



199

1974

Декоративное Искусство СССР

Центральная городская
публичная библиотека
И. А. Мещеряков

Произведения советской литературы и искусства составляют наше бесценное духовное богатство, нашу социалистическую национальную гордость. Немалая часть из них вошла в фонд сокровищницы мировой культуры. Все замечательное, что создано советскими писателями, художниками, композиторами, деятелями театра и кино, живет и будет жить в народе, служить торжеству наших великих идеалов.

Мы верим, что деятели советской литературы и искусства будут и впредь отдавать свой талант, умноженный на беспредельную любовь к Родине и верность своему народу, созданию новых произведений, которые займут место в рядах лучших творений советской и мировой литературы и искусства. С трибуны комсомольского съезда хочется пожелать больших успехов молодым писателям, художникам, композиторам, творческим работникам театра и кино. Мы ждем от них новых творений. И это будет их неоценимый вклад в наше общее дело и прежде всего в дело коммунистического воспитания советской молодежи.

Комсомолу наша партия желает еще более укрепить традиционные дружбу и сотрудничество с деятелями советской литературы и искусства, еще активнее использовать их творчество в интересах коммунистического воспитания молодежи. Надо еще полнее использовать печать, радио, телевидение, культурно-просветительные учреждения — все средства нашего обширного идеологического фронта.

Л. И. БРЕЖНЕВ

(Из речи на XVII съезде ВЛКСМ)

Росписи Николая Игнатова

В. Толстой

Имя молодого грузинского художника Николая Игнатова хорошо известно. Ему принадлежит ряд интересных работ в книжной и станковой графике, театральной декорации, станковой и монументальной живописи. Всеобщее признание снискали две самые значительные его росписи — в Новой Пицунде (1968 г.) и в Тбилиси (1972 г.). Обе они, решенные в романтическом плане, посвящены прославлению Родины. Не случайно его росписи в этом году были выдвинуты на соискание Государственной премии СССР.

Тема многообразного декоративного убранства туристического пансионата «Новая Пицунда» связана с тем местом, где расположен этот курортный городок на Черноморском побережье: именно здесь находилась легендарная Колхида, где аргонавты нашли чудесное Золотое руно. Прекрасная античная легенда о смелых путешественниках, достигших обетованной земли, окружает особым романтическим ореолом этот цветущий уголок советской земли, рождая волнующее чувство непосредственной связи между седой древностью и сегодняшним днем. Легенда о древней Колхиде и аргонавтах отражена в названиях корпусов пансионата, в декоративных стелах, в мотивах художественной чеканки, украшающей интерьеры отелей, в бронзовой декоративной скульптуре Медеи с детьми на берегу моря и, конечно же, в замечательной росписи Н. Игнатова «Песнь о Грузии», которая принадлежит к самым ярким монументально-декоративным произведениям этого ансамбля.

Роспись эта выполнена темперой и занимает огромную торцовую стену (20×8 м)



Н. Игнатов
«Посвящение Пирсомани».
Роспись в здании фуникулера
на горе Мтацминда.
Тбилиси. Темпера. Фрагмент

залитого светом зала. Она не только доминирует в интерьере, но и «работает» за его пределами: ее можно рассматривать, прогуливаясь по широкой террасе, окаймляющей здание курзала (арх. М. Посохин), ее видно даже с прогулочной эспланады, идущей вдоль моря. Выдержанная в теплой зеленовато-коричневой гамме, это роспись благодаря своей образной фактуре, похожей на гобелен, превосходно передает упругую пушистую зелень горных склонов, увиденных словно с заоблачной высоты. По свидетельству автора, роспись эта навеяна остроумной и поэтичной книгой грузинского просветителя XVII века Сулхан Саба-Орбелиани «О мудрости вымысла».

Плавные очертания гор, словно волны зеленого моря, вздымаясь друг за другом, декоративно организуют плоскость стены, не создавая иллюзорной глубины. Над пушистыми зелеными склонами и скалистыми вершинами поодиночке и вереницей плывут наивные пухлые облачка; щедрая грузинская земля раскрывает перед нами сокровища своих недр, своей флоры и

фауны, своей многовековой культуры. Среди очертаний горных цепей, словно по волшебству, возникают какие-то лица, фигуры. Чем дольше вглядываешься в роспись, тем больше открываются в ней все новые и новые подробности. Среди складок земли — то дремучей, то тщательно возделанной, автор щедро рассыпал множество занимательных, трогательных, а порой и драматических жизненных сцен, образов, эпизодов, рассказывающих об обычаях, традициях и национальном характере грузинского народа. Это поистине возвышенная поэтическая песнь о Родине — древней и вечно молодой земле Грузии.

Неповторимое своеобразие этой росписи опирается на широкий интернациональный круг традиций: здесь и плодотворный опыт современных латиноамериканских стенописей, и очаровательная непосредственность картин Пирсомани, и специфические приемы средневековых фресок и миниатюр, и, может быть, даже отголоски античной живописи классической поры... Но тем не менее в этом нет никакой эк-

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

лектики, всеядности вкуса. Стилистика и образный строй росписи необыкновенно целостны и органичны. Она пронизана животворным духом национальной традиции и в то же время необыкновенно оригинальна и современна.

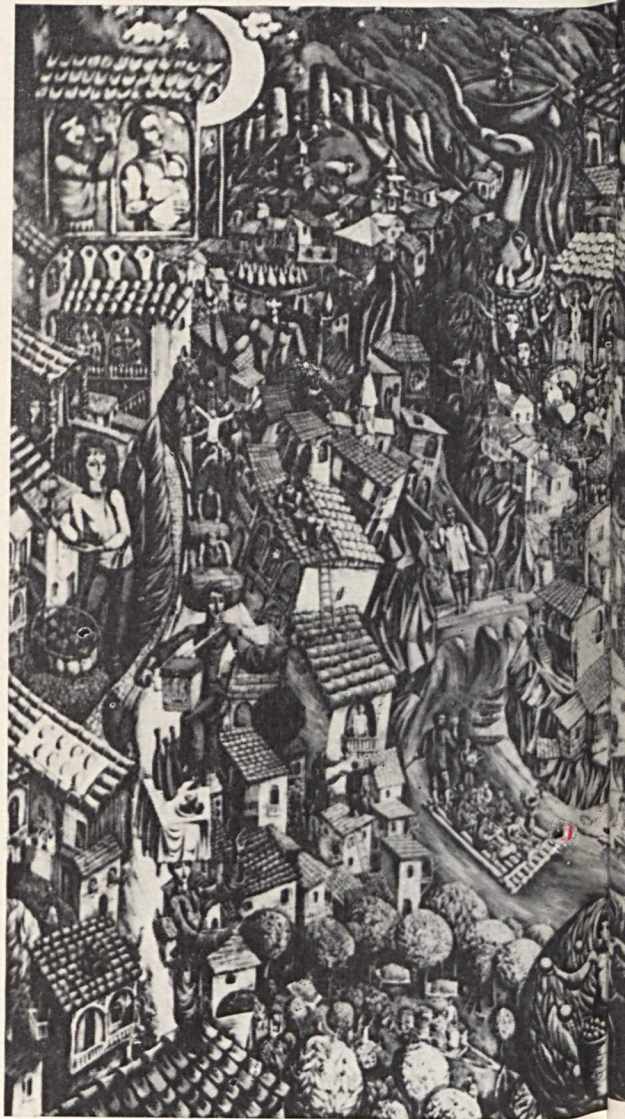
Такое же счастливое сочетание качеств характерно и для росписи Н. Игнатова, недавно украсившей зал приемов в здании верхней станции фуникулера на горе Мтацминда в Тбилиси (арх. З. и Н. Курдиани). Роспись эта, выполненная темперой, размером 12×5 метров, занимает всю стену от пола до потолка. Она обрамлена белыми каннелированными полуколоннами, напоминающими спокойные складки раздвинутого занавеса, за которым открывается красочный и своеобразный мир... Роспись помещается прямо против застекленных проемов, ведущих на широкий балкон, откуда открывается великолепный вид на Тбилиси.

Стоя на вершине Мтацминды, видишь, как цепочки домов разноцветными струями сбегают с окрестных холмов, чтобы влиться в гигантскую пеструю чашу большого города. Поначалу трудно разобраться в этом калейдоскопе строений, крыш, зелени, камня. Но вскоре в хаосе форм взгляд начинает улавливать свой порядок. Слева направо город перерезает полоска Куры в обрамлении новой каменной набережной и домов, кое-где скрытых купами деревьев. Чуть ближе угадывается широкая лента проспекта Руставели — главной улицы города, завершающейся площадью с монументом Ленину. Влево, за гору, уходят улицы и кварталы новых районов города. Справа, на соседнем склоне горы, рядом с величественными стенами старой Тбилисской крепости, возвышается статуя Матери-Грузии — скульптурная эмблема Тбилиси, установленная в дни его полуторатысячелетнего юбилея. У подножия древней крепости, в районе старого Майдана, густо лепятся живописные строения, карабкаются в гору кривые улочки, оставшиеся от старого города, каким его видели в свое время Пушкин, Грибоедов, Илья Чавчавадзе, Иосиф Гришашвили, Нико Пиросманашвили. Иногда хочется хоть на миг перенестись в этот пестрый и красочный мир, овеянный множеством рассказов и легенд, где переплелись культуры Европы и Азии.

Кирилл Зданевич, художник и литератор, автор первой монографии о Нико Пиросмани, знавший его лично, пишет: «Старый Тбилиси красив, уникален. Его дома, крепость, храмы, базары, одежда его обитателей и кипение жизни необыкновенны. Дома двух-трехэтажные, карабкающиеся по скалистому хребту и нависающие над Курой, окрашены во всевозможные цвета — голубой, желтый, красный, белый. Украшенные балконами с ажурными резными арками, террасами и лестницами, вынесенными наружу, они лепятся друг над другом по кривым улицам, создают живописные кварталы. Старый город густо населен ремесленниками, мелкоторговым людом разных национальностей. Карачогели в черных чохах, кинто в широких шароварах и лихо заломленных фуражках, торговцы, мушкетеры, переносящие непомерные тяжести, женщины в пестрых нарядах... водоносы, сгибающиеся под бурдюками — все они толкуются и снуют на площадях и улицах Майдана, Авлабара...»

