутренних дел графу Кочубею, показать лучшие образцы... Заодно, конечно, Федору Петровичу Лубяновскому написать, да и пода-



рок послать — он там в Петербурге у всех свой человек, сможет замолвить слово кому нужно. Надо только хрусталь для показа в столице получше приготовить. Но этим заняться есть кому — мастеру Александру.

Это был первый мастер завода. Бахметев даже как-то стеснялся звать его Санькой или Сашкой, как других мастеров и рабочих. Но и по отчеству не называл, а просто полным именем и почему-то на женский манер — Александра. Он все умел — и рисунки делать, и резьбу класть, и гравировать медным колесиком. Мог сам и выдувать, нить венецианскую тянуть и всякие даже фокусы делать. Потому и звали его остальные «круглым мастером» — все знал, не было у стекла от него тайн. И отец его был такой же, и дед. Потому и фамилию им дали «Вершинины». Не просто, как других, называли по батьке — Петров да Сидоров, а была своя фамилия, как у господ.

Александру Вершинину и было повелено сделать разных образцов стекла — и на английский манер хрусталь с гранью, и на венецианский, и на старый богемский с гравировкой, хотя он уже теперь вроде и совсем не моден. Ну и своих каких-нибудь там кунштюков, чтобы знали наших, видели, что мы умеем...

Задание такое не было для Вершинина новостью. Не раз он уже изготовлял для подарков и для подношения разным вельможам, или просто на продажу по очень высоким ценам вещи необычные и качества непревзойденного. Особенно любил мастер роспись на стекле. Рисовал эмалевыми красками и золотом целые картины. Хозяин даже разрешал ему некоторые вещи подписывать своим именем. Александр по воле отца выучился у приходского священника грамоте и счету. А рисовать он и сам умел — талант был от рождения. И выводил Александр под картинками своими на молочного стекла стаканах подписи: «Вид аглицкого короля двор», «Вид именитого господина. Посетя скот на горах», «Вид на стакане — ландшафт сотворение мира по греческим хронографам».

Но теперь понятно было Вершинину, что от него требуется что-то исключительное. Несколько дней он думал. Работал в это время как заведенная машина, почти не замечая дела: раздавал другим мастерам и стеклодувам задания, иногда подправлял кое-что, заходил часто в образцовую. Это был своего рода заводской музейчик, где стояли на полках лучшие русские и некоторые ино-



странные образцы стекла. Смотрел мастер на свои и чужие вещи, думал. Наконец, как-то ночью, когда ворочался с боку на бок, осенило — сделаю рисунок из бумаги! С утра засел за работу. Недели две колдовал. К Николаю Алексеевичу приходил в контору:

— Ваше благородие! Николай Алексеевич! Принесите бумажки цветной тонкой, в какую конфетки заворачивают и фонари к елкам на Рождество клеят. Нужно очень. Такую вещь сделаю — всех удивлю!

Бахметев был этим не очень доволен.

— Ты, Александра, штукарством своим не увлекайся. Главное — чтоб хрусталь был хорош, чтоб в английском вкусе нарезан был, а видом — оного лучше!

Однако на следующий день бумагу принес.

Выдувал первый мастер большие и малые стаканы. Студил их, обжигал, закаливал. Подгонял друг к другу каким-то ему лишь ведомым способом. А потом раздал всем работу на несколько дней и засел у себя дома.

Через неделю появился он утром спозаранку на заводе, когда еще ночные истопники-стекловары не ушли. Опять что-то поколдовал со своими стаканами у огня, пошел потом в живописную мастерскую, поработал

жидким золотом, закрепил его огнем и поставил свои изделия остывать. Ушел на это почти весь день до поздна. А на следующее утро Вершинин, зайдя на завод, обернул стаканы чистой холстиной и отправился к Бахметеву.

На сей раз уже и привыкший к фокусам мастера Николай Алексеевич ахнул — перед ним стояли прозрачные хрустальные стаканы, а в толще стекла была выложена из цветной бумаги, кусочков соломы и мха картина: зеленый тенистый усадебный парк с мраморным фонтаном, вода из которого стекает в чашу. В парке гуляет общество — военный в камзоле и треуголке, дамы, породный помещик, слуги, тут же бежит и крохотная собачонка... И все это — в толще стекла, которое выдувается в расплавленном, огненном состоянии! Да как же это?

Бахметев, впрочем, как человек уже довольно в производстве стекла понаторевший и с фокусами Вершинина знакомый, скоро разгадал секрет.

Сделаны были два стакана, хорошо пригнанные друг к другу, — наружный и внутренний. На внутреннем стакане был выложен рисунок из мха и бумаги, а затем он был вставлен в наружный. Благодаря идеальной прозрачности хрустального стекла двойные стенки стакана не воспринимались глазом. Вверху, где края внутреннего и наружного стаканов были спаяны, шел глухой золотой узор. Внизу же, где доньшки обоих стаканов соприкасались и на просвет была видна линия этого соприкосновения, тоже по наружному краю шел золотой узор и надпись «Работал Александр Вершинин». В окончании фамилии была ошибка, но на такие пустяки тогда внимания не обращали.

Фокус, как видим, был простой, но сработано чисто и впечатление получалось очень сильное — внутри стекла и вдруг мох и соломка!

Когда подросли и другие вещи — графины с алмазной гранью на английский манер, кубки с венецианской нитью, стаканы с тонко гравированным царским вензелем — Бахметев с письмом на имя графа Кочубея отправил все это в августе 1805 года в Петербург своему доброму знакомому, земляку Федору Петровичу Лубяновскому, который, как известно, в столице был со всеми на короткой ноге, почему и дослужился потом до сенатора и стал Пензенским губернатором. Так стаканы Вершинина поехали в Петербург.



Быстрый ход дела был обеспечен подарками Лубяновскому и несколькими хрустальными презентами самому графу Виктору Павловичу Кочубею. И уже в середине сентября граф внес в «Комитет о рассмотрении тарифа» предложение запретить ввоз английского хрусталя. Но Комитет, осмотрев представленные бахметевским заводом образцы и вдоволь налюбовавшись вершининскими работами, предложение такое все же отклонил, мотивируя тем, что своих стекольных и хрустальных заводов мало.

Были тут и более глубокие причины. К исходу 1805 года становилась все яснее неизбежность войны с Наполеоном. А в этом случае не следовало раздражать потенциальных союзников, англичан, такой в общем-то для России незначительной мерой, как прекращение ввоза хрусталя. Это в какой-то мере означало бы, что Россия присоединилась к торговой блокаде Англии, установленной Наполеоном. А поскольку конфликт с французским императором из-за Пруссии все усугублялся и война была на носу (она и началась действительно в 1806 году), осложнять отношения с Англией не следовало. Поэтому, несмотря на ходатайство Кочубея, Комитет его предложение отклонил, решив, однако, несколько повысить пошлину на ввозимый хрусталь и установить ее таковой, «чтобы не было подрыва нашему стеклу».

Лубяновский же писал, что граф Кочубей стекло нашел превосходным и, будучи раздосадован отклонением своей просьбы Тарифным комитетом, хочет представить присланное стекло государю императору Александру I, если только, конечно, будет о том просьба со стороны Бахметева.

Николай Алексеевич в ответ на такое сообщение тотчас же написал графу нижайшую просьбу не оставить его своей милостью.

Бахметев ликовал. Далее все должно было, как казалось ему, идти как по маслу. За качество своих вещей был он спокоен — такого первого мастера, как Вершинин, ни у кого не было. И действительно — в марте 1806 года Александр I увидел вершининский стакан и был восхищен тонкостью и мастерством работы. Тут же составили и указ обер-гофмаршалу двора графу Николаю Александровичу Толстому: «...в поощрение господина Бахметева к усовершенствованию его завода заказать на фабрике разные стеклянные вещи». А 19 ап-



реля граф Виктор Павлович Кочубей писал Бахметеву, что его величество «разсматривал представленные вами образцы стекла, на Пензенской фабрике выделяваемого, в знак отличного благоволения своего к попечению вашему о усовершенствовании сего заведения, высочайше изволил пожаловать Вам, милостивый государь мой, препровождаемый при сем подарок, который доставляя Вам, честь имею быть с совершенным почтением, Граф Кочубей».

Тут же вскоре за подарком пришел и заказ от обер-гофмаршала Толстого — изготовить хрустали для императорских приемов «на 70 кувертов». Однако это несколько нарушило замыслы Бахметева. Из газет и писем Лубяновского он знал, что еще в начале 1805 года был учрежден особый «Капитал на поощрение промышленности». И тотчас же, как только понял, что с запретительным тарифом сорвалось и конкурировать с англичанами все равно придется, решил просить у Правительственного Комитета, распоряжающегося этим капиталом, ссуду в 100 000 рублей на «размножение» своего завода. Пока что все шло ему на руку — и то, что министр граф Кочубей, имевший касательство и к этому Комитету, смотрел его стекло, и то, что сам царь его похвалил... Он тотчас же и решил послать прошение о ссуде. Но теперь дело несколько осложнилось. Ясно было, что подавать такое прошение, не выполнив царского заказа, просто невозможно. Необходимо было как можно скорее поставить ко двору эти 70 кувертов.

Бахметев совсем загонял мастера Александра — торопил с заказом. Тут уж хрусталь должен быть без всяких фокусов, но по красоте, блеску и прозрачности отменный, а по форме вещей и по рисунку гранения напоминать английский, но опять же быть одного лучше и достойнее. Каких только ни рисовал и ни выдумывал Вершинин графинов и бокалов — Бахметеву все было не то, все хотелось чего-то еще более оригинального и вместе с тем достаточно простого и строгого. Наконец остановились на чуть пузатых, с плавной линией силуэта графинах, несколько напоминающих изящную каплю. Пробку выбрали притертую грибком. Все тулово нарезано узором «камни», напоминающим огранку бриллиантов и наиболее выявляющим искрящуюся, сверкающую природу хрусталя. Графинов было два типа и к каждому наборы рюмок и бокалов. Весь заказ — около тысячи предметов.

С отобранных Бахметевым образцов сделали по несколько деревянных форм — вещи должны были быть одинаковыми, поэтому выдувать надлежало в формы. А деревянная форма, несмотря на различные смазки, быстро «разгорается», то есть обугливается внутри от соприкосновения с горячим стеклом, и поэтому более 30—40 выдувок из формы не делали, да и то уже последние вещи слабо походили на первый образец. Для царского же стола вообще решили делать не более 10 выдувок в форму. Значит форм нужно было много. Столяры едва успевали их готовить. А главное еще — чистота хрустали. Свинцовый сурик нужен отменный, песок чистейший, зола. Пережигали свинец на сурик. Травились работные от свинцового яда, болели, чахли... Наконец к рождеству, после почти полугода работы, все 70 кувертов посуды были приняты Бахметевым от Вершинина, осмотрены и тщательно упакованы. Больше чем на полгода задержались из-за этого хлопоты о столышной ссуде. А как-то теперь повернется? Война с Наполеоном уже бушевала вовсю. К английским вещам симпатии возрастали, в том числе и к хрусталу. Александр I выезжал на театр военных действий. Не до стекла было сейчас императору...

Сомнения одолевали Николая Алексеевича. Самому ли ехать в Петербург? Послать ли кого-нибудь? Самому ехать — неизвестно, в столице ли будет царь. Просить ли высочайшей аудиенции? Понравится ли хрусталь? А ну как и смотреть не станет? Тогда не только на ссуду — на возврат денег, потраченных для изготовления этих 70 наборов, и то рассчитывать нечего... Терзался Николай Алексеевич и в конце концов решил не ехать. Велел позвать Вершинина.

— Лександра! Собирайся. Вместе с Афонькой Герасимовым поедешь в Петербург — стекло повезешь. Сейчас через контору пойдешь — писаря Сидорку кликни, чтоб сей минут пришел в кабинет.

Под диктовку Бахметева было заготовлено письмо гофмаршалу Толстому:

«Милостивый государь, граф Николай Александрович! По данному от Вашего Сиятельства реестру для деления на фабрике моей хрустальных вещей для употребления при Высочайшем дворе, употребил я всевозможное старание на исполнение со тщательностью сего препоручения, дабы отечественное производство ни в чем не уступало в сем роде искусства иностранному. Успел

ли в том? — сие передаю на благорассмотрение Вашего сиятельства. При сем поспешаю оную стеклянную посуду с фабрики отправить и с реестром цены каждой вещи, всепокорнейше прося благоволить приказать оную принять и следуемую сумму отправленному со оной мастеру Александру Вершинину приказать же выдать. Имею честь прибыть с отличнейшим моим почтением и таковою преданностью навсегда, милостивый государь, Вашего сиятельства покорный слуга поручик Бахметев».

