Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA
Doctor of art, professor of the Department of TII of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vr.goda5@gmail.com

ОПЫТ Н.И. БЕССАРАБОВОЙ ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ ГЖЕЛИ

EXPERIENCE OF N.I. BESSARABOVA ON RESTORATION OF THE PAINTING TRADITION OF GZHEL

В статье рассмотрен опыт по возрождению гжельского керамического промысла, предпринятый А.Б.Салтыковым и Н.И.Бессарабовой. В частности, исследуется методика работы Н.И.Бессарабовой по изучению гжельской живописной традиции и опыт передачи приемов мастерам гжельской артели. Утраченная методика научно-практических подходов в работе с коллективами промыслов настоятельно требует возвращения к таким примерам.

The article describes the experience on the revival of the Gzhel ceramic craft, undertaken by A.B.Saltykov and N.I.Bessarabova. In particular, the methods of work of N.I.Bessarabova on the study of the Gzhelian pictorial tradition and the experience of transferring the techniques to the masters of the Gzhelian artel are investigated. The lost method of scientific and practical approaches in working with collectives of handicrafts urgently requires a return to such examples.

Ключевые слова: Бессарабова Наталья Ивановна, Гжель, керамика, традиционное народное искусство, народные художественные промыслы.
Keywords: Bessarabova Natalya Ivanovna, Gzhel, ceramics, traditional folk art, folk art crafts.

Имя Натальи Ивановны Бессарабовой (1895–1981) вписано не только в историю современной фарфоровой Гжели, но и всего движения по восстановлению уникальных традиционных центров. Ее роль оценена специалистами, а работы сохранены в музеях. И, тем не менее, современная ситуация в художественных промыслах заставляет вновь обратиться к успешным проектам, в частности, методологическому опыту А.Б.Салтыкова и Н.И.Бессарабовой как к примеру научно-практической постановки работы.

До Гжели за плечами Н.И.Бессарабовой был большой опыт разнообразной творческой работы, но преимущественно в области театрального декорационного искусства [1]. Свои первые керамические образцы, которые она успела выполнить в лаборатории НИИ художественной промышленности, она выполнила также на тему, близкую ее прежним творческим интересам, — парную скульптуру «Русский танец», вазу «Хоровод. Русская пляска», бокал для карандашей «Молдавский танец». Однако с традиционным народным искусством так плотно и серьезно ей пришлось столкнуться только сейчас.

Включившись в работу по восстановлению гжельского промысла под руководством А.Б.Салтыкова, ей, профессиональному художнику, пришлось ответственно, не имея примеров подобной работы, осваивать пласт самобытной гжельской живописной культуры. За образец для возрождения живописного гжельского декора на современном фарфоре была выбрана полуфаянсовая роспись первой трети XIX века. Это был верный ход. Монохромное письмо предполагало качественное исполнение, обнажало стилистику. Бессарабова приступила к ней, сама обучаясь приемам гжельского письма на исторических образцах столетней давности в ГИМ. Она стремилась постичь характер и строй декора — его композиционные особенности, принципы трансформации и художественной переработки природных мотивов в декоративный рисунок, приведения композиции к единой стилистике. Очевидно, что, анализируя особенности гжельского письма, художник в качестве основополагающего приема выделила роль пятна и графической составляющей, служащих читаемости мотивов. Думается, что эту черту отметила О.С.Попова, сказав, что Наталья Ивановна добивалась четкой силуэтности узора.

В своем первом предложении — вазе с горизонтальным цветочным пояском (1946), еще очень робкой, статичной как по форме, так и

по декору, художник только подступалась к освоению композиционной схемы гжельского живописного декора, «ловила» ритмический строй орнамента, изучала принципы соподчинения живописных и графических элементов росписи. Без постижения законов обобщения, выработанных поколениями здешних мастеров, переход профессионального художника на традиционное декоративное письмо мог привести к стилизации. Бессарабова деликатно встраивалась в сложившуюся систему декора.

Следует признать, что Наталья Ивановна избежала и этнографической прямолинейности. Остается только догадываться о ее причинах. Может быть, этому способствовал недостаток времени на погружение в материал, в результате чего он становился полностью своим, изменял даже творческое мышление автора. Вероятнее всего, выбор художника был осмысленным: она не покинула территорию профессионального искусства, не стала преодолевать барьер, существующий между автономными системами искусства — коллективным народным и субъективным профессиональным. В литературе встречаются сожаления, что Наталья Ивановна, создавшая близкие старым гжельским образцам предметы, не получила согласия на этнографическое развитие возрождаемого промысла. Скорее всего, они были подготовительной работой, штудиями по осмыслению оригинальных приемов письма. Без протокольного повторения старых образцов невозможно постичь природу локальной традиции, ее внутренней художественно-стилевой системы, благодаря чему в ней выявляются ведущие и вспомогательные приемы.