Когда читаешь эти строки, перед глаза-

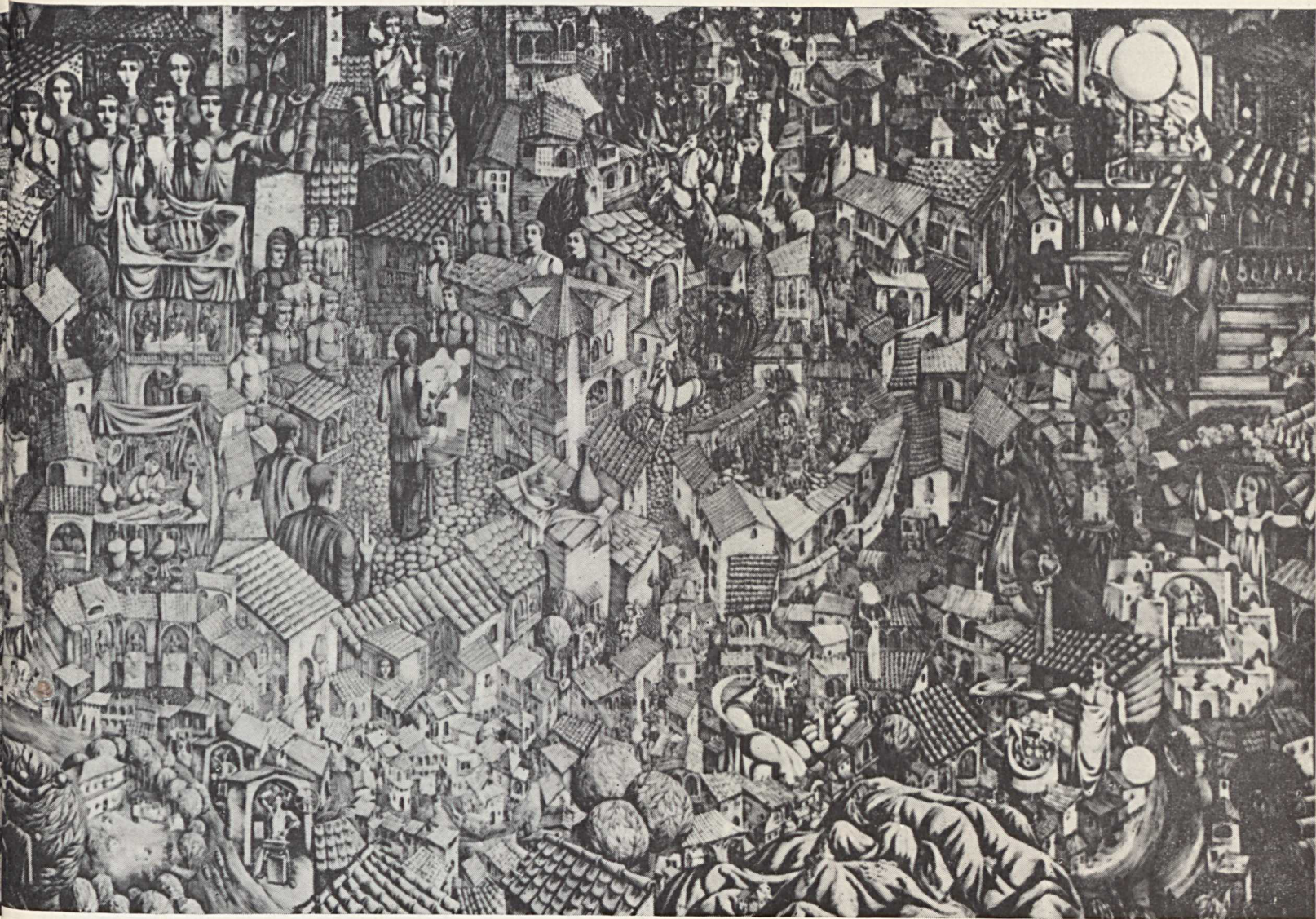
ми встает роспись Н. Игнатова. Красочная и занимательная, расположенная там, где принимают почетных гостей, эта роспись оказалась просто необходимой для полноты впечатлений от этого своеобразного города. По вечерам Тбилиси мерцает мириадами огней, как звездное небо, опрокинутое на землю, и эта великолепная живая панорама непосредственно перекликается с красочной и романтической картиной его прошлого, воссозданной художником.



Декоративная красота росписи буквально завораживает, целиком завладевая вниманием еще до того, как начинаешь различать, что здесь изображено. В самом ее живописном и композиционно-ритмическом строе заключено жизнеутверждающее праздничное начало. Вместе с этим сразу же приходит ощущение необычности живописной манеры художника: красочность больших цветочных масс сочетается здесь с тонкой детализацией, графичностью черных контуров и штрихов, чеканящих форму — будь то фигура человека, натюрморт, архитектурная или пейзажная деталь... Эта каллиграфическая прорисовка, словно тончайшая ажурная сеть, наброшенная поверх буйного полихотия красок, придает им сдержанную силу и переливчатость, подобно тому, как в затухающем костре под черным пеплом живут и переливаются золотые и алые угли да по временам пробегают язычки голубоватого пламени. Декоративное богатство росписи лишь условно можно отделить от насыщенности и богатства ее образного содержания: на самом деле они существуют нераздельно.

Здесь, как и в первой росписи Игнатова, зритель словно с большой высоты охватывает единым взглядом кишаций муравейник старого города. Причудливо извиваясь, протянулась по нему бурная Кура. На каменном мосту стоит рыбак. В лодках, причаленных к берегу, сидят удильщики. По реке плывут плоты с пирующими. К одному из них с приветственным тостом обращается группа мужчин, кутящих на берегу. На деревянных мостках женщины стирают белье. Из домов, лепя-

ленькой фигуркой в ней. В другом месте на огромной человеческой ладони, как на площади, в окружении зевак мы видим танцующих под звуки бубна юношу и девушку в белых одеждах и, как рифмующийся пластический мотив, на крыше соседнего дома — стройную девушку, поднявшую над головой свой бубен. Потребовалось бы много страниц, чтобы описать все то, что с необыкновенной щедростью, теплотой и юмором изображено в этой росписи. Но и тогда мы не



щихся по отвесному скалистому берегу, выглядят люди. По узкой, мощенной булыжником улочке с грохотом катят свои бочки грузчики. В открытом фаято-не едет подгулявшая компания. В тесном окружении лавок кипит и шумит восточный базар. За столиками, расставленными на траве, пируют посетители «Белого духана». Тут же у берега гремят по своим наковальням кузнецы. Фонарищик карабкается по лестнице, чтобы зажечь уличный фонарь. Возле источника собрались женщины с кувшинами на плечах.

А рядом с подобными бытовыми сценками можно увидеть нечто необычное: шумную процессию ряженых со звериными масками на головах, празднующих кеенобу — проводы масленицы; мальчика, стоящего на руках и держащего на голове кувшин с вином и блюдо с фруктами; или двух кинто-акробатов: один держит на голове накрытый для пира столик, а другой пританцовывает на нем, играя на шарманке. Среди пестрых строений города неожиданно возникает большая рука, держащая полную чашу с вином и ма-

приблизилась бы к пониманию истинного ее содержания, так как оно вовсе не сводится к сумме бытовых новелл из жизни старого Тифлиса и уж, конечно, не является поэтизацией «миллой старины» (как может показаться при поверхностном подходе). Истинный смысл того, что хотел выразить художник, познается в сложном взаимодействии всех художественных компонентов росписи, в «контрапункте» бытовых и фантастических образов, во взаимодействии повествовательных и декоративно-композиционных ее качеств.

В данном случае следует говорить не просто о сюжете или теме росписи (которая подчас исчерпывается названием, обозначенном на этикетке), а о самостоятельной идейно-художественной концепции произведения. Чтобы проникнуть в суть авторского замысла, необходимо внимательное и вдумчивое созерцание, осмысление того, что выражено языком образов, средствами «пластического повествования». Нужно довериться воле автора, который умело направляет восприятие зрителя.

При всей кажущейся калейдоскопичности

Н. Игнатов
«Посвящение Пирсmani».
Общий вид.

в композиции этой росписи есть четкий порядок и смысл. По обеим сторонам, словно устойчивые столбы, замыкающие вихреобразное движение вокруг центра, расположены укрупненные вертикальные фигуры, а наверху — характерные для старого Тифлиса домики с аркадами и небесные светила: слева — серп месяца, справа — диск солнца.

Центральное ядро композиции, «держачее» всю стену, составляет группа людей, словно венком обрамляющих небольшую мощенную булыжником площадь, где изображен Пиросмани, пишущий свою знаменитую картину «Девочка с шаром». Яркие и чистые краски этого небольшого полотна образуют своего рода цветовой фокус всей композиции. Нам не видно лица художника, но о его нелегкой судьбе и одиночестве красноречиво говорят худые сутулые плечи, мешковатая одежда бедняка. Мы видим, с каким благоговейным чувством следят окружающие за работой этого удивительного живописца. Поместив группу с Пиросмани в центре росписи, Н. Игнатов тем самым хотел подчеркнуть ее значение в общем замысле. Не случайно она выделена и несколько увеличенными (по отношению к другим) размерами фигур. Центральное положение эта группа занимает не только из-за того, что художник посвящает свою роспись памяти Пиросмани (так и назвав ее), но и потому, что здесь заложен ключ к пониманию всего замысла.

Перед нами не просто бытовой эпизод из жизни Пиросмани, а нечто более значительное и символическое, не поддающееся расшифровке с точки зрения «здорового смысла». Зачем, например, среди бела дня, когда на небе сияют одновременно и солнце и месяц, люди, окружающие художника, держат в руках зажженные свечи? И почему фигуры этих людей настолько непропорциональны по отношению к весьма «портретно» изображенным тифлисским домам, что их головы возвышаются над трехэтажными постройками? Почему на крышах окружающих домов, как на столах, накрыто традиционное грузинское угощение — глиняный кувшин с вином, маленькие рыбки «цоцхали», гранаты, зелень? Почему сосредоточенно-благоговейное состояние людей, окружающих художника, никак не сказывается на поведении находящихся тут же маленьких, как лилипуты, обывателей, пирующих на балконе, бегающих вниз и вверх по открытым лестницам, выколачивающих ковры, перекликающихся на галереях?