Но добраться до Толстого крепостному будет нелегко, несмотря на помощь Лубяновского. Поэтому Бахметев заготовил еще одно письмо — вельможе В. А. Пашкову. Он просил помочь первому мастеру его фабрики Вершинину и писал так: «Всепокорнейше прошу Ваше Превосходительство не оставить сего посланного своим покровительством и дать ему способ предстать перед Его Сиятельством и в чувствительнейшее мне одолжение не оставить своим ходатайством, чтобы оная посуда без замедления времени от него была принята и деньги, что за нее следует, были ему выданы...»

В тот же день послали нарочного в Пензу, в губернскую канцелярию, чтобы выправить подорожную мастерам до Петербурга. И еще через два дня ранним утром отправились Александр Вершинин, Афонасий Герасимов и возчик-проводник с тремя санными подводами на Саранск, оттуда на Рязань, Москву, Тверь и Петербург. Морозы стояли крепкие. Лошади заиндевели. Мастера редко присаживались на сани — больше бежали да шли рядом с конями — уж больно лютые стояли холода. Очень быстро ехать тоже нельзя было — груз требовал осторожности. Приезжали под вечер на постоялые дворы — и тут тоже беспокойство. Разбирать каждый раз поклажу не будешь, а оставлять на дворе вроде бы боязно — все-таки хрусталь для царя везут. А ну какой лихой человек позарится, или просто кто-либо запоздалый, въезжая, толкнет случайно оглоблей. Так и бегали ночью по очереди караулить. Пока до Москвы доехали, измучились совсем. Здесь, хотя Николай Алексеевич и велел не задерживаться, отдохнули денек, отоспались в людской при барском доме. Дом в Москве у Бахметева был деревянный, двухэтажный, на каменном фундаменте, с двором и службами. Жило здесь постоянно несколько слуг, стариков да старух, присматривавших за постройками и хозяйством.



Потом двинулись дальше на Петербург. Здесь дорога была получше, дворы постоянные почаше да и посолідней, народу много, скакали гонцы, шли солдаты — чувствовалось, что идет война.

Так добрались до столицы. Хорошо, что проводник с ними был, Вершинину самому нипочем бы не найти дома Лубяновского в незнакомом городе. Дальше Пензы, да Нижнего, да Макарьевской ярмарки он никогда и не ездил.

Когда приезжие пристроились, отошли от холода, поели щей господских горячих, позвали их к Федору Петровичу в кабинет и велели там подождать хозяина. Вершинин тихо ахнул. Чего здесь только не было — и столик зеленый малахитовый, и звери те же, что на набережной Невы, только малого размера и кованные из темной меди, и фигуры бронзовые — колесница, запряженная четверкой, в оной колеснице какой-то юноша прекрасный, стоя, коней погоняет, а в колесе сделан циферблат и стрелка время показывает... А в шкафике красного дерева фарфоровые тончайшие чашечки и вазы, и табакерки конвертом с писанным адресом: «Петербург. Его высокоблагородию Федору Петровичу Лубяновскому», и чубуки фарфоровые у трубок курительных...

Наконец, вышел к ним сам Федор Петрович, посмотрел письма и подарки хрустальные, похвалил работу, справился о здоровье Николая Алексеевича... Разговаривал спокойно, душевно. Вершинин осмелел, спросил: — Ваше благородие, дозвольте, сделайте милость, у вас тут некие вещички списать на бумагу!

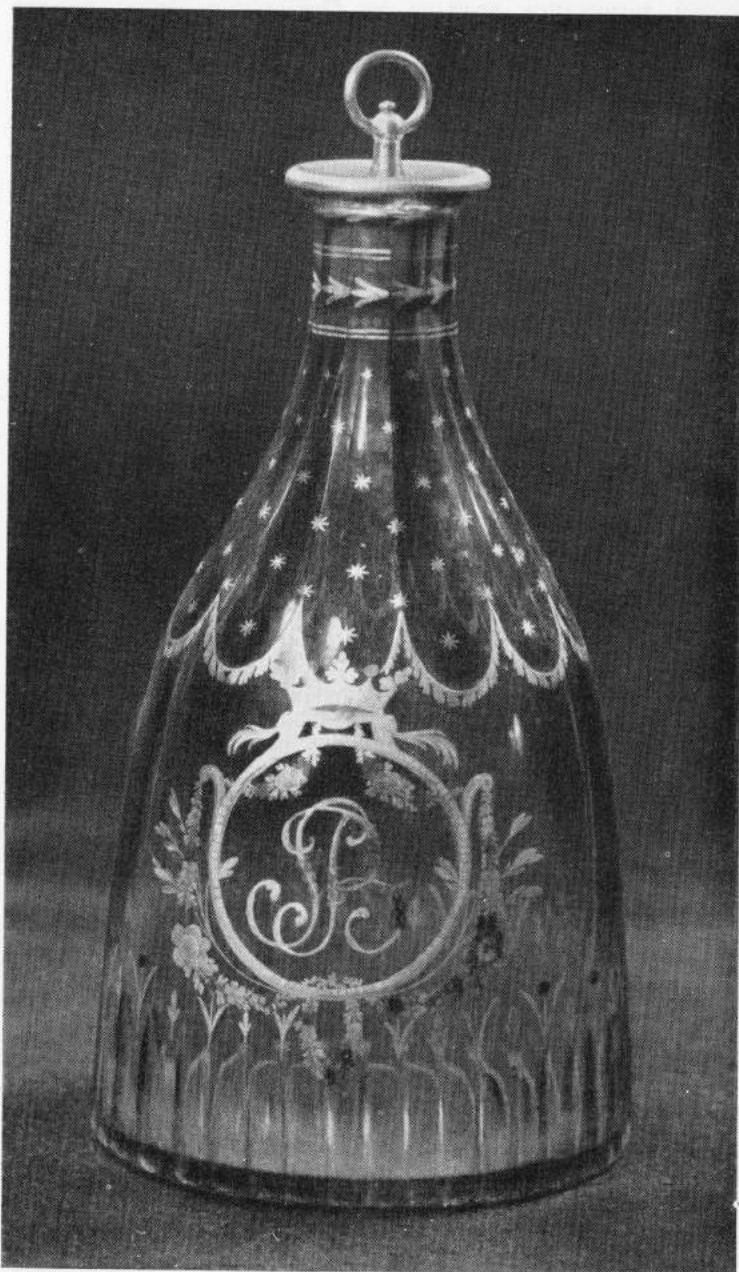
— То есть как это списать?

— А карандашиком на бумагу... А потом я те рисунки на стекле буду делать...

Вершинин покраснел и зашевелил неумело руками, Лубяновский улыбнулся.

— Ну списывай, коли охота...

На другой же день, когда Лубяновский уехал с письмами к Пашкову хлопотать об аудиенции, Вершинин купил из денег, что Бахметев дал на дорогу, бумаги и карандашей нюрнбергских. И далее все дни, когда был свободен от дел, работал в кабинете Лубяновского и даже на улице, если мороз был не очень силен. В доме у всех спрашивал — у слуг и у дворецкого, и у самого Федора Петровича — это что, а это для чего, а что за собаки с головами человеческими стоят на набережной,



а почему у Адмиралтейства бабы каменные шар держат?..

Дело, между тем, шло своим чередом. От Лубяновского — к Пашкову, от Пашкова — к Толстому передавались письма, подарки и поручения. От Толстого — распоряжение в дворцовую контору: хрусталь бахметьевский принять. Потом установлен он был в Зимнем дворце в одном из залов. И однажды утром, во время очередного доклада императору о делах российских и о положении на фронтах, Александру I был показан хрусталь.

Император, обладавший хорошей памятью, вспомнил, как граф Кочубей ему того же заводчика стекло раньше показывал и хвалил, а на одном забавном стакане выложен был даже в стекле рисунок из бумаги и соломки. Царь спросил, тот ли мастер делал этот хрусталь или другой?

— Он самый, ваше величество, Александр Вершинин, первый бахметевский мастер. Славу нашего хрустала поддерживает и ни в чем английскому стеклу его работы не уступают.

Император с этим мнением согласился. Стекло велел принять, деньги причитающиеся выплатить, заводчика и мастера его наградить. Заводчику можно пожаловать следующий чин или орден, а мастеру, раз он в крепостном состоянии, — подарок сделать.

Похвалив хрусталь, император вернулся в кабинет. Далее все пошло обратным ходом: от Толстого — распоряжение в Придворную контору деньги выплатить и подарок мастеру выдать. От него же — записка к Пашкову, от Пашкова — к Лубяновскому, от Лубяновского — приказ мастеру явиться наутро в Придворную контору получать деньги и царский подарок.

А в Николо-Пестровке Бахметев не находил себе места. Как-то там в Петербурге примут его хрусталь? Да и доехали ли, довели в целости?.. Наконец, в середине февраля пришло по почте письмо от Толстого. Обер-гофмаршал писал:

«Милостивый государь мой, Николай Алексеевич!

Присланная с фабрики Вашей хрустальная посуда была доставлена ко Двору во всей исправности. Уведомляю Вас, что Его Императорское Величество, изъяв совершенное свое удовольствие, что в России отделка хрустала доведена до такого совершенства, пожаловать соизволил мастеру Вершинину золотые часы. Впрочем, из-

веща, что следующие за оную деньги, согласно письму Вашему, выданы помянутому ж мастеру и что о нужной впредь к пополнению таковой же посуде не оставлю уведомить Вас в свое время, прошу о получении денег меня уведомить. С истинным почтением имею честь быть, милостивый государь мой, Ваш покорный слуга Николай Толстой».

Вскоре вернулись и мастера, привезли деньги, письма. Федор Петрович благодарил за подарки, ему присланные, сообщал, что он еще кое-что заказал мастеру Вершинину, жалел, что в бытность мастеров в Петербурге болен был граф Виктор Павлович Кочубей, а то бы он несомненно тоже Вершинина наградил и одарил и, может быть, даже лучше, чем царь... О Вершинине же он писал: «Мастер Ваш человек предпочтенный. Любопытство его не знает никаких границ: все рассматривает, все хочет списывать и непраздно провел время в столице...» Далее шли советы о том, как ускорить дело с получением ссуды.

Вот как крепостной стекольный мастер получил полтора века назад от царя награду за свое искусство — золотые часы, вещь по тому времени весьма ценную.

Сына своего Александр Вершинин смог уже определить в церковно-приходскую школу, и если сам он был первым мастером, то Алексей Александрович Вершинин был уже управляющим заводом и всем имением в Николо-Пестровке при Алексее Николаевиче Бахметеве, в честь которого и он был назван Алексеем.

При дворе, конечно, скоро забыли о Вершинине. Сервиз, им изготовленный, называли по имени заводчика — Бахметевский. Но в сервизе этом мастеру удалось достигнуть такого совершенства, такой ясности и цельности форм, что он как бы опередил время. Им пользовались десятилетия, а если разбивалась какая-нибудь вещь, то заказывали такую же. Так, в 1814 и 1844 годах Управляющий императорским хрустальным заводом просил прислать из Придворной конторы образцы Бахметевского хрусталя, чтобы сделать по ним замену разбитым предметам. Поставлял во Дворец во второй половине XIX века «бахметевский» хрусталь и поставщик Куканов, заказывавший его непосредственно на заводе князя Оболенского, к которому в 1860-х годах перешло бывшее бахметевское заведение. Более ста лет возобновлялись отдельные предметы этого сервиза — настолько он был хорош...

Мастер Вершинин не копировал изделия английского хрусталя. Созданные им графины, бокалы и рюмки отличались благородством и достоинством форм. Грань была положена широкая, она связывалась с туловом сосуда спокойно и естественно и не казалась внешним украшением. Не было в этих вещах типично английской чопорности и неприступности, а была какая-то открытость, широта. Поэтому сделанные с применением английской техники вещи получились русские, национальные. Они не поражают с первого взгляда богатством и разнообразием, но оставляют впечатление совершенства формы, рождает чувство какого-то трудно объяснимого удовлетворения — вот такой и должна быть истинная красота: неторопливой, величавой и доброй. Каким же надо было обладать вкусом и талантом, каким чутьем времени и материала, чтобы в глубине России, в затерянной на пензенской земле Николо-Пестровке, не имея ни книг, ни гравюр, ни художественной среды вокруг себя, создать такой шедевр из хрусталя! Если посмотреть на дело с этой стороны, то и царские золотые часы покажутся по сравнению с величиной этого таланта сущим пустяком...