Можно подумать, что Н.И.Бессарабова задалась целью приблизить традицию к современнику, открыть каналы ее восприятия. В пользу этого имеются свидетельства: «Создавая первые образцы, Бессарабова заботилась о том, чтобы изделия были полезными в современном быту. По ее собственным словам, она хотела создать вещи, необходимые каждой семье: “Чтобы с ними было легко на свете жить”» [2, 24]. При этом художник не пошла по пути заигрывания с традицией, а отнеслась к ней уважительно, приближая к своему времени. Получилась грамотная реплика живущего в своем времени мастера на самобытное искусство.

Напрашивается сравнение ее метода с характером работы профессиональных художников на рубеже XIX–XX веков с народным материалом. Творцы неорусского стиля, обратившиеся к крестьянскому искусству, явившие первый пример профессионального воздействия

на творчество кустарей, действовали иначе. Ими владела идея освоения традиционного материала, но содержательная и декоративная сущность художественной традиции воспринималась в сильной привязке к стилевым задачам и духовным исканиям своего времени.

Н.И.Бессарабова стремилась схватить первоприроду гжельской традиции, адаптировать ее к восприятию широких кругов потребителей, живущих в другой системе ценностей. Сталинский ар деко влиял на формирование эстетических приоритетов современников. Принципы формообразования изделий Бессарабовой, построения композиций живописного декора оставались в пределах логики народного творчества, локально закрепленных художественных приемов, где гармония целого составлялась из множества тонких и оригинальных ходов, сохраняющих целесообразность функции с декоративной сущностью предмета.

При этом в ее вазах и кувшинах читались решения, характерные формообразованию изделий сороковых-пятидесятых годов, хотя каждый предмет можно соотнести со своим прототипом. Художник интуитивно сверяла каждый предмет с современной предметно-пространственной средой, в которую они направлялись, должны были стать ее органичной частью. Это отмечалось О.С.Поповой, первой проанализировавшей опыт возрождения гжельского промысла: несмотря на то, что художник последовательно продолжала основываться на декоративных особенностях гжельской керамики XYIII–XIX веков, в ее образцах 1948–1954 годов наблюдались новые черты [1, 47].

Бессарабова отказываясь от прямого заимствования старых орнаментальных композиций, иногда, по необходимости, очень деликатно привлекала их мотивы. Свою удачную трактовку гжельской полуфаянсовой традиции художник дает в питьевом наборе (кувшин, кружка). Несмотря на то, что композиция оказалась излишне разреженной, в ней наблюдалось отмеченное автором в традиции соединение линейной графики с мотивом, который выполнялся ровной цветовой заливкой, — работал на выразительность силуэта. Художник при этом придала композиции динамику за счет эффекта мазковой росписи, и это было новым, знаковым, он войдет в стилистику современного гжельского письма. К крупному цветку из полуфаянсовой росписи XIX века она добавила часто встречающиеся в искусстве сталинского ар деко колосья, упругими изогнутыми силуэтами которых усилила динамичность композиции живописного мотива и обыграла объемное тулово кувшина.

Орнамент по краю горлышка в виде гирлянды с вишенками также был в духе времени и явился знаком характерной темы изобилия.

Наука и творчество в этом проекте были представлены профессионалами, но успешная реализация работы в практике промыслов становится очевидной лишь тогда, когда она получает творческое развитие в исполнительском секторе. Наталье Ивановне свою творческую работу приходилось сочетать с методической — обучала мастериц своей творческой группы Т.С.Дунашову, Т.С.Еремину, Н.С.Манайкину, М.С.Толпегину, Л.С.Чупрунову приемам традиционного декоративного письма. Им не просто было войти в систему «старой гжели», так как к этому времени они полностью отошли от ее стилевых принципов: «Мастерицы, работавшие по росписи фарфора до войны, не сразу поняли красоту условного плоскостного орнамента, крупного по пятнам и одноцветного, — писала О.С.Попова. — В тридцатых годах еще продолжали жить на фарфоре открыточные, "как живые" розы, анютины глазки, лилии, на которых воспитывался их вкус» [3, 24]. Бессарабова приложила много сил, чтобы привить им свежее видение, утвердить традиционные подходы к работе. Она обучала их «не только по-иному владеть кистью, но и по-иному мыслить». Для отработки стилистики гжельского письма художнит избрала метод практического обучения творческому мыслительному процессу: она раздавала мастерицам букеты полевых цветов и трав, ставила задание найти им декоративную трактовку, «не повторяя всех случайностей природы». При разработке орнаментальных композиций учила выявлять типическое, «утрируя изображаемое».