Ответы на все эти, разумеется, риторические вопросы вряд ли требуются вдумчивому зрителю, понимающему язык поэтических метафор. Переводить в бытовые понятия такие многозначные образы, как колеблющееся хрупкое пламя свечей, горящих среди бела дня в руках людей, которые хотят выразить свое благоговейное отношение к художнику, или упрекать автора росписи в неумелости или незнании перспективы — так же плодотворно, как пересказывать своими словами стихи или описывать то, что можно увидеть только своими глазами.

Сочетание бытовых сцен с невероятными и фантастическими создает особый образный строй росписи Н. Игнатова. Причем следует обратить внимание, что некоторые излюбленные художником пластические мотивы здесь повторяются, как музыкальный рефрен. Один из них — хрупкая угловатая фигура мальчика-подростка: он

изображен то на крыше с голубями, то безмятежно играющим на свирели, то с корзиной весенних фиалок, то сидящим в густой кроне персикового дерева, то с петухом в руках на высокой трубе и т. д. Этот образ символизирует чистоту и непосредственность отношения к окружающему, незащищенность открытого, доброго сердца. Или образ девушки в белой одежде, то несущей на голове блюдо, полное земных плодов, то танцующей с бубном, подобным диску солнца. Весьма ха-



рактерен мотив открытой человеческой ладони: он проходит не только в символических изображениях рук, о которых говорилось выше, но и в жесте молодого мужчины, произносящего тост в честь Пиросмани, в движении пекаря, предлагающего на ладони свежеспеченный хлеб, в позе мальчика, изображенного в верхнем правом углу: на своей ладони, как статуэтку, он бережно держит миниатюрную фигурку танцующего кинто — тоже часто повторяющийся и варьируемый образ.

По своей художественной структуре эта роспись подобна многоголосному полифоническому музыкальному сочинению. И если образ кинто — веселого балагура, ловкача, выдумщика, играющего на шарманке, танцующего, балансирующего на канате, перекинутом через бурную реку, — развивает лейтмотив беззаботного веселья в его карнавальной быстротечности, то образ человеческой руки, лелеющей на своей ладони то хлеб, то чашу с вином, то танцующую пару молодых, символизирует прочность и устойчивость то-

Н. Игнатов
«Посвящение Пиросмани».
Фрагмент

(Продолжение на стр. 56)

Произведения искусства в среде для отдыха

Н. Василевская

Архитектор Г. Ашропян
Ресторан «Невский»

Г. Шило
Люстра.
Анадированный алюминий



Проблема синтеза как средства формирования среды более всего рассмотрена со стороны связи архитектуры с окружающим пространством, зданий друг с другом и с монументальным искусством. Менее затронут вопрос о синтезе архитектуры с декоративными и прикладными искусствами и особенностях предметно-пространственной среды интерьера, создаваемой на основе этого синтеза. Эта область остается не только менее освещенной, но и более тревожной. Если синтез архитектуры с монументальным искусством или, точнее, наоборот, путь монументалистов к архитектуре во многих случаях плодотворен, если градостроительные поиски ансамблевости дают ощутимые результаты, то в решении интерьеров пока еще мало достижений.

Для выяснения причин многих неудач необходим анализ конкретных комплексов и выявление определенных тенденций в декоративном оформлении интерьеров. В данной статье мы берем в качестве примера новый ленинградский ресторан «Невский». Попробуем рассмотреть формирование его интерьеров как среды для отдыха на основе синтеза архитектуры с декоративными искусствами. Ресторан «Невский» (главный архитектор Г. Ашропян) расположен на углу Невского и улицы Марата, в старом здании, где сохранена лишь внешняя архитектурная коробка, а вся внутренняя часть — три этажа: перекрытия, лестницы, планировка помещений — перестроена заново.

Очевидно, что в композиционном замысле решения интерьера здания общественного назначения главным должна быть функциональная целесообразность. Как выполнена эта задача в ресторане «Невский»? Начнем с верхнего этажа. В центральном зале здесь доминирует большое, во всю стену живописное панно «Невский проспект», состоящее из отдельных, по сути, станковых картин (авторы А. Соколов и П. Абрамичев). Если анализировать панно как живописное произведение, то можно выявить и разноликую стилизацию, и не всегда удачную образную интерпретацию темы старого Петербурга, но в целом оно привлекает декоративностью цветовых соотношений, преимущественно красных, желтых и синих, общим коврово-орнаментальным решением. Неплохо согласуются в зале цвета мебели и пола. Рядом с панно, над танцевальной площадкой, — большая ритмичная, «дизайнерская» люстра Б. Смирнова. Она тоже создает достаточно весомый зрительный аккорд, более всего являясь функциональным центром ресторана. А слева, отделенный декоративной решеткой (автор Н. Шило), — уютный бар, предназначенный, как все бары, для интимного сосредоточенного общения.

Но пространство зала не может выдержать такой тройной нагрузки — изобразительной (панно), декоративной (решетка бара) и предметной (люстра). Особенно не сочетаются панно и люстра. А ярко выраженное творческое своеобразие каж-

дого решения привело к очевидному стилистическому разнообразию.

В противоположность этому можно привести пример зала второго этажа. По планировке он идентичен залу третьего. Но «линейная перспектива» здесь подчеркнута небольшой лоджией с чуть возвышающимся барьером и направлена к танцевальному залу. Источники света расположены так же линейно, но в пересекающемся направлении, несколько задерживая эту устремленность. Тем самым создается единая ритмическая система, подводящая к функциональному и стилистическому центру — круглому танцевальному залу. И здесь — великолепная металлическая люстра (автор Г. Шило), венчающая зал, звучит смысловым и декоративным аккордом.

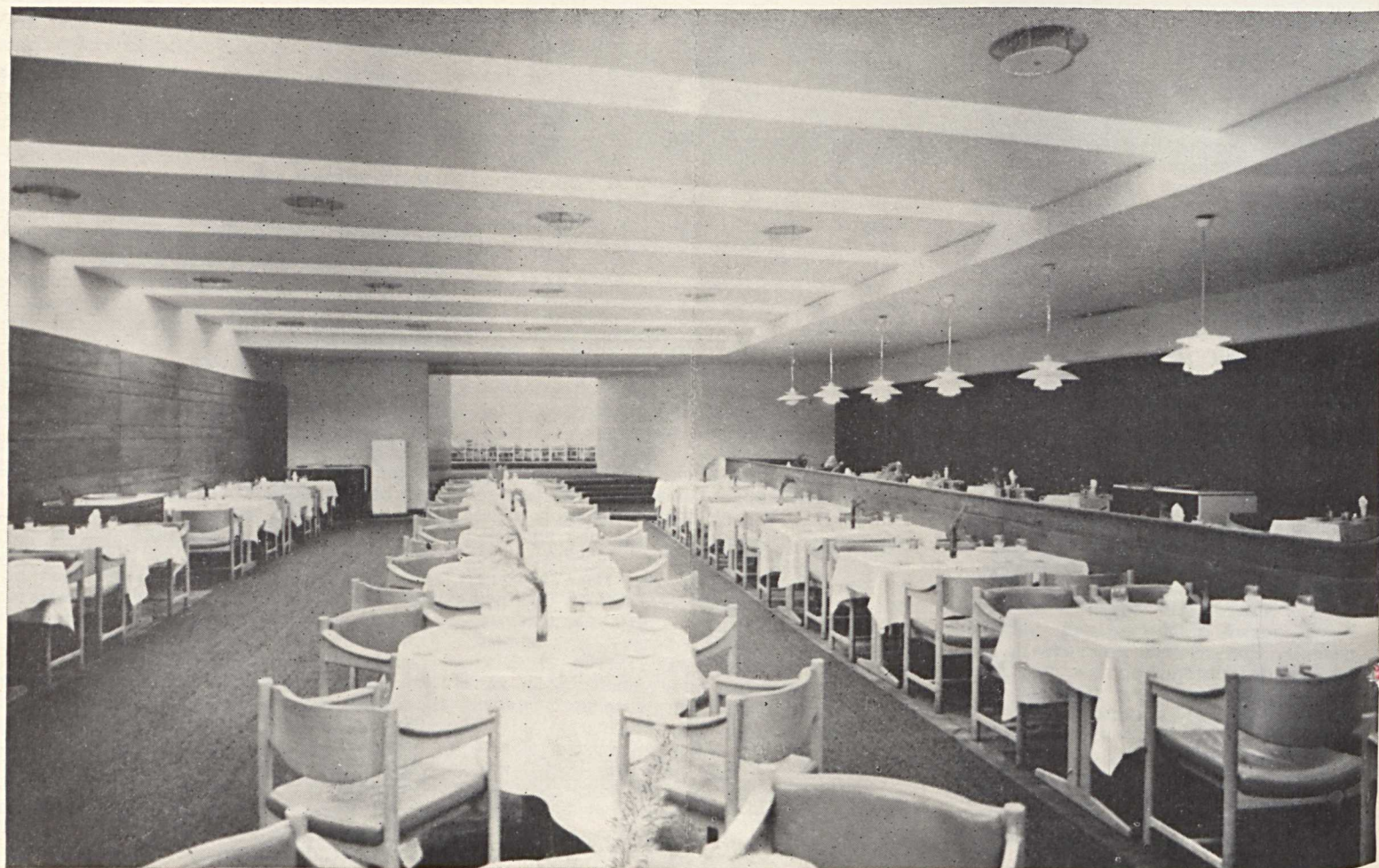
Композиционное мастерство автора сказалось в компактной собранности люстры. Из широкого обруча, воспринимаемого еще как часть круглого подвесного потолка, каскадом ниспадают динамично завихренные с двух сторон анодированные пластины. Создается ощущение весомой материальности светильника при сохранении легкости и даже изящества рисунка как в силуэте, так и в деталях. Вертикальный ритм свернутых пластин подчеркивает визуальное движение общей массы, острая гофрированность стен круглого зала как бы продолжает динамику люстры. Скрытые за пластинами лампочки освещают зал лишь отраженным светом. Такое решение обогащает

Архитектор Г. Ашропян
Ресторан «Невский»
Зимний сад

Зал 2-го этажа

В. Смирнов.
«Люстра с птичками».
Хрусталь

Т. Воронцовская.
Оформление стен.
Шелк, роспись



пластическое звучание самой люстры и создает теплое неяркое освещение.