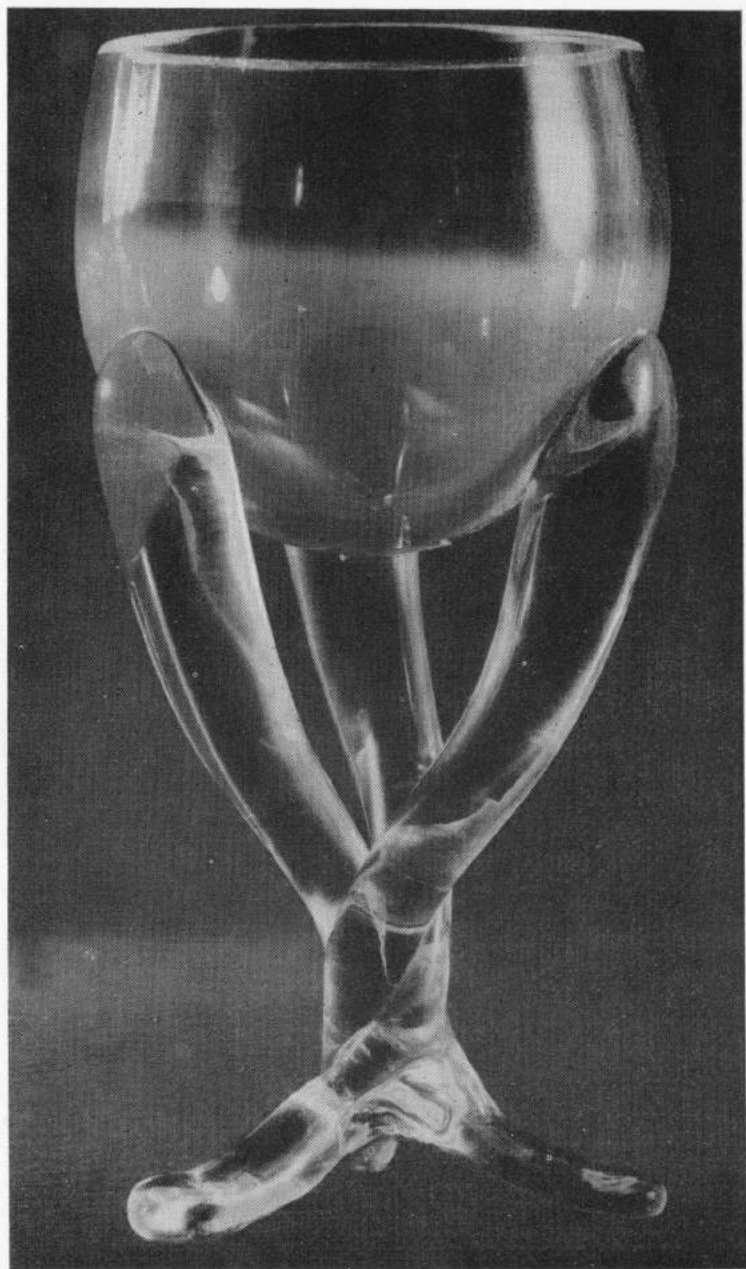
зачинательница

Когда она «заболела» стеклом? Об этом сказать трудно. Во всяком случае, известно, что еще в конце 1930-х годов, когда Вера Игнатьевна Мухина, была, казалось, полностью поглощена работой над своей знаменитой скульптурной группой «Рабочий и колхозница», она одновременно думала о стекле и даже взялась изготовить парадный хрустальный сервиз для правительственных приемов.

Она работала над этим сервизом на «Красном гиганте», бывшем Бахметевском заводе, где за сто тридцать лет до нее делал свои знаменитые вещи мастер Вершинин и где до сих пор существуют стеклоделы-самородки, продолжатели славных династий талантливых русских мастеров — Вершининых, Вертузаевых, Калагиных... Там-то впервые и была ею создана ваза «Астра» — произведение, с которого можно начинать историю советского бытового художественного стекла.

А некоторые говорят, что Мухина думала о стекле и еще раньше. Хорошо знавшая ее Тамара Николаевна Кречетова писала, что еще в 1920-е годы Вера Игнатьевна — тогда молодой, но уже хорошо известный скульптор, — мечтала о торсе или даже о целой женской фигуре, отлитой из прозрачного стекла и установленной где-либо у водоема или фонтана. Этой мечте было дано осуществиться почти через четверть века.

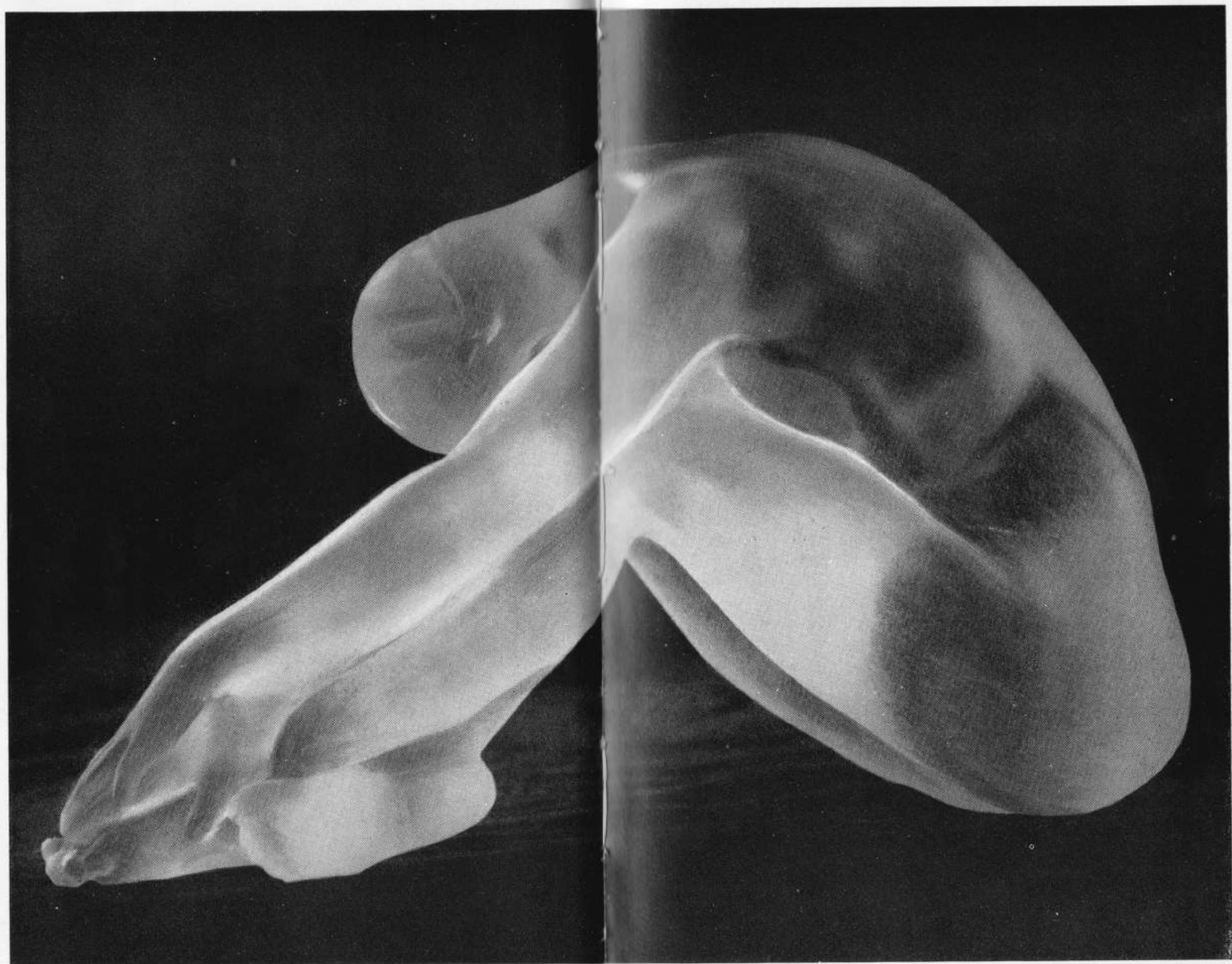
В 1930 году Мухина впервые ввела стекло в свою скульптуру «Мать», демонстрировавшуюся в Дрездене. Не будем сейчас уточнять даты — ясно одно: стекло, как материал и для скульптуры и для бытовых вещей, интересовало и привлекало замечательную художницу уже давно.



Во время работы на «Красном гиганте» Мухина впервые почувствовала силу и возможности этого материала. Она очень тщательно готовилась к работе: рисовала и чертила эскизы для выдувания в форму, старалась представить себе будущие изделия во всех возможных ракурсах — как они будут выглядеть сбоку, в профиль, как сверху... Ей казалось, что все учтено. А на заводе она познакомилась с мастерами и узнала, что существует и совсем другой метод работы — свободное выдувание.

Мастер берет из стеклоплавильного горшка на трубку сверкающий комок стекла — так называемый «набор» или «баночку». Раздувает эту «баночку» в шар, быстро вращая его, подправляет шар какими-то дымящимися от прикосновения к стеклу деревянными брусками, перекидывает из руки в руку трубку, не переставая также быстро вращать ее, и заставляя шар принимать совсем иные, необычные формы... Мастер «пересаживает» его с трубки на железный стержень — «понтый», обрезает верх металлическими ножницами, похожими на садовые, раскрывает этот верх, так что образуется горло кувшина с забавным носиком, раскатывает нижнюю часть, прилепившуюся теперь к «понтию», в сверкающий диск доньшка — «денежку»... И вот перед ним кувшин или ваза, или глубокий фужер на тонкой ножке, основанием которой служит эта самая «денежка». Мастер снова набирает «баночку», снова раздувает ее... Приемы повторяются... они отработаны тысячекратно, стали почти автоматическими, в них опыт и навыки не только свои — но и поколений предшествующих мастеров, учителей и наставников... Вновь получается такая же ваза. Такая же? Нет — чуть иная кривизна стенок, на один-два миллиметра шире или уже доньшко. Ведь мастер работает с раскаленным материалом, работает «на глаз», и какой бы точный ни был этот глаз, некоторые отклонения возможны. Мало того, — они неизбежны. Потому что человек, как бы ни были отработаны его движения, все же не автомат, не машина. Он не только работает, он и творит. И именно эти маленькие отклонения в предметах и придают всей серии, казалось бы, одинаковых образцов какую-то особую жизненность. Каждый предмет вроде бы такой же, как предыдущий, и в то же время не такой. Он чуть-чуть отличается, он сохраняет отпечаток работы мастера. Он создан трепетной рукой человека, а не бездушным меха-

В. Мухина. Натуристка.
Стекло.



низмом, способным до мелочей, буквально повторить миллионы одинаковых оттисков. Так вот оно что значит — «живое стекло» — не загнанное в дымящуюся деревянную форму, а выполненное техникой свободного выдувания!..

По эскизам Веры Игнатьевны Мухиной один из лучших мастеров-чудодеев Михаил Сергеевич Вертузаев работал над правительственным сервизом. Сюда входили графины, рюмки, бокалы для вина, вазы для цветов. Вещи были новыми по принципу построения и декорировки. Раньше поверхность изделия украшалась алмазной резьбой. Определенные рисунки, вырезанные «жалом» алмазного колеса, были пронумерованы по степени сложности. Рисунки эти комбинировались из более простых элементов, носивших названия «камни», «ямки», «пальцы», «звезды» и т. д. Так, еще во времена заводчика Мальцева, создавшего в конце XIX — начале XX века огромный трест Мальцевских хрустальных и стекольных заводов, родилось «номерное гранение» или «мальцевская грань» — предельно обезличенные наборы рисунков, почти не дававших возможностей для свободного творчества мастера-алмазника.

Мухина откасалась от этих традиционных приемов декорировки. Она применила широкую огранку изделий большими плоскостями и глубокие вырезы на изделиях, выполненные алмазным колесом. Гранение теперь не декорировало предмет сверху, а участвовало в создании его формы. Изделия, ограненные таким способом, напоминали большие сверкающие кристаллы. Их хорошо отполированные грани пропускали и одновременно отражали свет. Красота такого изделия заключалась в выразительности и законченности самой формы, в высоком качестве материала и его тщательной обработке. Для советского стеклоделия это было новое слово и сказал это слово замечательный скульптор со всемирно известным именем.