Вкус к творческой работе команда мастериц гжельского возрождения обрела довольно быстро. На формах Н.И.Бессарабовой и на основе ее декоративных разработок они создали композиции к 30-летию Советской власти. Наивными и прямолинейно изобразительными по трактовке были ваза «30 лет Октября» и бокал «Салют» Т.С.Дунашовой. Л.С.Чупрунова в чайнике с таким же названием стремилась с учетом его традиционной гжельской формы в декоративном ключе воплотить идейно-пафосную тему росписи: в пятилепестковый условный цветок она поместила изображение Спасской башни. Мастерицы сквозь наивно-реалистические трактовки продвигались к традиционной декоративной гжельской росписи.

Работа под руководством профессионального художника способствовала развитию их художественного вкуса, «постановке глаза»,

видения целого, когда предмет, его форма и возникший в воображении живописный декор становятся неразъединимы. Кажется, что в этом процессе включалась генетическая память мастериц — в характере их декоративной трактовки мотивов виделись элементы кузнецовской «прозолоти», что в свое время было плоть от плоти гжельской росписи фарфора XIX века. Интенсивность работы Н.И.Бессарабовой с первым творческим составом артельских мастериц дала результаты. С 1947 года гжельский фарфор стали регулярно представлять на выставках [1, 47]. На Республиканской выставке произведений народного прикладного искусства и художественной промышленности в 1951 году искусство современной Гжели было представлено работами наставника и мастериц этой группы — Н.И.Бессарабовой, Т.С.Дунашовой, Н.П.Ереминой, А.А. Николаева, Л.С.Парецковой (Чупруновой).

Результаты более десятилетней работы были заслушаны на Ученом совете НИИХП в 1958 году. Был подготовлен основной доклад и организована выставка. Прозвучало много критики, судьба промысла воспринималась заинтересованно. В числе возникших вопросов были:

— какой должна быть современная гжельская скульптура и может ли она иметь специфические особенности;

— в какой мере допустимо использование форм и мотивов росписи старой гжельской керамики при создании современных образцов;

— не ограничивает ли творческий диапазон современных художников обращение к традициям и не поведет ли их такая работа по пути нового, по сравнению с 1920–1930-ми годами, стилизаторства?

Тем не менее, проект был запущен, способствовал концентрации творческих сил в Гжели, дал видимые результаты в 1970–1980-х годах. Но залогом этому было научно взвешенное начало и глубина творческого осмысления материала. Проведенная Н.И.Бессарабовой работа с гжельскими мастерицами затронула психологию творческого процесса, и в этом была ее новизна. Задача заключалась не в обычном обучении исполнительниц новым декоративным приемам письма, а в прививке творчества, умении работать с историческим материалом, уважительно относиться к наследию. Пример оказался чрезвычайно показательным, усилия легли на благодатную почву и дали быструю отдачу. Исполнительницы с хорошей ремесленной выучкой за очень короткий срок прошли путь личностного и творческого становления. Процесс работы показал, что качество искусства целиком зависит от этих факторов.

Наталья Ивановна оказалась не только автором стилистики современного гжельского фарфора, разработчиком коллекции образцов, но и методистом с тонким пониманием психологии творчества. Этот тип художника, как видим, сформировала сама практика промысловой работы и была востребована ею в дальнейшем. Проведя успешную, но изнуряющую творческую личность работу, Наталья Ивановна ушла из промысловой работы. Представляется, что ее дальнейшее участие в гжельском становлении усовершенствовало бы ее собственные предложения. Но и на этой стадии они были верно поняты и продвинуты следующим поколением художников.

Дальнейшая работа в области традиционного искусства стала основываться на привлечении серьезного научного материала по истории, культуре и искусству конкретного промысла, отдельного локального центра и даже целого региона. Пример научно-практического тандема «искусствовед–художник» оказался удачным: каждый вел свою часть работы, а в целом значительно повышалось качество разработок НИИХП. Наряду с образцами, с некоторых пор предприятию стали передаваться методические пособия, проводились семинары и консультации. В процессе доступного изложения творческих задач, обучения стилистике росписи, преподносившейся наглядно в процессе демонстрации приемов, устанавливался творческий контакт художника-методиста, искусствоведа с коллективом мастеров, а в целом формировался творческий климат на промыслах.

Библиография:

1. *Попова О.С.* Художник и производство (Из опыта работы художников НИИХП) // Проблемы развития промыслов художественной керамики. Сборник научных трудов НИИХП. М., 1987. С. 47.

2. *Смолицкий В.Г.* Из опыта работы института с мастерами традиционных художественных промыслов в 1930–1940-е годы // Народные художественные промыслы. Теория и практика. М., 1982. С. 24.

3. Архив ВМДПНИ. Ф. 643. Оп. 3. Д. 172. Л. 24.