В интерьере Зимнего сада — опять досадный стилистический разнобой. На первый взгляд кажется, что здесь стремились организовать пространство архитектурными средствами. Фактурно выявлены объемы полукруглого барьера, подчеркнуты плоскости окон, сферически прорезано круглое перекрытие. Задуманная тема заставила ввести живую растительность (уж тогда бы буйную, действительно «под сад»), мелкий бассейн, а с ними какого-то обиходного типа зеленые торшеры и садовые стулья-скамейки. Привычная тематическая логика подсказывала авторам необходимость декоративного элемента. И интерьер дополнили керамическими вазами Г. Капеляна, В. Дробашко, Н. Алексеевой. В вазах Г. Капеляна привлекает плавная тектоника форм, цвет желтых, синих, коричневых глазурей. Они скульптурны, их хочется ощущать как предметы, а не созерцать как изображения. Но, втиснутые в чуть углубленные «окошечки» стены, они утратили свои пластические свойства, не создали декоративного эффекта, не прозвучали сами и ничем не помогли архитектуре. Также «потерялись» среди столов и напольные вазы В. Дробашко и Н. Алексеевой.

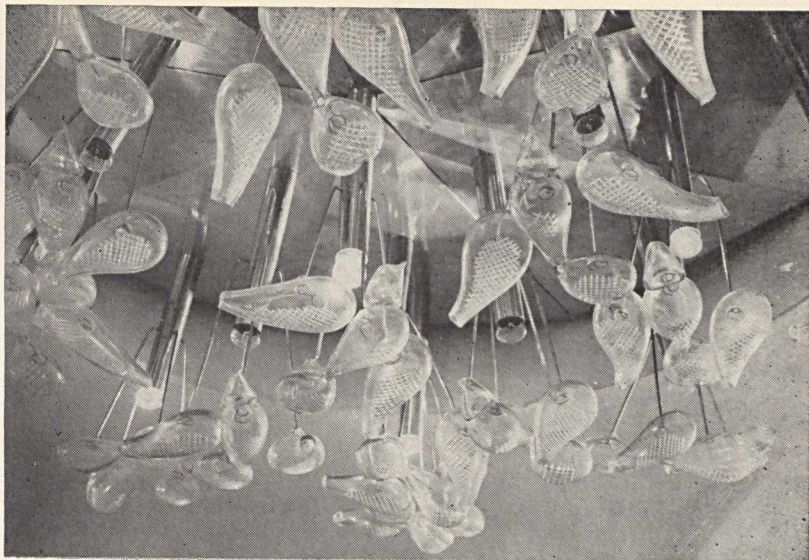
Пожалуй, наиболее удачными с точки зрения рассматриваемого синтеза явились вестибюль, зал второго этажа и салон банкетного зала на третьем.

Салон — угловой зал, являющийся продолжением прямоугольного банкетного помещения, — композиционный центр интерьера. Он виден через широкий открытый проем. Его стены обтянуты плотной белой тканью с росписью Т. Воронцовкой, в центре зала — хрустальная «Люстра с птичками» Б. Смирнова.

Два талантливых художника здесь выигрышно «поддержали» друг друга, не претендуя быть непременно главными. Оба понимали функциональную предназначенность зала как места для тихого, немногочисленного общения, некоего отдохновения от шумного застолья рядом. В «Люстре с птичками» Б. Смирнов нашел такое решение, которое выявляет прежде всего лирическую образность темы. Люстра изобразительна и в то же время пластически условна. В таком же ключе «сыграла» и Т. Воронцовка. Ее графические росписи сюжетны. Это — пейзажи со старыми и новыми видовыми мотивами. Роспись то откровенно картинна — с уходящей перспективой, то сознательно плоскостна. На рисованном фоне написаны плотные черно-белые натюрморты — прием совершенно необычный в этом виде искусства. Роспись могла бы «оторваться» от стены, от своего назначения в интерьере, но крыленность творческой мысли Воронцовкой подсказала ей эти розовые, золотистые, светло-серые блики-мазки. Свободно разбросанные по всей росписи, они объединили ее декоративной условностью, ассоциирующейся с бликами-пробелами в древнерусской монументальной живописи, и «сохранили» плоскость стены. Небольшая деталь: узкая орнаментальная окантовка росписей, выполненная в том же цветовом сочетании золотистого с черным, удивительно трогательно, чуть-чуть, но связывается с мерцанием хрустальных птичек люстры. Здесь состоялся синтез и содержательный, и формальный.

Рядом — малый банкетный зал для особо торжественных встреч. Видимо, отвечая назначению, сюда и поместили величественную композицию из стекла «Вечерний стол» Б. Смирнова. Именно поместили, установили, как витрину. Не найдены ни взаимосвязь с пространством зала, ни цветовая согласованность. Композиция очень самостоятельна в своей эстетической значимости, ее трудно сделать частью интерьера, но тем ответственнее следовало подойти к этому решению. Малый банкетный зал — еще один досадный промах архитектора, не сумевшего использовать выразительную силу декоративного искусства в общем синтезе. Сейчас о работе Б. Смирнова следует говорить лишь как о новом взлете, новом откровении большого художника.

Композиция состоит из трех групп, условно называемых «Весна», «Зима», «Осень». Бесцветный хрусталь играет не только



своей природной красотой — утонченность и артистизм придают ему бликующие в гранях красноватые переливы, идущие от фона, облицованного «морозной» медью. Как всегда в работе Б. Смирнова подстерегает неожиданность. Здесь она в острых сочетаниях форм и приемов: в «Зиме» (средней композиции) — алмазнограничные конусы-подставки соединены с плавными, гладкими силуэтами «кипящего» самовара, чайников, чашек, бутыли. Эти домашнему знакомые предметы покоятся на четких геометрических конусах, создавая острый контраст форм, но типичная алмазная огранка возвращает нас к образу хрустальной посуды. В «Весне» — медные стойки со свободно и легко обволакивающими их выдувными «бальсинами», и на них штофы и бутыли с прорастающими из этих сосудов весенними ростками, на поверхности их награвированные фигуры танцующих молодых людей и детей. В «Осени» — внутри каплевидных сосудов традиционным гутным способом посажены петухи и куры с цыплятами. Художник с большой фантазией и безупречным мастерством гармонично сочетает все многообразие стеклянных приемов.

И над всеми тремя композициями в воздухе на протянутых медных проволоках — кулидоны, птички, цветы и просто

пузырьки, соответственно теме каждой. Эта трогательно-наивная деталь еще подчеркивает то, что всегда присутствовало, а в последнее время становится особенно ощутимым в творчестве Б. Смирнова, — затейливость, смешинка, искреннее простодушие, в каких бы темах они ни звучали — и в броской ярмарочности «Праздничного стола» и теперь в эстетизированной красоте «Вечернего».

Успехи ленинградских художников в ресторане «Невский» несомненны. Мы высоко оцениваем и работы таких зрелых мастеров, как Т. Воронцовка, Б. Смирнов и Г. Шило, и дебюты Т. Капеляна, А. Соколова, П. Абрамичева, А. Ларионова.

Но возвращаясь к основной теме наших рассуждений, мы вынуждены признать, что разнотильность и случайность чаще всего обнаруживаются там, где был игнорирован функциональный смысл. Это повлекло за собой такое жанровое равноправие искусств, в котором дирижерская воля архитектора была сломлена и сильные, талантливые художники показали свое мастерство слишком независимо друг от друга.

Авторы нередко проявляют непонимание соподчиненности утилитарного и декоративного начал. В самом деле, напольные

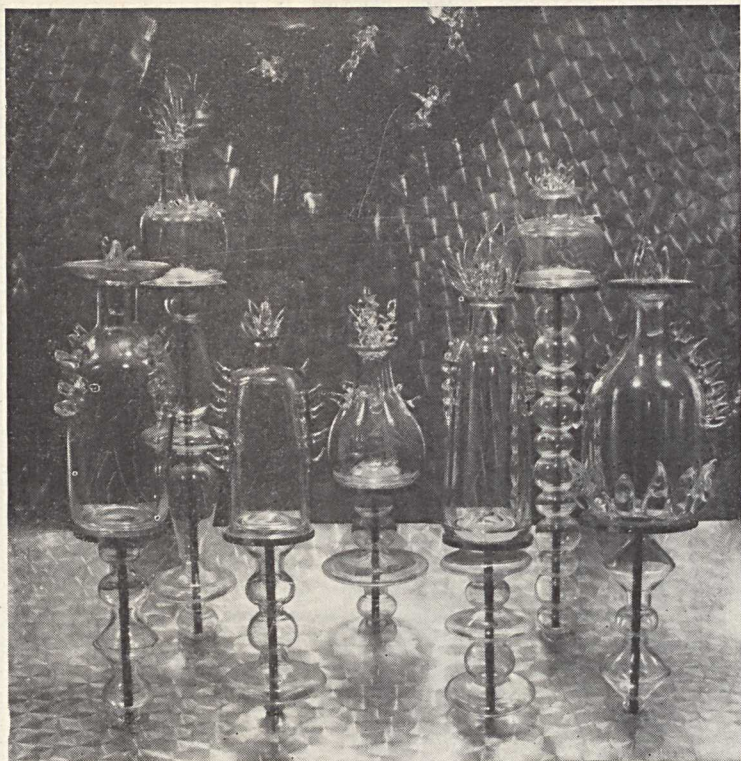


Г. Капелян
Декоративная ваза.
Керамика

Ресторан «Невский».
Зал 3-го этажа.

А. Соколов, П. Абрамичев
Панно
«Невский проспект».
Х. м.

Б. Смирнов
Люстра. Хрусталь





керамические вазы в узком проходе меж столиков не могут сыграть своей эстетической роли и потому, что они не на месте, их просто легко разбить, и потому, что их откровенная утилитарность предполагает прямолинейное использование. Вероятно, в таких случаях надо смелее идти к обобщенности и пластической условности.