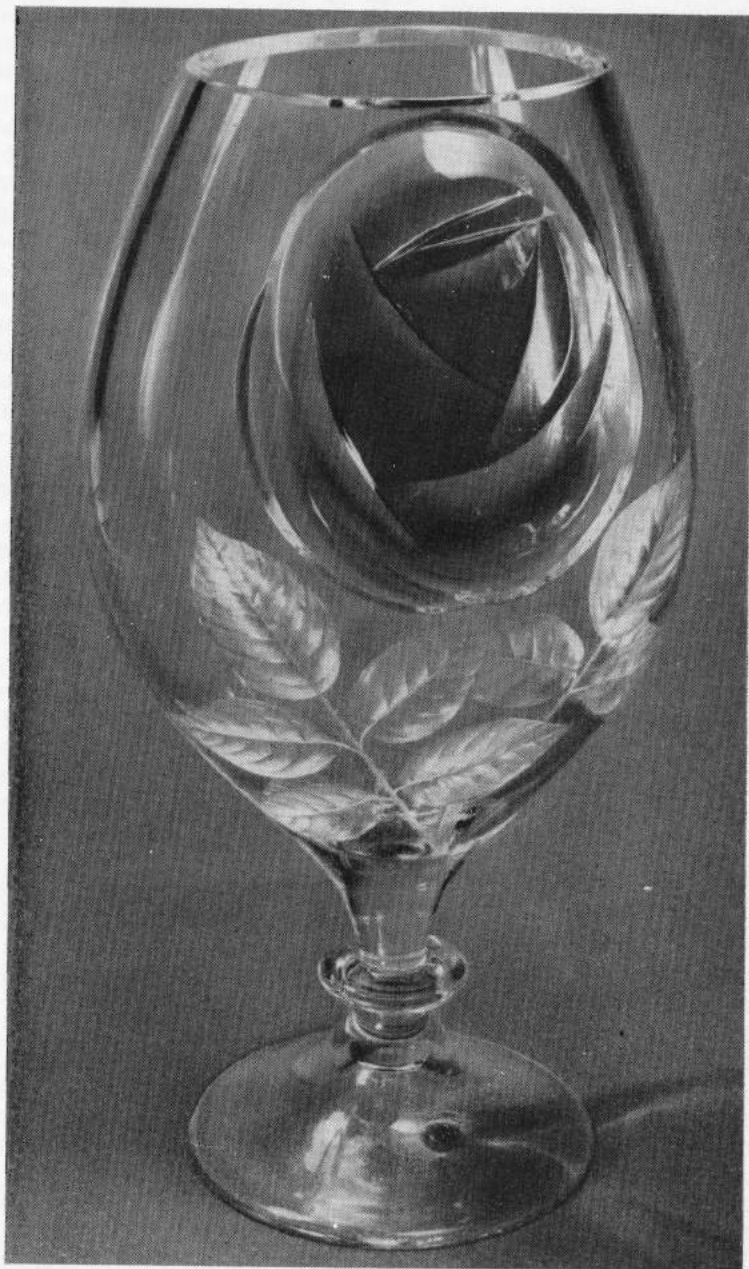
Но вот работа на «Красном гиганте» закончилась. Сервиз, получивший название «Кремлевский», отправлен по назначению. Веру Игнатьевну захватили другие дела — работа над памятником Горькому для города Горького, над скульптурными группами для новых московских мостов и Рыбинского водохранилища. И все-таки мысли о стекле приходили вновь и вновь. Работая на заводе, она узнала многих мастеров, позже познакомилась с некоторыми учеными и инженерами, рабо-

тавшими в стеклоделии, — Н. Н. Качаловым, Ф. С. Энтелисом и другими. В Ленинграде Н. Н. Качалов показал ей работы кафедры стекла Ленинградского технологического института. Здесь под руководством профессора В. В. Варгина была разработана новая технология варки цветных стекол и получено значительное разнообразие как прозрачных, так и глушеных стекол различных цветов. Ученым этой кафедры удалось заменить вредные соединения олова, мышьяка, сурьмы, использовавшиеся при варке цветных глушеных стекол, безопасными фтористыми соединениями. Здесь же была разработана новая технология получения столь необходимых в промышленности, науке и технике красных стекол — так называемого «селенового рубина», получаемого на основе соединений селена, кадмия и серы. А красные стекла — это предупреждающие огни светофоров и семафоров в городах и на железнодорожных магистралях, это красные лампочки сигналов «опасно», «стоп», «пожар» и многое другое.

Вера Игнатьевна видела, что к этому времени — к концу 1930-х годов — ученые значительно усовершенствовали технологию стекла, на заводах появились новые приспособления и машины, старые мастера щедро передавали свой опыт молодежи. Михаил Сергеевич Вертузаев, мастер «Красного гиганта», поступивший работать на завод еще в 1900 году одиннадцатилетним мальчуганом, воскресил совсем было утерянное производство изделий с «венецианской нитью» и даже написал об этом методе небольшую книжку, чтобы и на других заводах могли пользоваться старым секретом мастеров с острова Мурано.

Как будто бы начало восстанавливаться русское художественное стекло... Но что это было за стекло? Художников на заводах не было, а мастера возрождали производство тех изделий эпохи «модерна» 1890-х—1900-х годов, которые им были знакомы. В магазинах вновь появились изделия со звучными иностранными наименованиями: графины «Вердо», «Рококо», «Конусный», «Марсельский», графин без ручки «Венецианский», ваза «Турецкая», стаканчики «Богемские», чарки «Персидские» и т. д. Безудержная грань алмазная, натуралистическая роспись эмалевыми красками. Шло настоящее наступление на советский быт пошлых мецанских вещей.

Что-то надо было делать, но откуда взять новые формы,



новые идеи, новых людей? Нужны были художники, нужны были образцы современных изделий, по которым могли бы учиться молодые и переучиваться старые мастера. А где взять эти образцы? Кто их будет делать?

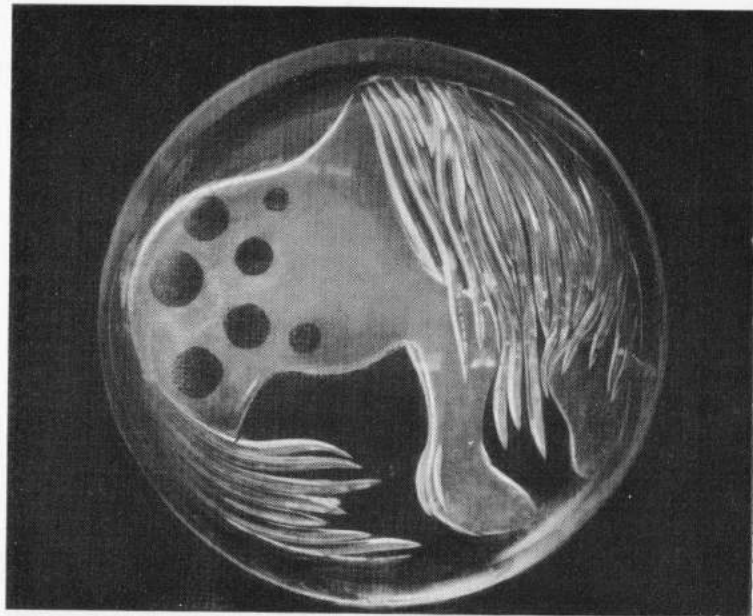
Все эти вопросы неоднократно обсуждали между собой Вера Игнатьевна и профессор Качалов. Но ответа на них не было. Вера Игнатьевна посоветовалась еще с Алексеем Толстым. Писатель, находившийся тогда в зените своей славы, был знатоком и ценителем крепких, обстоятельных бытовых вещей, сработанных русскими мастеровыми. Занимаясь эпохой Петра I, он знал историю возникновения первых русских казенных заводов — «стеклянного» и «зеркального», знал их изделия — стаканы с надписями «Виват царь Петр Алексеевич», с изображениями барабанов, шпаг, пушек, нанесенными тонкой гравировкой, видел шутейные пивные кружки «Напейся — не облейся», сделанные, как тогда говорили, «на измайловский манер», потому что у отца Петра, царя Алексея Михайловича, тоже был любимый стеклянный заводик в его загородном имении, в Измайлове. Толстому была близка и понятна забота Мухиной и Качалова. Он посоветовал обратиться в Правительство.

И вот зимой 1940 года Мухина, Качалов и Толстой написали письмо в Совет Народных Комиссаров с предложением восстановить производство подлинно художественного стекла, отвечающего новым, современным вкусам.

Совнарком СССР рассмотрел это письмо и 9 апреля 1940 года принял Постановление о развитии советского художественного стеклоделия. В Ленинграде при Зеркальной фабрике было решено организовать специальный экспериментальный цех для производства художественного стекла. Строительство его было закончено уже осенью 1940 года. Цех проектировал и строил Федор Семенович Энтелис — известный инженер-стеклощик, оставшийся затем работать техническим руководителем этого цеха.

Из Николо-Пестровки, с завода «Красный гигант» приехали мастера, знакомые Веры Игнатьевны — Михаил Сергеевич Вертузаев, Петр Порохов. Вертузаев, фамилия которого происходит от слова «виртуоз» (так кто из бывших владельцев завода называл знаменитого в свое время мастера), был, как мы уже знаем, масте-

В. Мурахвер. Блюдо «Битюг».
Хрусталь.



ром-выдувальщиком, а Порохов — специалистом по алмазному гранению и особенно по матовой гравировке. Он тоже прошел суровую школу мастерства, в одиннадцатилетнем возрасте севши за гравировальный станок.

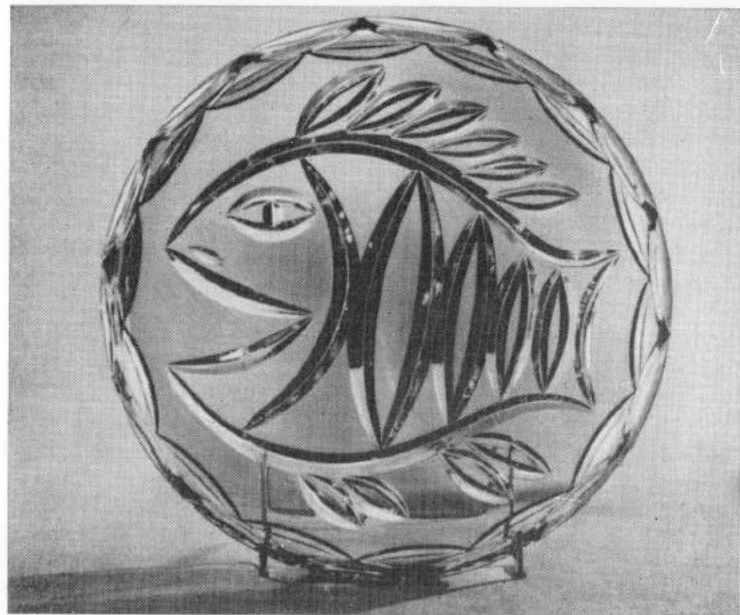
— Как вы учились? — спросила его как-то Вера Игнатьевна.

— А как обычно на нашей Николо-Пестровке — еще мальчонкой. Помню — еще ни читать, ни писать не умел, а уже учился гравировке на старых винных бутылках...

Мастерство его достигало высокой степени совершенства. Свободный, четкий рисунок, точность воспроизведения любого графического оригинала, тонкое чувство орнамента, прекрасное умение интерпретировать на стекле мир русской природы, луговые цветы и растения — вот чем славился Порохов.

Ленинградский Союз художников выделил для работы в цехе двух графиков — А. А. Успенского и Н. А. Тырсу. Вера Игнатьевна, приезжавшая из Москвы каждый месяц на 3—4 дня, а то и на неделю, руководила этим небольшим коллективом. Работа здесь наладилась

Б. Смирнов. Блюдо «Рыба».
Стекло.



очень быстро — потому, что все приняли тот метод, который предложила Мухина и который был ею уже опробован при работе над Кремлевским сервизом. Художник делал только первый общий эскиз, давал основной замысел, а дальше он работал рядом с мастером, стоял вместе с ним у печи, смотрел, как ведет себя стекло, и уже вместе с мастером, проведя несколько проб, окончательно отделывал вещь. С готового образца снималась затем форма для дальнейших повторений в экспериментальном цехе или на других заводах.