Металлическую решетку на лестничной площадке четвертого этажа лучше бы поместить, отгораживая ею лестничный пролет, а не холл. Это целесообразнее. Не очень-то уютно в баре, который, как на лобном месте, расположился в проходном холле второго этажа. Не привнесла декоративной радости и небольшая кабинка, облицованная расписной керамикой (художник А. Ларионов), так невыгодно для нее спорящей с красивым объемом гладкого столба. Ни полезного, ни прекрасного.

Мы шли в своих рассуждениях от частного, от анализа отдельных помещений. А что же в целом? Ресторан на 1000 мест, самый большой в Ленинграде и самый... щедро украшенный. Эта украшенность более всего и тревожит.

В ресторане «Невский» проявилась явная тенденция к подобному синтезу архитектуры с декоративными искусствами. В результате — рестораны утрачивают свою функциональную природу. А она — в своеобразной ритуальности, в эстетизации форм общения отдыхающих людей, в умении создавать различный эмоциональный настрой: возбуждающе яркий — в одном зале, тихий и проникновенный — в другом, совсем интимный — в третьем.

Рестораны все более становятся «зрелищными». Возникает определение — рестораны-музеи. И из-за одновременной избыточности искусства, и из-за непродуманности их отбора. Уместна ли в ресторанах чрезмерная серьезность и сложность изобразительных приемов, частая смена пластических форм, многоплановость композиций и т. п.? Или абсолютно вольное обращение с жанрами? Например, возможно ли помещать в холле ресторана керамический рельеф на историко-революционную тему? (Как это сделано в другом новом ресторане «Невские берега».) Нам кажется, ни в коем случае.

Ресторан вряд ли может быть местом активного отдыха. В наш напряженный, динамичный век разрядка, расслабление становятся особенно важными факторами жизнедеятельности человека. Поэтому формирование среды отдыха в современных условиях должно происходить на серьезной научной основе.

Как справедливо отмечает Г. Стернин, в решении среды необходимо «найти оптимальный уровень между недостаточностью и избыточностью ощущений, создаваемых окружением, которое должно обеспечить

здоровое поведение людей и их плодотворную деятельность»¹. Обращаясь снова к эстетической стороне темы, нам хочется напомнить, что в истории искусства наблюдались периоды наибольшего влияния художника на архитектора. Но из соотносительности этого влияния вытекало либо органическое единство, как в интерьерах модерна, либо украшательство 50-х годов. Не создается ли сейчас ощущение, что щедрость, с какой архитекторы отдают объекты для изобразительных и декоративных искусств, свидетельствует о ложной тенденции «спасения архитектуры» внешними средствами? Невольно вспоминаются предостережения широко мыслящих архитекторов 40-х годов о том, что «дома становятся оклееными архитектурными элементами... в которых нет архитектурной логики»². Не случилось бы так, что многие современные общественные интерьеры будут «оклеены» декоративными искусствами без всякой логики.

Б. Смирнов
Композиция «Вечерний стол»:
«Весна», «Зима», «Осень».
Хрусталь, медь
(три фото сверху).

Г. Шило
Решетка и светильник
в вестибюле.
Анодированный алюминий
(внизу)

¹ «ДИ СССР», 1973, № 12.

² «Творческие вопросы советской архитектуры». М., 1940.
Выступление М. Гинзбурга.



Первая монументальная мастерская

В. Эльконин

Ст автора

Монументальная живопись, как ни странно, самый хрупкий вид изобразительного искусства. Если картины, рисунки и гравюры могут пережить перемену вкусов в запасниках музеев и в папках коллекционеров, немодная посуда — отлежаться в бабушкином буфете, то произведения монументальной живописи никуда не спрячешь, и их беспощадно переделывают, переписывают или просто уничтожают.

В наше время вкусы и взгляды меняются много быстрее, чем раньше, и если к этому прибавить разрушение зданий, изменение их назначения и бескультуре завхозов, можно не удивляться, что творцы монументальных произведений зачастую переживают свои создания. Так погибли многие интереснейшие произведения советского монументального искусства. Так погибла замечательная роспись В. Фаворского в Музее охраны Материнства и младенчества, которую смело можно назвать классикой советской монументальной живописи, там же фресковая роспись Л. Бруни, удивительный плафон и роспись фасада Дома моделей на Сретенке Фаворского.

Такая участь постигла и почти все работы, сделанные Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР, поэтому сейчас трудно дать оценку тому, что было создано в этой Мастерской за время ее существования, с 1935 по 1948 год. Это было время, когда конструктивизм в архитектуре уже полностью сдал свои позиции, хотя президентом Академии архитектуры еще был крупнейший представитель конструктивизма В. А. Веснин. Фаворский считал серьезной ошибкой архитекторов русского конструктивизма отказ от синтеза, от работы с художниками, он видел в этом

одну из причин падения конструктивизма. Стилизаторство в архитектуре понемногу набирало силу.

Художники Мастерской этому процессу не сочувствовали. Они старались создавать произведения строго реалистичные, композиционно устроенные, основанные на пристальном изучении природы, простые и ясные. В Мастерской была высокая культура орнамента. Фаворский, много сам работавший в этой области, учил видеть в орнаменте не украшение в том или ином стиле, а органическое, пространственное явление.

Всем этим принципам художники, работавшие в Мастерской, остались верны и после ее закрытия, всю свою творческую жизнь. Эта традиция живет и в произведениях некоторых монументалистов, начавших работать, когда Мастерской уже не было. В этом, мне кажется, и состоит значение Мастерской в истории советского монументального искусства.

Критика нередко подвергала ожесточенным нападкам работы Мастерской. Фаворский (правда, несколько позже) говорил: «Вот меня считают формалистом, а ведь я художник, ушибленный содержанием». Сейчас трудно представить, что творчество Фаворского и работы Мастерской вызывали негодование критики, настолько изменились взгляды на искусство.

В Мастерской в разное время работало около 50 художников. Наряду с такими широко известными мастерами, как В. Фаворский, Л. Бруни, К. Истомина, Н. Чернышев, М. Родионов, А. Гончаров, М. Пиков, — менее известные, но очень интересные художники А. Сахнов, С. Романович, более молодые — Ю. Павильонов, С. Павловский, К. Эдельштейн, Б. Чернышов, С. Прусов, Г. Кравцов и совсем мо-

лодые тогда Никита Фаворский, И. Безин и еще многие — перечислять всех было бы утомительно.

Среди архитекторов, с которыми работала Мастерская, можно назвать А. Бурова, М. Гинзбурга, И. Леонидова, К. Алабяна, позже Ю. Емельянова, И. Гайгарова.

Мастерская выполнила свыше 40 работ. Были среди них очень крупные, как Мясокомбинат им. Микояна в Москве, Дворец пионеров в Калининне, павильоны Азербайджана и МОПР на Сельскохозяйственной выставке, были и небольшие, но все они делались с одинаковой любовью и старанием.

Работы Мастерской очень различны и по характеру и по достоинству, их создавали художники разного возраста, разного опыта и разной меры таланта. Наряду с такими, на мой взгляд, замечательными работами, как фрески В. Фаворского «Долорес Ибаррури в Мадриде» и его же рельефы для Парижской выставки, работами Л. Бруни — сграффито на фасаде мясокомбината и роспись по шелку зимнего сада Дома пионеров в Москве, были работы и тогда уже казавшиеся слабыми и наивными. Это вполне естественно и не может умалять значения деятельности Мастерской. Особенность этой деятельности заключается прежде всего в том, что все в ней работавшие, без различия возраста и таланта, относились к своему делу с огромной любовью и трепетом, находя удовлетворение в самом своем труде.

В том, что вы прочтете, я не ставил себе задачу искусствоведческого анализа работы Мастерской и оценки ее деятельности. Это была моя молодость, я дышал этим воздухом, и мне просто хотелось как-то оживить интересное явление советской художественной жизни 30—40-х годов.



Л. Бруни за работой

Кто хоть сколько-нибудь знал Л. А. Бруни, никогда бы не поверил, что в нем может таиться организатор. Он был артистически беспорядочен, артистически небрежен в одежде, носил чудные шапки и любил передразнивать Александра Георгиевича Габричевского: «Погадочный человек должен носить на голове, чегт знает что». Во ВХУТЕМАСе его нельзя было отличить от студента. Он был неприлично для профессора молод, моложе многих своих учеников, и к тому же никогда не напускал на себя профессорского вида. И учил он вроде как-то несерьезно. Иногда вдруг раскатывался хохотом перед рисунком оторопевшего студента и, никак не объяснив причины своего веселья, переходил к другому. А для московских интеллигентов он был всеобщим любимцем — Левушкой Бруни, счастливо сочетавшим блистательную талантливость, интеллектуальное богатство и беззаботность, обаятельным хозяином «вторников», где можно было встретить Фаворского и Нейгауза, Татлина и Маршака, Пунина и Городецкого. Много неожиданного можно было ожидать

от Бруни, но представить такого «несерьезного» человека организатором и руководителем учреждения ни у кого не хватало воображения.

Не менее парадоксальным было и то, что учреждение это было «Мастерской монументальной живописи». В Бруни никто не провидел монументалиста. Критики иногда сетовали, что искусство Петрова-Водкина или Павла Кузнецова не находит себе применения в архитектуре, легко можно было представить монументалистом Фаворского. Но Бруни — рисовальщик и потомственный акварелист, говоривший, что в его жилах течет не кровь, а акварель, гораздо в большей степени импровизатор, чем композитор, — с его творчеством понятие монументализма совсем не вязалось.

Роспись Музея охраны материнства и младенчества, где работали еще до организации Мастерской в одном здании Фаворский и Бруни, не совсем в этом разубедила. Роспись Бруни, в которой зрителя покорял запас живых наблюдений, прекрасные куски живописи, особенно женские фигуры, все же была в композиционном отношении устроена недостаточно совершенно. Она несла в себе слишком много от детской книги, той области искусства, где Бруни чувствовал себя уверенно. И однако именно Бруни организовал первую (и единственную в своем роде) Мастерскую монументальной живописи. Конечно, ему помогали, и в первую очередь профессор архитектурного института Иван Сергеевич Николаев, руководивший тогда проектной мастерской при этом институте. Первые работы Мастерской — мясокомбинат, три школы на Сталинградском тракторном заводе, были связаны с архитектурной деятельностью Николаева.