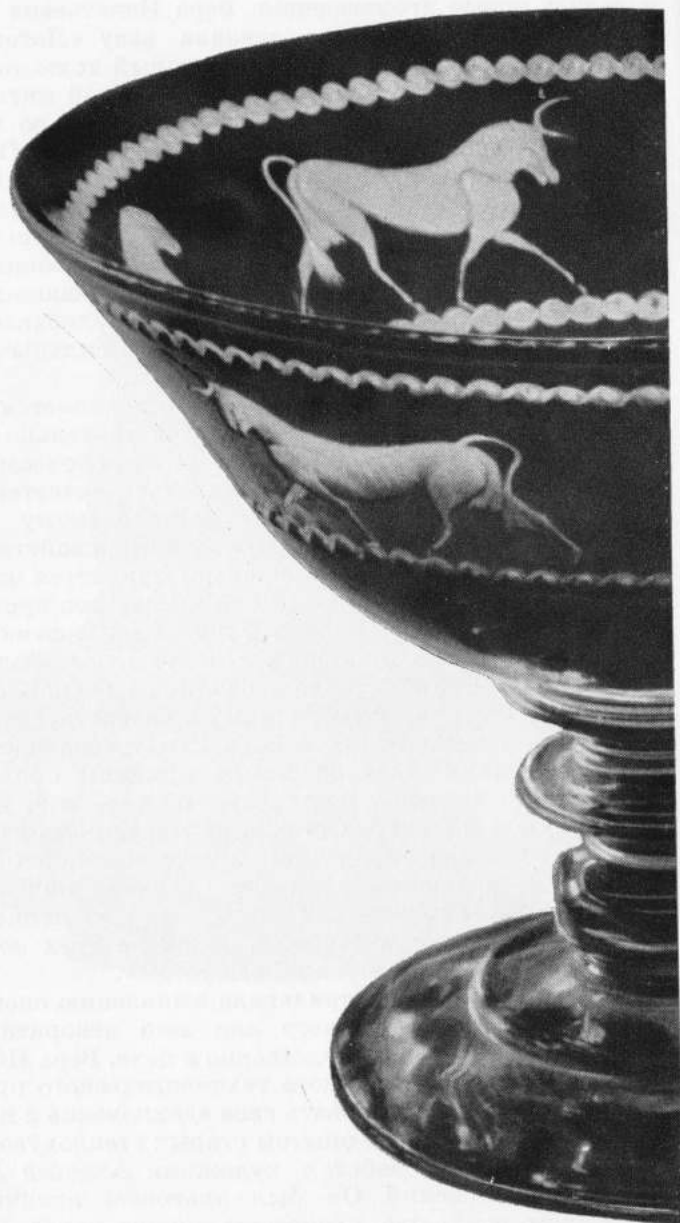
Работая вместе с мастером, художник импровизировал, иногда изменял свой первоначальный замысел, творил, причем творил вместе с непосредственным исполнителем, постигая суть и значение каждого стеклудувного приема. А мастер, работая рядом с художником, из ремесленного исполнителя превращался в своеобразного художника-интерпретатора. Он стремился артистически «прочсть» и «раскрыть» в материале замысел автора-художника, он становился на одну ногу с артистами и музыкантами, исполняющими хотя и чужие сочинения, но так, что их игра покоряет и зачаровывает слушателей.



И вот с конца 1940 года экспериментальный цех стал выдавать новые произведения. Вера Игнатьевна повторила здесь вазу «Астра», сделала вазу «Лотос», несколько кубков, винный набор, который тоже назвала «Астра». Ее ваза для цветов с филигранной нитью выполнена в традициях венецианского стекла, но вместе с тем отличается новизной и свежестью форм. Она похожа на раскрытый колокольчик. Теплый охристый цвет стекла оттеняется тонким рисунком венецианской нити, напоминающим кружева. В вазе «Лотос» лаконичные и простые линии в сочетании с глубоким прозрачным цветом стекла создают тонкий и изящный облик вещи. В зависимости от количества добавленных в стекло красителей цвет может быть то сильным, глубоким, то, наоборот, светлым и нежным.

Одной из интересных вещей Мухиной является ваза «Репка». Ее оригинальная форма действительно напоминает разросшуюся репку. В работе над образом вещи Вера Игнатьевна нередко обращалась к естественным формам природы, особенно к растительному миру. У вазы «Репка» крепкая, широкая форма, свойственная славянским сосудам. Ваза может изготавливаться из стекла разных цветов. «Репка» вошла в массовое производство и широко вырабатывалась позже на многих заводах нашей страны. Мастера-стеклодувы полюбили эту вещь и делали ее из стекла с различным «нацветом», проявляя в этом свою неистощимую изобретательность. Кроме использования цвета Вера Игнатьевна часто обращалась к таким декоративным приемам обработки стекла, как «мороз», «кракле», «залив» и т. д., где цвет, рисунок и фактура стекла не могут быть заранее совершенно точно определены художником, а образуют в процессе производства бесчисленное количество декоративных вариантов. Таковы были выполненные ею бокал с опаловым заливом, бокал на трех ножках с селеновым заливом, бокал с «морозом».

Огромное значение она придавала выявлению специфики материала, характерного для него декоративного звучания. Работая непосредственно в цехе, Вера Игнатьевна познавала суть каждого технологического процесса и стремилась сообразовать свое вдохновение с накопленными традициями и опытом старых стеклодувов. Вместе с Мухиной работал художник Алексей Александрович Успенский. Он был знатоком античности и народного искусства, человеком тонкого вкуса. Вещи,



выполненные им, отмечены удивительной гармонией и пластикой. Их соразмерность и простота таковы, что они представляются воплощением именно тех самых идеальных кувшинов, ваз или бокалов, образ которых возникает в нашем сознании, когда мы произносим эти слова: «кувшин», «ваза», «кубок»...

Кувшин из серебристо-голубого стекла в виде капли является одним из характерных образцов работы Успенского. Здесь использован прием свободного выдувания, с помощью которого им сделаны из опалового и бледно-сиреневого стекла длинные вытянутые вазы для цветов и множество разнообразных кувшинов. Иногда в их простой цельной форме можно увидеть неожиданные включения — узкое горлышко перехвачено яркими цветными полосами, подчеркивающими конструктивную особенность формы, придающими ей особое изящество и элегантность. Высокие, вытянутые вазы художник нередко украшал венецианской нитью.

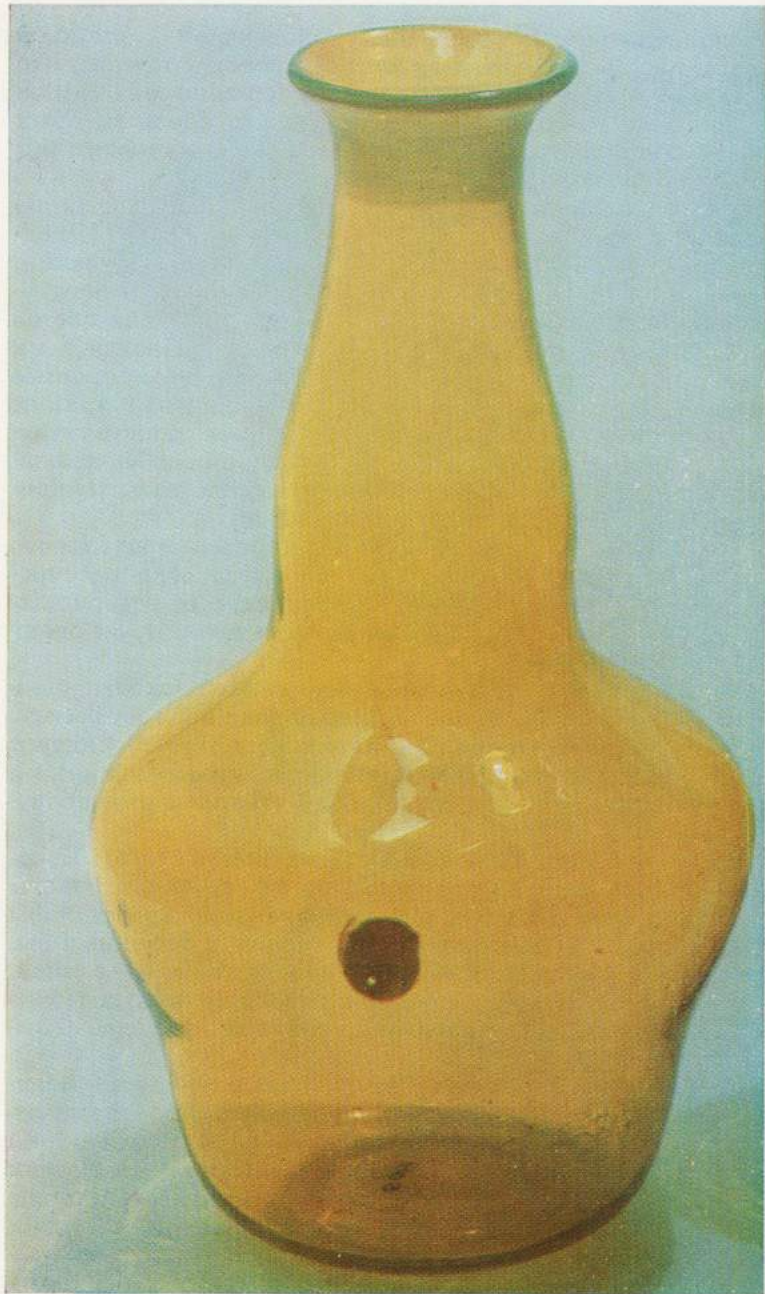
Скоро многие узнали о работах экспериментального цеха. Однажды какой-то корреспондент стал расспрашивать Мухину о производстве стекла, о ее товарищах-мастерах, о художнике Успенском, — говорят, он очень талантлив?

«Это не талант, а талантище, — сказала Вера Игнатьевна. — Это график, но он не делает рисунков на стекле. Его интересует стекло как материал и то, что диктует это стекло. Он — виртуоз в смысле выдувания форм, он всегда ориентируется на природу стекла и это его заслуга».

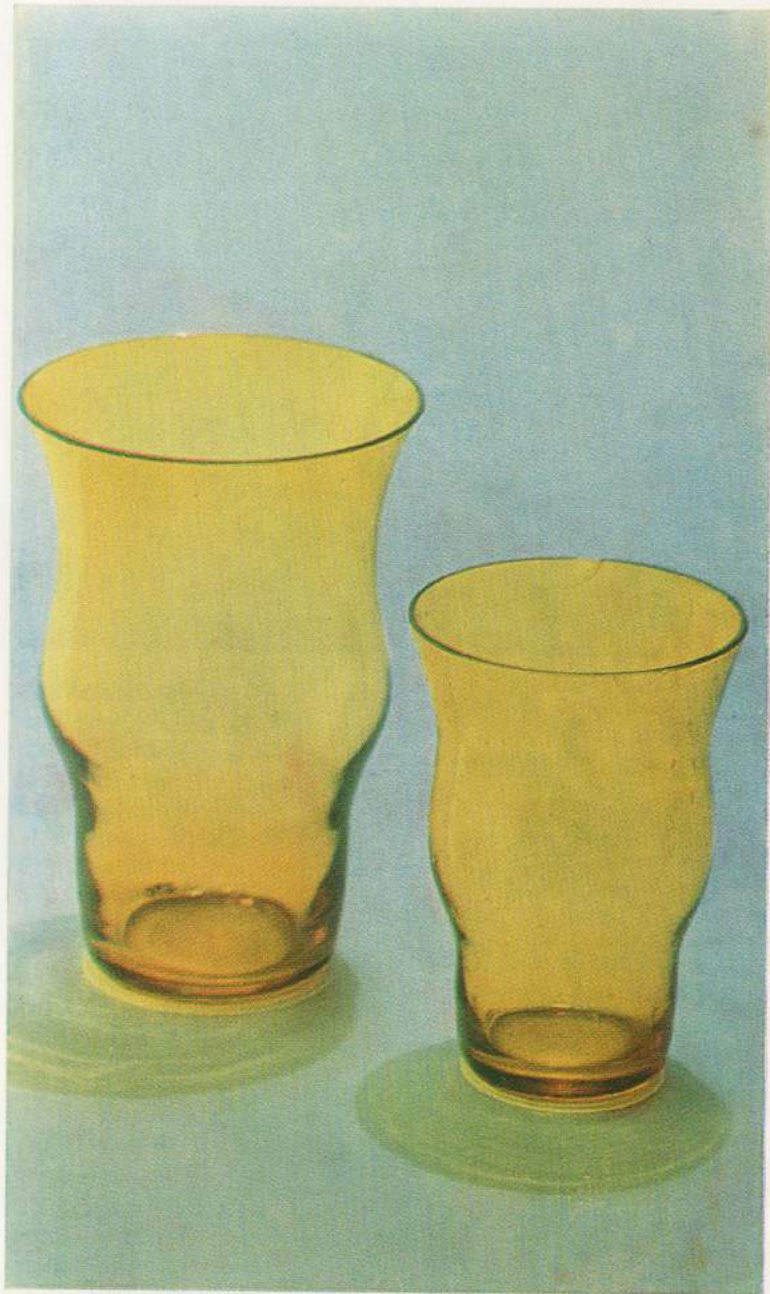
Особенно любил Успенский работать с мастером Пороховым, который награвировывал на его вазах букеты полевых трав и цветов, а также любимые художником композиции на античные темы — фриз с бегущими быками, орнамент с изображением лотосов и оленей. В этих вазах словно сливаются поэзия античных сюжетов с нежной музыкальностью русской природы, близкой Порохову.

Произведения Успенского не поражают с первого взгляда ни смелостью форм, ни утонченностью цветовых оттенков, но своей гармоничностью и певучестью они рождают глубокий отклик. Вещи этого художника как бы выражают наше представление о красоте стекла. Они истинно классичны в том понимании, в каком классика есть наилучшее, оптимальное выражение красоты, пропорциональности, гармонии и соразмерности.

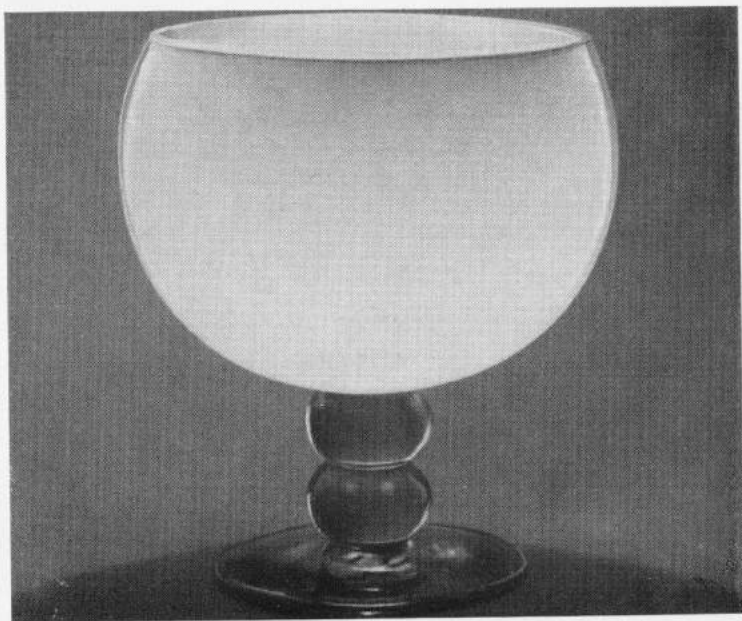
Н. Тырса. Винный набор. Графин.
Желтое стекло.



Н. Тырса. Винный набор. Бюккалы.
Желтое стекло.



В. Мухина. Кубок.
Опаловое стекло.

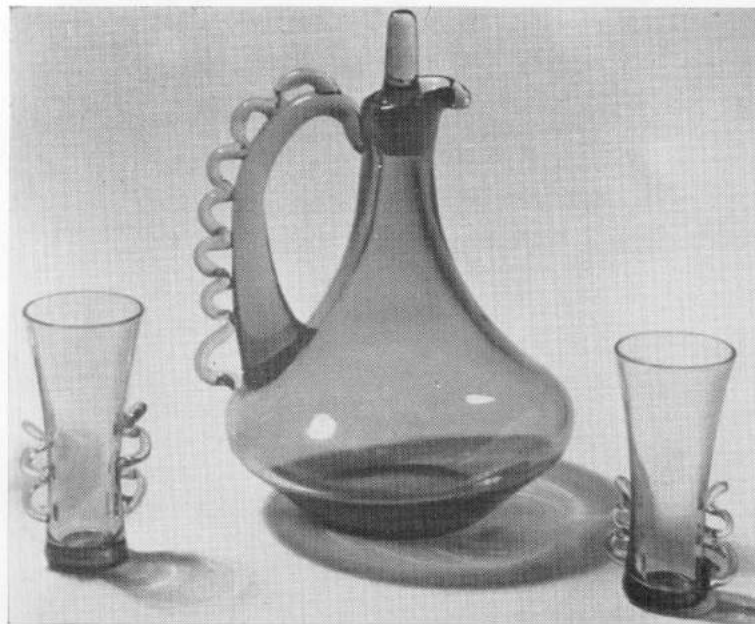


Н. А. Тырса по характеру своего творчества значительно отличался от А. А. Успенского. Если последний был, так сказать, «классиком», то Тырса — выдумщиком, искателем новых, часто необычных форм. В его произведениях гораздо сильнее чувствовался оригинальный авторский почерк художника. Он любил сильные, яркие цвета, в отличие от акварельной прозрачной гаммы, характерной для Успенского и для многих работ Мухиной.

Тырса использовал не только прием свободного выдувания, но и выдувание в форму. Однако при этом он отнюдь не терял драгоценного чувства материала, не насиловал стекло. Его вещи также очень пластичны и по-настоящему «стеклянные». Они сразу же пошли в массовый тираж и это лучшее доказательство технологичности этих произведений и хорошего понимания художником природы материала.

Наиболее удачным из произведений Тырсы является винный прибор из звонкого желтого стекла. Форма его оригинальна — утолщение верхней части графина, повторенное на тонких стаканах как основной пластический мотив сервиза, создало несколько необычайную

В. Мурахвер. Прибор для вина.
Стекло.



плавную форму, очень удобную для руки. Стаканчик-стопка как бы вкладывается в согнутую ладонь, его приятно держать.

Винный сервиз Тырсы — пример того, как можно облагородить форму простого обыденного дешевого изделия, предназначенного для массового потребителя. Именно такими произведениями и начал экспериментальный цех наступление на мещанскую «мальцевскую» посуду, заполнившую магазины ширпотреба.

Первые же успехи маленького коллектива были столь велики, что о них заговорила общественность. В течение нескольких месяцев после пуска было создано более трехсот (!) новых образцов стеклянных изделий. Николай Николаевич Качалов пригласили сделать доклад о художественных возможностях стекла на пленуме Союза советских архитекторов. В марте 1941 года вышел номер журнала «Архитектура Ленинграда» со статьей Качалова о работах экспериментального цеха. Успех нового стекла был триумфальным. Многие заводы стали заказывать экспериментальному цеху формы, чтобы производить новые изделия у себя. Кажется, новые пути открыты и остается только уверенно следовать ими.

Л. Мягова. Сервиз «Карнавал».
Стекло.



Но приближался июнь сорок первого года...

Началась Великая Отечественная война. Ленинград в блокаде. Голод. Погибли Алексей Александрович Успенский и Николай Андреевич Тырса. Вертузаев успел уехать в Николо-Пестровку, но там вскоре умер. Казалось, что начинание Веры Игнатьевны погибло. Однако сразу же после окончания войны она стала хлопотать о восстановлении экспериментального цеха и возобновлении работ по стеклу. Цех восстановили и расширили, а к 1948 году преобразовали в самостоятельное предприятие—Ленинградский завод художественного стекла. Вновь приступили к работе Энтелис, Качалов и другие начинатели нового дела. Пришли работать на завод новые художники — Борис Александрович Смирнов, Эдуард Михайлович Криммер, Екатерина Васильевна Яновская и только что окончившие вузы Екатерина Алексеева, Юрий Мунтян, Лейла Юрген и другие. Вновь заработали после ремонта стеклоплавильные печи. Из Николо-Пестровки приехал племянник Вертузаева—Борис Еремин, ставший таким же мастером-виртуозом, как и покойный Михаил Сергеевич. Снова приступил к работе над мирной продукцией Петр Порохов. Вновь наладились тесные творческие отношения с отделом декоративного искусства Эрмитажа, с кафедрой стекла Технологического института, с кафедрой стекла ленинградского Высшего художественно-промышленного училища, которой руководил в это время Борис Александрович Смирнов.

В эти послевоенные годы Вера Игнатьевна занималась в основном стеклянной скульптурой. Общее стилистическое направление в декоративном искусстве становилось, к сожалению, все более помпезным и украшательским. Завод часто вместо нужных народу бытовых вещей изготавливал огромные подарочные вазы, имевшие подчас трехметровую высоту и собираемые из десятков и сотен деталей. По-видимому, это направление было чуждо Мухиной, стремившейся в своих вещах к высокой простоте искусства. Наверное, поэтому она отошла от активного проектирования утилитарных вещей и сосредоточила свое внимание на скульптуре. Вначале был отлит портрет Н. Н. Качалова в виде пробы, по эскизу, приготовленному для бронзы. Затем, уточнив технологию, изготовили тот стеклянный торс, о котором Вера Игнатьевна мечтала четверть века назад...

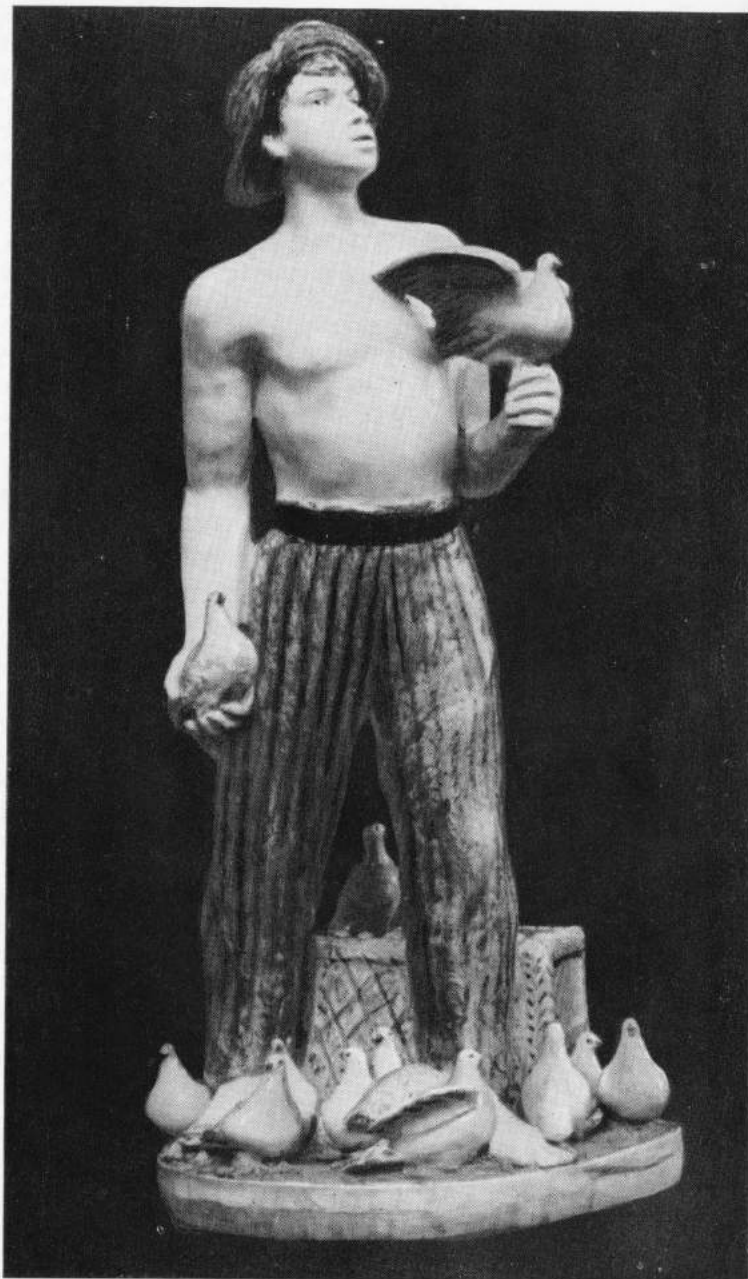
Давали себя чувствовать годы. Здоровье было уже не

то... Все реже могла Мухина приезжать в Ленинград, но письма ее к Качалову по-прежнему полны вопросов о стекле и забот о заводе...

Привилось и последнее начинание Мухиной—изготовление моллированной скульптуры из стекла. По стопам большого мастера пошла молодая художница-анималист А. Сылова. Завод разработал новую технологию производства литых скульптурных вещей небольшого масштаба и смог изготавливать не только уникальные, но и тиражные вещи.

В 1953 году Веры Игнатьевны не стало... Имя ее присвоено Высшему художественно-промышленному училищу в Ленинграде. И уже третье поколение художников—выпускники этого училища Адольф Остроумов, Владимир Мурахвер и другие, разъехавшиеся по многим стекольным заводам страны, бережно хранят и воплощают сейчас в своем творчестве заветы Веры Игнатьевны Мухиной—замечательного мастера художественного стеклоделия, начинательницы советского художественного стекла.

И. Фрих-хар. Мальчик с голубями.
Фрагмент фонтана. Фаянс.



чашка кофе

Кто не знает скульптур Фрих-хара «Негр под пальмой», «Шашлычник», «В старом городе»? Это вещи по-своему удивительные. А жизнь их создателя еще удивительнее. Вот передо мной документ, удостоверяющий ряд интересных и неожиданных обстоятельств. В ноябре 1917 года Исидор Григорьевич Фрих-хар

«Был одним из руководителей при разоружении эшелонов Оренбургских казаков в Самаре, следовавших с германского фронта и учинивших погром и убийство красногвардейцев на станции Иващенко под Самарой...»

Вглядитесь в «Мальчика с голубями». Одного он сейчас сильным броском запустит в небо. Другой трепещет у него на согнутой руке. В характере этого мальчугана столько бесхитростности, открытости! Вот так и его создатель — Исидор Григорьевич Фрих-хар — весь открыт людям и поэтому всегда его искусство находит у них сердечный отклик.

«В марте-апреле 1918 года Фрих-хар участвовал в подавлении восстания анархо-максималистов в Самаре. Он один из первых с отрядом Красной Гвардии ворвался в здание — опорный пункт восставших (бывшие номера Филиппова) и парализовал их огневые точки».