Бруни собирает коллектив. Собирает смело и талантливо. Прежде всего для него совершенно ничего не значила репутация. Это вообще было очень характерно для Бруни. Он мог восхищаться творчеством художников, совсем малозаметных в пестроте тогдашней художественной жизни, и часто был совершенно равнодушен к некоторым, по общему мнению, титанам. В этом не было стремления противопоставить свое мнение общепринятым оценкам, просто он был от них независим.

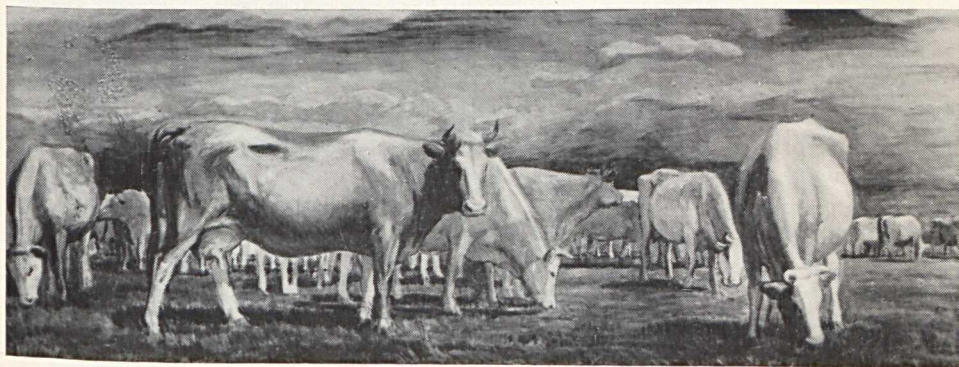
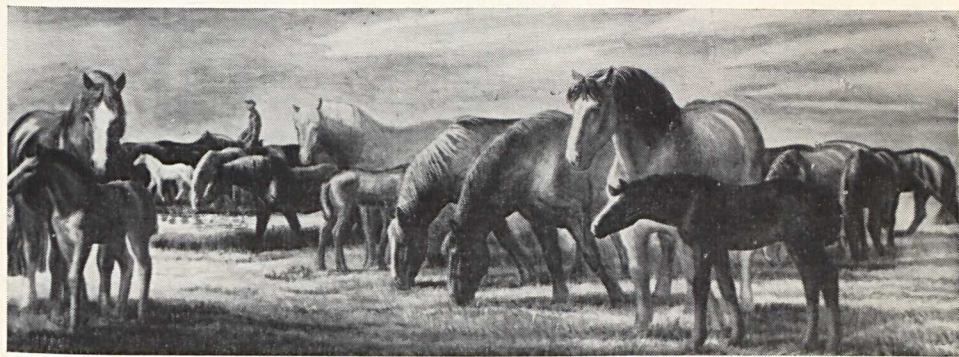
Бруни сумел не только собрать вокруг себя художников разных поколений и разных направлений, но подружить их. Ему было в высокой степени свойственно цементирующее качество в человеческих отношениях. Его режиссерская роль в коллективе осуществлялась незаметно. То, что Бруни пригласил в Мастерскую безо всяких колебаний и с самого начала работать Фаворского, было и смело и умно. Если подойти к этому с обычными мерками, трудно понять, как руководитель мастерской мог сам поставить рядом с собой художника, во многих отношениях более сильного, чем он сам (а Бруни отлично это понимал), пользующегося огромным авторитетом в мире искусства и очень далекого в самом существе своего творчества от художнических устремлений самого Бруни. Да и человечески, несмотря на долготелую дружбу, они были не только несхожи, а даже на первый взгляд, — несовместимы. И все же за все годы не было ни одного не только столкновения, а даже сколько-то заметного недовольствия ни у одного из них. И это при том, что характер у Льва Александровича был далеко не легкий. Он был вспыльчив, легко переходил на крик, когда по делу, а когда и без дела.

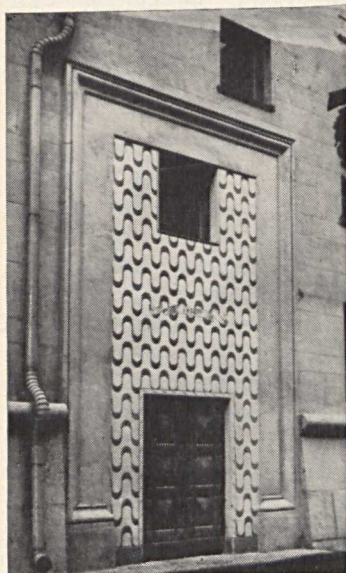
Мы, молодые, несмотря на то, что он всячески нас поддерживал, хлопотал в издательствах, чтобы нам дали работу, радовался нашим успехам, мог носить какую-нибудь поправившуюся ему нашу картинку целый день подмышкой и показывать ее всем встречным, все же часто на него обижались, а иногда и ссорились с ним. Критиковал Бруни откровенно и язвительно, мог довести и меня, например, доводил до отчаяния.

В своей статье «О рисовальщиках» Фаворский вспоминает о Бруни: «Он одно время жил у меня, в моей комнате. И однажды, увидя на стене мой рисунок, изображавший мою жену, рисунок подготовленный для гравирования, сказал: «А Вы рисовать не умеете». Это была правда в том смысле, что этот рисунок сам по себе ценности не представлял». Последняя фраза хорошо характеризует самого Фаворского. Он был удивительно терпим к критике, говорил, что во всякой критике, даже недоброжелательной, есть какая-то

В. Фаворский
«Тяжеловозы».
Панно для павильона
Поволжье
на ВДНХ. Темпера

Н. Фаворский
Панно для павильона
«Поволжье»
на ВДНХ. Темпера

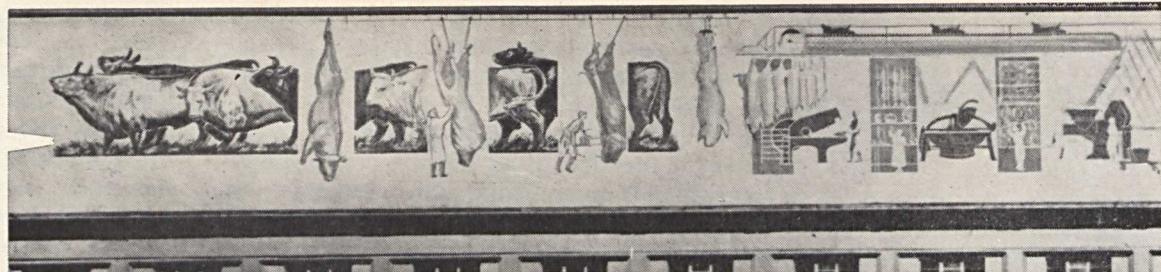




Л. Бруни
Роспись здания
Мясокомбината
им. Микояна
в Москве.
Сграффито

Ю. Павильонов
Роспись портала дома
Наркомлеса в Москве.
Сграффито

В. Фаворский
Долорес Ибаррури
проводит бойцов
интербригады в Мадриде.
Роспись на ВСХВ. Фреска



доля правды. Если его заставляли заказчики что-нибудь переделывать, он старался из этого переделывания извлечь новое качество. Фаворский был ровен и внимателен в обращении с людьми, никогда не сердился и очень был деликатен в критике работы других. Говорил всегда правду, но старался, чтобы не было обидно. Мы даже разработали шуточный «фаворско-русский» словарь:

Симпатично — очень плохо

Ничего — плохо

Мне нравится — мне не нравится

Хорошо — ничего

Здорово — хорошо.

Однажды он рассказывал, как в художественном совете Госиздата проходила детская книжка. Книжку приняли. А потом председатель сказал Фаворскому: «Книжка ведь плохая, что ж Вы не ругали!». «А я, — рассказывал Фаворский, — выступал и сказал, что книжка совершенно сырая по цвету. Что ж еще хуже можно сказать».

Для Фаворского — человека и художника — стремление к правде в жизни и в искусстве было определяющей всю его жизнь чертой. Конечно, это как будто можно сказать обо всяком искреннем большом художнике. Но здесь было что-то доведенное до последней черты и вместе с тем предельно простое, без тени аффектации. На следующий день после похорон одного известного художника, умершего в обстановке враждебности и непризнания, Фаворский, выступивший у гроба с речью, сказал мне: «Вот я вчера сказал, что его время еще придет, а вообще-то то, что он делал — это был плоский кубизм, и его время, пожалуй, не придет». Его как-то мучало, что он, может быть, сказал неправду, хотя говорил он в ту минуту совершенно искренне.

Для Фаворского не существовало таких обстоятельств места или времени, которые оправдывали бы неправду или полуправду. Когда он выступал на каком-нибудь обсуждении или дискуссии, всегда это было очень сдержанно, как будто его заботило, чтобы симпатия к человеку не привела его к преувеличениям или чтобы в пылу полемики уйти от сложности того, о чем он думал. Объясняя что-нибудь, он никогда не унижал своего собеседника

или ученика упрощением и, пожалуй, предпочитал, чтобы его не поняли, чем разъяснить свою мысль до той степени ясности, когда она начинает терять вместе со сложностью — смысл.

Несмотря на удивительную деликатность Фаворский начисто был лишен дипломатических способностей. Однажды ждали приезда в Мастерскую тогдашнего главного художника Сельскохозяйственной выставки смотреть какие-то эскизы. Бруни сказал Фаворскому: «Знаешь что, Володя, ты лучше уходи, а то у тебя на лице написано, что ты его презираешь». И Фаворский ушел.

Работали Бруни и Фаворский тоже совершенно по-разному. Бруни очень долго не брался за дело. Ходил, ходил по мастерской, присматривался к тому, что делали другие, отвлекался, говорил о другом, но чувствовалось, что в нем происходит внутреннего работа. Этот инкубационный период часто поглощал весь срок, отпущенный для эскиза. Бруни, казалось, срывал работу, от которой зависела жизнь коллектива. Все нервничали, кроме самого Бруни. И тогда, когда надежда уже была потеряна, садился за работу и, уже не отрываясь, старался осуществить свой давно зревший замысел. Оставлял работу он неохотно, подчиняясь внешним обстоятельствам, не знал, когда надо остановиться, и часто, как он сам говорил, «затискивал» — продолжал работу, когда уже надо было кончить. Он даже, хоть и не без иронии, завидовал художникам, имевшим ясное представление, когда прекращать работу. В каком-то рассказе Киплинга Бруни вычитал, как герой рассказа художник говорил своему слуге: «Терпенго, я кончил!». Он взял это словцо на вооружение и, вставая со стула, говорил: «Терпенго, я кончил!», а через минуту уже снова «тискал» свою работу.