Трудно поверить? Но вот перед нами керамический горельеф «Бег диких коней». И это опять характер самого Фрих-хара. Он и сейчас такой же вспыхивающий, неистовый, легкий на подъем и всегда готовый идти, бежать, ехать — куда угодно. Если только это нужно людям, нужно друзьям или нужно для искусства.

«В мае 1918 г. тов. Фрих-хар участвовал в боях против белочешских войск, наступавших на Самару. При раз-



громе группы красногвардейцев белыми под Липягами тов. Фрих-хар вместе с остатками отряда Красной Гвардии был захвачен в плен и заключен в губернскую тюрьму».

Он был потом переведен в Уфимскую тюрьму и бежал из нее. Но уже через месяц, когда наши освобождали Самару, этот неистовый горец вновь мчался на коне, вновь удивлял всех своей храбростью и готовностью всегда вступить за справедливость. И так всю гражданскую войну—то лхие атаки, то госпиталь, то эшелоны, идущие на фронт...

Однажды его чуть по ошибке не расстреляли свои—вступился за молодую женщину, везшую продукты раненному в боях с белыми мужу. Бойцы отряда ЧОН приняли ее за спекулянтку, а он не дал ее в обиду...

И. Фрих-хар. Бег степных коней
Майолика.



Сын скромного виноградаря, Фрих-хар до пятнадцати лет жил в Кутаиси. Талант художника проявился у мальчика очень рано. Еще не зная азбуки, он уже рисовал целые рассказы и сказки в картинках. Шестнадцати лет он по настоянию отца пошел работать в кожаную мастерскую, чтобы овладеть ремеслом. У какого-то заезжего скульптора Фрих-хар впервые увидел лепные фигурки из глины. Юноша был потрясен. С тех пор карандаши и бумага были заброшены—все свободное от трудной работы время он самозабвенно лепил из глины лошадей, птиц, людей...

В 1914 году его призвали в армию. Он был ранен в одной из первых же атак, потому что отличался безрассудной храбростью. Эшелоны раненых медленно тащились в Москву, а оттуда в Самару.

Вот здесь, едва поправившись, он снова начинает лепить. Здесь состоялось знакомство с художником Давидом Бурлюком, футуристом, другом Маяковского. Он навсегда заразил Фрих-хара «пафосом новаторства». Спустя небольшое время юноша записывается добровольцем в Самарскую Красную Гвардию. Через два дня после Октябрьского вооруженного восстания в Петрограде Председатель Самарского ревкома В. В. Куйбышев провозглашает в Самаре Советскую власть. Одним из самых ревностных исполнителей заданий Ревкома — какой бы трудности они ни были — становится Фрих-хар...

А потом, лет через десять, уже в Москве и уже будучи достаточно известным скульптором Исидор Фрих-хар как-то пришел к Куйбышеву. Жена Валериана Владимировича стала угощать старого знакомого и соратника революционных дней в Самаре кофе. Поставила на стол скромные чашки Дулевского фарфорового завода. На них был написан лозунг, бывший тогда у всех на устах — «Даешь нефть!»

Горец Фрих-хар возмущился. Он, человек Востока, особенно понимал и ценил вкус кофе, тем более, что в конце 1920-х годов продукт этот в Советской России был достаточной редкостью. И вдруг — нефть! Для экспансивного Исидора Григорьевича с его богатым воображением художника удовольствие было совершенно испорчено. Ему казалось, что сама чашка пахнет керосином. Валериан Владимирович рассмеялся, потом сказал: — А вот ты бы занялся. Ты же художник. А то ведь, действительно, ерундой занимаются, к месту и не к месту лозунги лепят. Войдут в раж — так и на горшках писать начнут...

Этот случайный разговор имел большие последствия для развития советского фаянса.

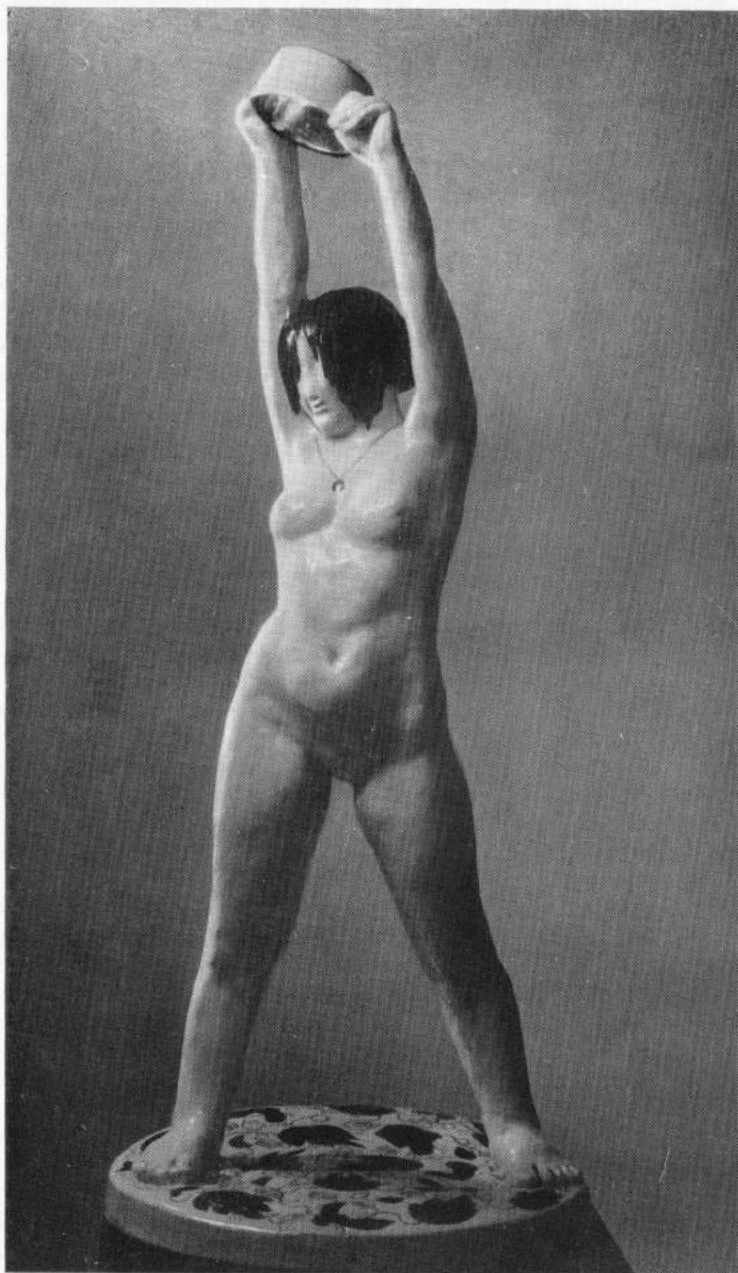
Быстрый на решения Фрих-хар надумал тут же поехать на фаянсовый завод в Конаково — причем поехать не одному, а с группой художников.

Но почему в Конаково? Дело в том, что Исидор Григорьевич там уже работал. Попал он туда еще в середине 1920-х годов и в общем-то при случайных обстоятельствах. Фрих-хар в это время жил в Томилино под Москвой. Он приехал из Средней Азии, где в составе Туркестанской дивизии боролся с басмаческими бандами. Как одного из преданных революции бойцов и к тому же превосходного наездника его направили в Москву

в Кавалерийскую школу. Но пока он добрался до Москвы (Турксиб тогда еще построен не был), набор был закончен, а к следующему набору окончилась и гражданская война. Фрих-хара демобилизовали, и он начал преподавать в детских домах бывшим беспризорникам лепку и рисунок, одновременно работая и как скульптор. Яркие впечатления, накопившиеся во время пребывания в Грузии, Средней Азии, Астрахани, Баку и в других местах, куда судьба забрасывала Фрих-хара в годы войны и первые послереволюционные годы, требовали выхода. Обычная деревянная скульптура его не удовлетворяла. Фрих-хар пробовал вводить в свою деревянную пластику — в «Маску смеющегося татарина», в «Поэта пустыни» — цветные включения: куски стекла, камня, металла. Отдельные места подкрашивал. Но всего этого было ему мало...

И вот однажды Фрих-хар увидел небольшую фаянсовую скульптуру Ивана Семеновича Ефимова «Вода». Вот оно! Скульптура — в то же время цвет! Причем не внешний, не как наложенная сверху краска, а цвет самого материала. Белое тело женщины, золотое дно бадейки, из которой она обливается, черные блестящие волосы. Цвет введен осторожно, тактично, чуть-чуть. Его близкий к натуральному оттенок не противоречит условно-белому, гляцевитому от глазури телу. И вместе с тем он придает всей сценке особую жизненность, достоверность.

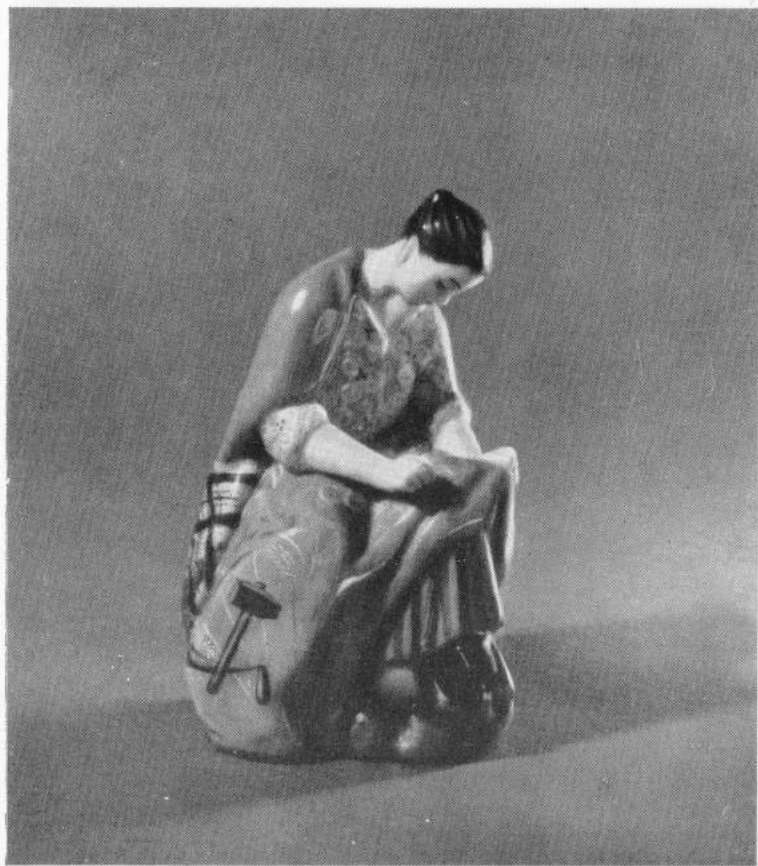
Фрих-хара сразу захватило это впечатление. Он решил, что вот теперь нашел то, что ему нужно. Надо только овладеть этим материалом, заставить служить себе фаянсовую массу, краски, глазурь... Но как? Он помчался к Луначарскому. Но нарком просвещения сказал ему, что в его ведении действительно есть художественный завод, но не фаянсовый, а фарфоровый, и не под Москвой, а в Ленинграде — бывший Императорский. Показал те вещи, которые делали там в художественной лаборатории под руководством превосходного графика С. Чехонина, показал работы В. Кузнецова, Н. Данько, Н. Суетина, А. Щекатиной... Небольшие фигурки красногвардейца, работницы, вышивающей знамя, матроса... Тарелки с портретами Ленина, с надписями «Кто не работает, тот не ест». Фигурки не понравились Фрих-хару — они не соответствовали его характеру, и поэтому материал показался ему холодным, лепка — суховатой, размер — камерным. По сравнению с работами Ефимо-



ва в них было очень много цвета. Но главное — размер. Туалетные безделушки. А Фрих-хару хотелось больших форм.

Исидор Григорьевич поехал к своему знакомому, одному из представителей ленинской гвардии большевиков — Александру Владимировичу Ефремову. Жена его была певица. В квартире Ефремова по пятницам собирались писатели, художники, музыканты. Частым гостем здесь был и Фрих-хар. Он рассказал здесь, путанно и сбивчиво, но очень правдиво, о скульптуре Ефимова, о качествах фаянса, о том, что он хотел бы заняться фаянсом, что обратился к Луначарскому, но тот не смог ему помочь. Среди присутствующих был Демьян Бедный, именно он, захваченный темпераментом и горячностью Фрих-хара, вспомнил об одном из своих знакомых — об Игнатии Сигизмундовиче Белковском, бывшем рабочем-стекольщике, ставшем после революции во главе Стеклофарфортреста. Вскоре Бедный свел Фрих-хара с ним.

Через некоторое время, морозным зимним днем, в тулупчике, на тощей заводской лошаденке, запряженной в простые крестьянские розвальни, молодой скульптор приехал на завод. Его определили в художественный цех учеником с мизерной зарплатой — около 60 рублей, и в течение года Фрих-хар все с той же своей партизанской хваткой боролся с глиной, с технологией фаянса и майолики. Он пробовал взять ее красногвардейской атакой. Но первая же его большая вещь растрескалась и покорибилась. Тогда он начал длительную и медленную осаду — упорно изучал производство, узнавал свойства глины и красок, пробовал сам составлять краски. Напутствуя Фрих-хара, Белковский сказал ему, что были случаи, когда рабочие выгоняли художников с завода — просто вывозили на тачке, как некогда управляющих во время стачек и забастовок. Это случалось тогда, когда художник, совершенно не зная технологии производства и не желая изучать ее, ставил перед рабочими и мастерами невыполнимые и надуманные задачи, противоречившие природе и возможностям материала. Исидор Григорьевич не хотел попадать в такое положение. Он начал скрупулезно и терпеливо (насколько позволял его восточный характер) познавать особенности керамики. Однако он не становился рабом этих особенностей. Год промелькнул быстро. Когда ученичество окончилось, рабочие тепло проводили Фрих-хара. В молодом



горячем горце они увидели открытого веселого человека с большим сердцем. Человека, не чуравшегося никакой черной работы, искренне стремившегося научиться всему тому, что знали они — рабочие и мастера, и, одновременно, никогда не отказывавшегося помочь или поучить тому, что знал он сам. Фрих-хар жил с другими рабочими в общежитии, приходил на завод с раннего утра — с 6—7 часов, и проводил здесь целые дни. Первые его попытки сразиться с керамикой были наивны и неудачны. Он сам это понял и сам поломал неудачные образцы. Но упорства у него хватило, руки не опустились, он продолжал искать дальше. Сделал чайник в форме верблюда. Выглядел чайник довольно экзотич-

но, хотя пользоваться им было не очень удобно. Но рабочим он нравился — таких чайников они никогда не видели. В общем проводили Фрих-хара очень дружелюбно.

Пока скульптор работал учеником, Игнатий Сигизмундович Белковский пристально следил за ним, и когда увидел, что Фрих-хар пришелся по душе рабочим и овладел мастерством, вызвал его в Москву и предложил поехать уже не учеником, а художником на один из фарфоровых заводов. Но фарфор по-прежнему казался Фрих-хару слишком холодным материалом для воплощения его замыслов, и он отказался. (Только много позже Исидор Григорьевич обратился к фарфору, но и то как к материалу для создания праздничных сервизов, а не скульптуры.)

Теперь у него уже были совсем другие мысли — создать монументальную группу в дереве, посвященную памяти погибшего революционера. Уехав с завода, Фрих-хар целиком отдался этому замыслу и к 10-летию Октября выполнил свою известную вещь «Похороны товарища», высоко оцененную позже зрителями и художниками. Это был монументальный реквием павшему борцу.

После разговора у Куйбышева по поводу недостатков современной бытовой посуды Фрих-хар вновь поехал в Конаково, в одной из деревень недалеко от завода нашел пустую большую избу, стоявшую заколоченной. Договорился с заводом и сельсоветом, получил разрешение на создание художественной лаборатории. Привезли в избу глины, поставили гончарные круги, перегородки, стеллажи. И вот с начала 1930-х годов заработала художественная лаборатория — первая в советской фарфоровой промышленности. Энтузиазм Фрих-хара и его вера в богатейшие возможности керамики заразили многих, с ним стали работать скульпторы С. Лебедева, М. Холодная, И. Чайков, Г. Кепинов, И. Слоним. Жили коммунальной. Много экспериментировали. Часто встречались с рабочими, особенно с мастерами скульптурного и живописного цехов, беседовали с ними, рассказывали об искусстве, о жизни известных художников. Учились у мастеров технологии...

Большинство художников продолжало работать над скульптурой. Но делали одновременно и сервизы, кружки, блюда, кувшины, вазочки. Сам Исидор Григорьевич создал в эти годы свои наиболее известные фарфоровые вещи — «Негр под пальмой», «Шашлычник-узбек» и дру-



гие, о которых упомянуто вначале. Наряду с этим он сделал блюдо для хлеба, два фаянсовых сервиза, прибор для воды.

Для яркого, самобытного таланта Фрих-хара майолика и фаянс как материал были чудесной находкой. Именно в этом материале форма органически связана, спаяна с цветом. Цвет здесь целно входит в скульптурный образ, он оправдан и определен самой спецификой материала. В фаянсе и майолике, этих теплых, удивительно пластичных материалах, чутко передающих малейшее движение скульптора, — в этих «человечных» материалах Фрих-хар, как говорится, нашел себя. Именно в работе с майоликой и фаянсом он создал свои лучшие, наиболее цельные и музыкальные вещи — барельефное панно для павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, портрет Вани Фаворского и многочисленные керамические фонтаны.

Есть что-то трогательное в том, что столько раз в своей жизни Фрих-хар возвращался к теме фонтана. Он создавал их с рыбами, голубями, с архитектурными колоннами. Большинство из них было сделано в Конакове из фаянса и майолики, но позже появились и хрустальные, выполненные на Киевском заводе художественного стекла и на Гусевском хрустальном заводе.

Есть у этих фонтанов одна особенность — почти все они предназначены для интерьера. Задолго до того, как в Кремлевском Дворце съездов, а затем и в других зданиях появились искусственные сады и водоемы, Фрих-хар проектировал и выполнял фонтаны для внутренних помещений общественных зданий. Может быть, в этой любви к журчащей воде сказалось его происхождение: ведь на Кавказе вся жизнь проходит под неумолчный шум горных речек.

Во всяком случае, создание фонтанов, дающих прохладу комнатам или вносящих в напряженную жизнь города успокаивающую мелодию струящейся воды, звук чего-то живого и трепетного, бесконечного и ласкового, давно уже — с конаковских времен — стало пристрастием Исидора Григорьевича.

И опять здесь проявилась особая заботливость скульптора по отношению к людям. Некоторые свои фаянсовые и хрустальные фонтаны он создал, думая не о клубе, не о дворце или фойе театра, а о больнице. Почему

И. Фрих-хар. Праздник в азербайджанском колхозе.
Керамика.





бы, действительно, в холле лечебного учреждения, где собираются после обходов и процедур люди, иногда надолго оторванные тяжелым недугом от родных, от шума жизни и от природы, почему бы не установить тут маленький фонтан, в котором с веселым журчаньем бежит, струится, перезванивает хрустальными чашами благословенная вода, вечный источник жизни, словно обещая выздоровление, возвращение к семье и работе. Один из фрих-харовских керамических фонтанов находится во Дворце науки и культуры в Варшаве. А для здания МГУ на Ленинских горах он сделал керамические торшеры Актового зала.

Но вернемся на Конаковский фаянсовый завод имени М. И. Калинина.

Кажется, не так уж много вещей было сделано Фрих-харом и его товарищами по художественной лаборатории — особенно в отношении посуды. Скульптурных работ было выполнено значительно больше. Но они почти не тиражировались, а выпускались в немногих экземплярах для выставки. Однако именно эти вещи в середине 1930-х годов определили лицо завода, дали

ему возможность участвовать на Всемирной Парижской выставке 1937 года, а затем на Нью-Йоркской выставке 1939 года. За свою фаянсовую скульптуру «А. С. Пушкин на диване» Фрих-хар получил Почетный диплом в Париже.

Работы художественной лаборатории задавали тон всему заводу. Они давали как бы тот образец вкуса, по которому надо равняться. И благодаря этому художественная культура массовых вещей Конаковского завода значительно выросла. Невозможно было выпускать слащавые, неказистые вещи наряду с произведениями М. Холодной, И. Слонима, Е. Гуревич, И. Фрих-хара. И постепенно этот старый мещанский ширпотреб стали снимать с производства.

Организация художественной лаборатории, которой руководил Фрих-хар, явилась образцом и для других заводов. В течение 1930-х—1940-х годов опыт был перенесен на все другие фаянсовые и фарфоровые заводы, что серьезно улучшило их работу. Так эпизод с маленькой кофейной чашкой, на которой была надпись «Даешь нефть!» сыграл значительную роль в истории обновления советского фаянса и майолики, истории, которая пишется до сих пор. И у истоков этой истории стоит самобытный художник, человек большой души и горячего сердца — Исидор Григорьевич Фрих-хар.

Керамика дала этому скульптору возможность работать с наиболее полной отдачей — то есть так, что его вещи непосредственно служат людям в быту и в то же время воспитывают у них чувство прекрасного. Она дала ему возможность отдавать свое творчество людям с такой же страстью и горением, с каким он рисковал своей жизнью в революционные годы, в гражданскую войну. Керамика, и в частности майолика (то есть керамика, покрытая цветными глазуриями и эмальями), особенно созвучна бурному, жизнерадостному характеру Фрих-хара, его немного наивному, чисто народному отношению к скульптуре, которая обычно воспринималась им не только как форма, но и обязательно как цвет. Именно так трактует пластику народное искусство — почти всегда как цветную. Таковы вятские глиняные игрушки, загорские расписные матрешки, раскрашенная деревянная скульптура церквей XVI—XVII веков... И эта народная струя живет в непосредственном, цельном, открытом характере Фрих-хара. А характер определяет и его творчество.



Поэтому в фаянсе и майолике полностью раскрылись особенности таланта Фрих-хара—его доверчивое, непредвзятое отношение к жизни, как к празднику бытия. Разве это не прекрасно—радоваться голубю в солнечном небе, весело журчащей воде, хлебу и вину, плывущему лебедю и ребенку, надкусывающему спелое яблоко? И смысл творчества Фрих-хара—в щедрой передаче этой своей радости людям.

В мае 1968 года Фрих-хар был награжден орденом Красной Звезды—это драгоценная для него память о боевой юности.

Недавно еще один фонтан скульптора, на сей раз из хрусталя, приобрел Музей керамики в Кусково. Фонтан этот напоминает большое растение, из цветов которого льется вода. В бассейне вокруг плавают стеклянные лебеди... Родилась еще одна сказка из стекла и воды. Нежно перезванивают струи, искрится подсвеченный хрусталь... Интересно воплощена такая естественная мысль—соединить разнородные, но как бы образно выражающие и дополняющие друг друга начала—льющуюся воду и сверкающий хрусталь, волшебный, идущий

изнутри свет и бесконечную мелодию струй, падающих на блестящее металлическое дно бассейна. Этот синтез осуществляет давнишние художественные фантазии человека, в своем изустном творчестве создавшего такие образы, как «хрустальный звон» или «прозрачный, как стекло, ручей».

В когда-то созданной Фрих-харом художественной лаборатории Конаковского фаянсового завода работают сейчас способные самобытные молодые художники—Г. Вебер, Н. Коковихин и другие, а также земляк Фрих-хара, воспитанник Тбилисской Академии художеств, талантливый создатель новых форм посуды Отар Гагидзе. Работа этого коллектива неоднократно отмечалась международными премиями и дипломами, медалями ВДНХ. Несколько лучших образцов конаковского фаянса находятся в одном из замечательных мировых собраний керамики—в коллекции бельгийской королевы...

* * *

Керамика... Стекло... Искусство, рожденное огнем.

Тому, кто полюбит и оценит эти материалы, они раскроют свои чудесные сокровенные богатства, наполнят жизнь художника и ученого горением творчества, веселой радостью удачи...

Человек открыл эти волшебные материалы на заре своей истории. И до сих пор они неисчерпаемы по своему богатству—и техническому и художественному. Эти два чудесных материала сопровождают нас всю жизнь—от первых сказок о хрустальных дворцах до последнего глотка воды из стакана...

поговорим о простых чудесах	3
путешествия греческой вазы	17
неистовый гугенот	37
русский самородок	61
царская награда	83
зачинательница	101
чашка кофе	125

Никита Васильевич Воронов

Искусство, рожденное огнем

Советский художник
Москва, 1970

Редактор Т. Гурьева

Художник К. Остольский

Художественно-технический редактор А. Абрамов

Корректоры З. Белолуцкая, И. Шорсткина

А 08993

Подписано в печать 3/VIII-1970 г.

Формат 84×108^{1/32}

Печатных листов 4,5

Условных печатных листов 7,56

Учетно-издательских листов 8,753

Бумага мелованная

Тираж 13 500 экземпляров

Заказ 6879. Изд. № 2-330

Цена 1 р. 48 к.

Типография № 5 Главполиграфпрома

Комитета по печати

при Совете Министров СССР

Москва, Мало-Московская, 21.

1986 г. 7/2 Л