Фаворский напряженно размышлял за мольбертом, покусывал бороду, бесконечно стирал резинкой варианты, от которых отказывался, наконец, приходил к какому-то окончательному решению, делал совершенно законченный рисунок и раскрашивал его акварелью. Набросков, проб, незаконченных вариантов, артистических недоделок от его работы не оставалось. Если эскиз ему переставал нравиться —

делал другой, такой же законченный. Никаких порывов, никакого смятения — одно сосредоточенное «святое ремесло».

Также по-разному рисовали они картоны. Бруни только поглядывал, поручал картоны помощникам, требовал, чтобы рисовали точно, подробно, даже сухо. При живописи акварелью на шелку такой подробный, суховатый картон просвечивал сквозь шелк, и по этой основе Бруни импровизировал смело, артистично, виртуозно, без поправок. Так он создал лучшую свою работу — роспись зимнего сада Московского Дома пионеров.

Фаворский в небольших работах рисовал картоны сам, а в сложных, больших делил работу на участки, свою долю рисовал сам, а остальное рисовали помощники. Картоны рисовали карандашом, как бы велики и сложны они ни были. Когда рисовали картон жесткого занавеса Театра Красной Армии, Фаворский вылепил фигурки Пушкина, Гоголя, Островского и с них рисовал большие фигуры на картоне. Тогда же в Мастерской впервые появился Никита Фаворский. Владимир Андреевич поручил ему в картоне рисовать сюжетные гобелены — сцены Революции, очень сложные, с множеством фигур. Нас поразило, с какой свободой Никита с этим справился. Он рисовал скачущих и падающих лошадей, людей — бегущих, стреляющих и убитых в сложных ракурсах, — не пользуясь ни натурой, ни фотографией, со свободой и смелостью мальчишки, рисующего сражение, и вместе с тем цельно, пространственно и пластично. Это была победа педагогической школы Фаворского, считавшего, что смелость и непосредственность детского рисунка не должны исчезать бесследно, как это всегда бывает при столкновении с систематической учебой и работой с натуры, а органично и безболезненно перерастать в профессиональную художественность.

Влияние Фаворского в Мастерской было очень сильным. Его испытывали и те, кто принадлежал к кругу Бруни. Композиционная изобретательность Фаворского была неисчерпаема. Он раздавал идеи направо и налево, всем желающим, со щедростью человека, твердо знающего, что он не может успеть сам израсходовать богатства, которыми владеет. Он считал, что можно най-

ти художественно принципиальное решение для самых сложных архитектурных условий. Его творческое воображение возбуждала сама задача, безразлично — своя или чужая, и чем сложнее оказывалась задача, тем с большим напряжением и увлечением искал он решение.

Единственное, пожалуй, качество, общее для обоих наших руководителей, было умение или привычка работать на людях. Жизненные обстоятельства отказали им в наслаждении творческого уединения. Работать на людях учились все, каждый пыхтел в своем углу, но не каждый был способен не обращать внимания на бьющую ключом вокруг него жизнь. Мастерская сначала помещалась в стеклянном зале на верхнем этаже Архитектурного института. Мы хорошо знали этот дом. Там раньше был ВХУТЕМАС, а потом ВХУТЕИН, где многие художники Мастерской учились, а Фаворский, Бруни, М. С. Родионов и Н. М. Чернышев — преподавали. В этом зале проходил у нас вступительный экзамен по рисунку. За большой Мастерской помещалась лаборатория, где царствовал Николай Михайлович Чернышев. Ему принадлежит заслуга воскрешения у нас техники фресковой живописи, теперь уже снова забытой.

Для работы над росписью фасада Мясокомбината имени Микояна заказчики просили сделать несколько вариантов эскиза. Кроме Бруни, варианты делали Юра Павильонов, М. И. Пиков, С. Павловский, К. Эдельштейн и я. Самым интересным и смелым был эскиз Бруни. Заказчики выбрали его правильно, хотя нам очень нравился и эскиз Юры Павильонова — молодого художника, который был главной надеждой и нас, его товарищей, и Бруни с Фаворским. Когда стали выполнять сграффито на стене, бригада была очень большая — человек десять или двенадцать. Всем ужасно хотелось поскрести. Бруни был вроде Тома Сойера, красящего забор, а мы, как мальчишки, готовы были не только не получать за труд, а приплатить — лишь бы поработать. Работали человека три — четыре, а остальные смотрели жадными глазами. Жаль, что эта работа не сохранилась. Во время войны она, из соображений маскировки, была закрашена. Первой работой Фаворского в Мастерской

В. Фаворский
Рельеф для фасада
Советского павильона
на Международной
выставке в Париже.
Рельеф, рубленный на туфле,
с росписью
фреской и сграффито





В. Фаворский
А. С. Пушкин.
Фрагмент картона
и подготовительная
скульптура для росписи
жесткого занавеса
Театра Советской Армии
в Москве

было сграффито на фасаде жилого дома по улице Горького, тогда еще Тверской. Андрей Константинович Буров, автор проекта, человек резкий и очень уверенный в себе, не соглашался с предложениями Фаворского. Ему, очевидно, представлялась в декоре уместной раннеренессансная стилизация. Фаворский был раздражен до чрезвычайности. Никогда ни до, ни после я не видал его в таком состоянии. Произошла, казалось, непоправимая и безвозвратная ссора, однако через несколько дней Буров, поняв, что он теряет, неожиданно уступил, и с тех пор они стали лучшими друзьями. Последующие их совместные работы: скульптурный декор второй очереди того же дома и керамический картуш на фасаде Дома архитектора — создавались уже в обстановке полного взаимопонимания. Буров поверил в Фаворского и, как человек страстный, поверил безоговорочно.

Потом были еще работы, потом нас закрыли. Но Бруни не сдался, он сумел пристроить Мастерскую в Академии архитектуры. Начался новый период жизни Мастерской. Академия, приняв нас в свое лоно, предоставила нам помещение довольно просторное, но ужасно казенное, в каких-то складских зданиях на Хорошевском шоссе. После обжитого, хотя и обладавшего резко континентальным климатом стеклянного зала Архитектурного института, нам показалось так тоскливо и неуютно в этом бараке; кроме того, по тогдашним понятиям, это была ужасающая даль.

Правда, пробыли мы там недолго. Не помню, как случилось, что мы переехали в Донской монастырь. Мастерской отдали надвратную колокольню, выходящую на Третий Донской проезд. Какое это было прелестное, поэтичное помещение. Войдя в ворота, надо было взять направо, и тут же была маленькая дверь, около которой висела прибитая большими костылями туфловая плита, на которой в технике сграффито было красиво написано А. И. Сахаровым: «Мастерская монументальной живописи». Дальше вела пробитая в толще стен крутая и узкая каменная лестница со стертymi ступенями, по которой попадали во второй этаж колокольни, где и находилась Мастерская.

Мастерская была маленькая. У многих нынешних монументалистов свои личные мастерские в два раза больше, чем была наша, где работало 15—20 человек разом. Личных мастерских у наших художников не было. И вот в этой маленькой мастерской, где в каждом уголке создавали эскизы, рисовали картоны с двух сторон единственного щита, делали фрагменты в материале, писали на шелку и на левкасных досках, экспериментировали с энкаустикой, несмотря на то, что тут же составлялись договора и производились расчеты, всегда были посетители, заказчики, архитекторы и просто друзья-приятели, мы еще умудрялись ежедневно рисовать модель. Конечно, в этой обстановке много уходило времени впустую. Работали мы довольно медленно и легко отвлекались. Впрочем, это зависело от темперамента. Ежедневное чаепитие носило ритуальный характер. Приобретались продукты по строго регламентированному списку: горячие бублики, сливочное масло, лучший чай, сахар-песок и пол-литра водки. Все садились за стол и начиналась трапеза, почти как на картине Сурбарана, только сопровождавшаяся, вероятно, более оживленной и остроумной беседой. Впрочем, соленные анекдоты начисто отсутствовали. Фаворского они смущали, а остальные добровольно сдерживались. Пили «пунсик» — крепкий сладкий чай с небольшим добавлением водки. За столом сидели долго, вставать не хотелось.

Были и другие развлечения. Как-то Эдельштейн и я предложили всем нашим художникам анкету из одного вопроса «Что Вы больше всего любите делать?» Условием была полная откровенность. Мы опросили человек тридцать, и только один ответил, что он больше всего любит рисовать. Фаворский сказал, что больше всего любит гулять. Прибавлю от себя, что для него не только прогулка, но даже поездка на работу или по делу была наполнена интенсивнейшим процессом накопления наблюдений. Я как-то ехал с ним на площадке трамвая и видел, как он поглощен наблюдением. Его зрачки находились в непрерывном движении, перебегая с одного предмета на другой. Недаром его восхищало выражение Пушкина «художник быстрооккий». Жизнь Фаворского была до

краев наполнена трудом, и не часто ему доводилось гулять. «Пойти в зоопарк,— говорил он,— это все равно, как пирожное».

Так и шло в трудах, но и беззаботно, даже несколько идиллически, до войны. Перед войной почему-то работы особенно много стало. Хватало всем и были все ею увлечены. Потом, конечно, разом кончилось. Бруни оставался в Москве, остальных раскидало.

Но война еще далеко не закончилась, а Мастерская уже снова начала работать. Вернулся из Самарканда Фаворский. Молодых мужчин не было совсем, как и везде. Воз тянули женщины. Я об этом периоде знаю от других, потому что сам вернулся с фронта только в ноябре 1945 года. Все уже было не так и не то. Многих не стало. Еще до войны умер Юра Павильонов — молодой, здоровый, красивый. Ему было 30 лет. Его все любили. Он был самым одаренным из всех нас. Еще во ВХУТЕМАСе он очень выделялся, и в Мастерской он сразу показал большую творческую зрелость. И вдруг короткая болезнь и смерть. Это был страшный удар для нас. Именно от него мы ждали самого веселого, в нашем поколении, слова. А война отняла другую большую надежду — Никиту Фаворского, обаятельного Ваню Безина, Игоря Полякова, тишайшего Ваню Хлюпина. Да и живые изменились, стали не те. Радость победы, возвращение к любимому занятию делали свое дело, но беззаботность исчезла. Уже не называл, как раньше, Фаворский Костю Эдельштейна и меня «эпикурейцами».

Но больше всех изменился сам Бруни. Он переживал длительные периоды тяжелой депрессии, на какое-то время воскресал и снова проваливался в меланхолию. Смертельная болезнь уже точила его. Да и то, что делалось в Мастерской, было уже совершенно не то. Архитектура все дальше уходила в фасадную помпезность, за ней, а иногда опережая ее, спешила и монументальная живопись. Нужны были голубые небеса, в которых полощутся шелковые знамена, и ряды идущих на зрителя улыбок. Появились крупные специалисты такого рода живописи. Скромное, правдивое искусство Мастерской на эти требования ответить не могло. Приток за-

казов резко сократился. Бруни уже не вставал с постели.

Как-то в Мастерской Володя Чернецов, Азарий Коджак и я писали панно на сипем репсе к восьмисотлетию Москвы. Мы были одни. В Мастерскую уже вступили сумерки, но мы не зажигали света, подольше хотели пописать. Вдруг в Мастерскую вошел Бруни. Он невероятно исхудал. Вид у него был ужасный. Он был грустен и нежен. Посмотрел нашу живопись и не обругал нас, как я ожидал. Потом только я понял, что он собрал последние силы и пришел попрощаться с Мастерской. Вскоре он умер. Это был для всех нас ужасный удар. Кроме горя и жалости, было еще чувство, что скреплявший все и всех цемент рассыпался. На похоронах Фаворский сказал мне в утешение: «Художник начинает жить в день своей смерти». Но к Мастерской это не относилось.

Мастерская ненадолго пережила Бруни. Мы проработали, испытывая большие трудности, еще около года. Не знаю, что было бы дальше, но руководство Академии архитектуры решило Мастерскую монументальной живописи вместе с другими хозрасчетными мастерскими Академии — столярной и макетной — закрыть.

Я кинулся к Фаворскому и мы были приняты Президентом Академии К. С. Алабяном. Каро Семенович встретил Фаворского очень ласково и разъяснил нам, что Мастерская как она есть не может ответить на высокие требования, которые предъявляет жизнь к этому виду искусства. Необходим соответствующий Институт, оснащенный и т. д., могущий обеспечить и т. д., соответствующий и т. д. Так закрытие Мастерской получило законченное «художественное» оформление. Мы ушли подавленные.

Вскоре после смерти Бруни мы устроили в Мастерской вечер его памяти. То, что вечер происходил в стенах Мастерской, в стенах, которые каждый день видели живого Бруни, обостряло чувство утраты. Говорили все очень хорошо. Выступали Фаворский, Габричевский, Алпатов.

А. А. Сидоров закончил свою речь словами поэта:

Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностью: были.

Ну, что ж, наверное, так и нужно.

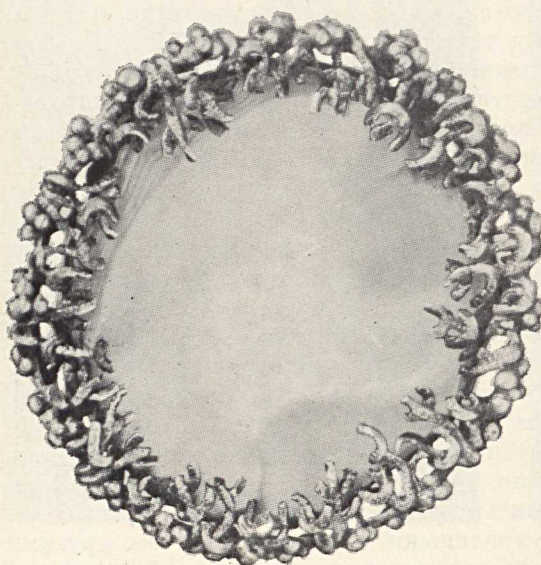
М. Пиков
Фриз «История костюма»
в Ателье мод
на Кузнецком мосту
в Москве.
Фреска. Фрагмент

Л. Бруни
Роспись зимнего сада
Дома пионеров в Москве.
Акварель на шелку.
Фрагмент



Броши и серьги Юты Паас

Р. Коваль



Брошь, серьга, кулон
Серебро, опал

Присущая эстонским художникам сдержанность, целомудренно скрывающая напряженность внутреннего чувства, слилась в творчестве Юты Паас-Александровой с органически усвоенными уроками петербургского классицизма — искусства музыкального и лаконичного. Именно этот синтез определяет главные особенности лучших произведений одного из ведущих художников-ювелиров Ленинграда.

Юта Паас училась в Таллинском художественном институте. С 1952 года она живет в Ленинграде, ее работы постоянно выставляются в ЛОСХе. Многие произведения Ю. Паас экспонировались на всесоюзных художественных выставках. Сделанные ею по заказу ленинградского Дома моделей ожерелья, кулоны, браслеты, кольца дополняли туалеты, демонстрировавшиеся на международных выставках в Брюсселе, Монреале, Осака.

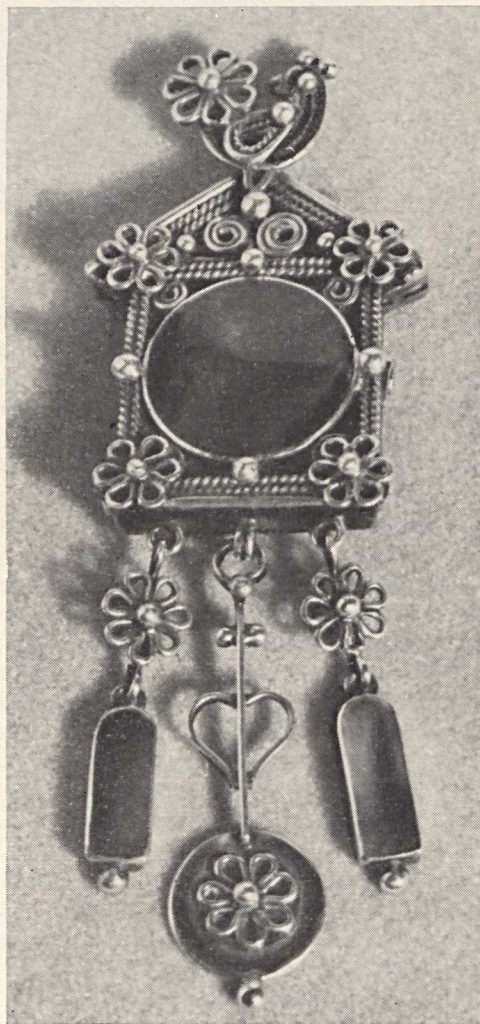
Общезвестно, насколько ювелирное искусство связано с колебаниями моды и насколько в то же время характерна для него приверженность к устоявшемуся вкусу, нередко оборачивающаяся костью. Выстоять против поветрий моды, остаться самостоятельной, творчески независимой, принадлежать своему времени, искать точных формул для выражения стиля эпохи и одновременно таких решений, в которых воплотилась бы «связь времен», способность вещей к длительному существованию, — такова, как нам представляется, позиция Юты Паас.

Конечно, работая много и долго, художник не может не меняться. Однако в переменах, происходящих в творчестве Паас-Александровой, отсутствует элемент случайности и произвола — между старым и появляющимся новым ясно улавливается связь, за многими произведениями

угадывается одна цельная, при всех изменениях, личность художника.

«Сейчас в моде броские эффектные вещи. Но я не могу, не хочу делать такие... Хочется другого. О чем ювелиры говорят: «носить мне, моей дочери и внучке долго»... Вычурности, усложненности, претенциозности прошлой и нынешней Юта Паас всегда противопоставляет то, что неназойливо, то с чем «легко долго жить» — благородную простоту, простоту, лишенную прозаизма.

Прежде всего, просты сами формы создаваемых ею ювелирных украшений. Это всегда ясно читаемые, точно очерченные квадраты, прямо-



угольники, круги, овалы. Порой художник любовно обыгрывает легкую неправильность овальных форм. Иногда углы квадрата как бы оплавливаются, а стороны квадрата или прямоугольника начинают пружинить и мягко круглиться. Так, во второй половине пятидесятых и в шестидесятые годы Юта Паас «проиграла» шкалу разнообразнейших, в основе своей самых простых, геометрических форм.

Эти вещи, как правило, невелики по размерам: кулоны, броши, уютно помещаются в углублении ладони. Мы об этом упоминаем неслучайно: не только носить — эти украшения приятно долго рассматривать. Станным образом они уводят владельца от тщеславного удовольствия («Мне принадлежит эта прекрасная вещь!») в иной, внеэгоистический художественный мир. Таково большинство работ, в которых Юта Паас использует цветной камень. Агаты, бирюза, амазонит, малахит, золотистый то-

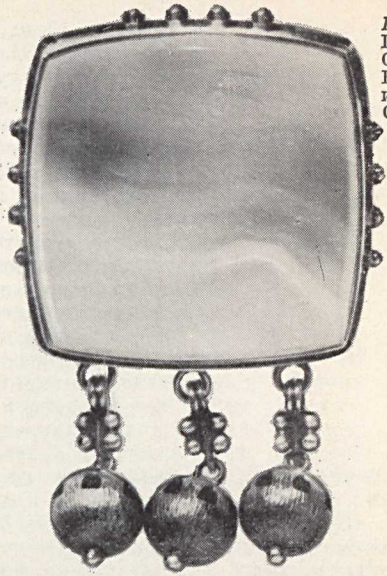
паз, сердолик, перламутр, коралл, кровавик, опал — таков далеко не полный перечень цветных камней, творчески освоенных Ю. Паас.

Художник неизменно старается понять, какое решение будет наилучшим для неповторимого сочетания оттенков игры и прожилок камня. Так, в гарнитуре украшений из ленточного агата (Русский музей, постоянная экспозиция) серьги каплевидной формы лишены оправы, только мягкий завиток петельки перекликается с волнистым узором камня. В другом случае чуть заметная деликатная оправка несколько усиливает строгий прямоугольник формы и сов-

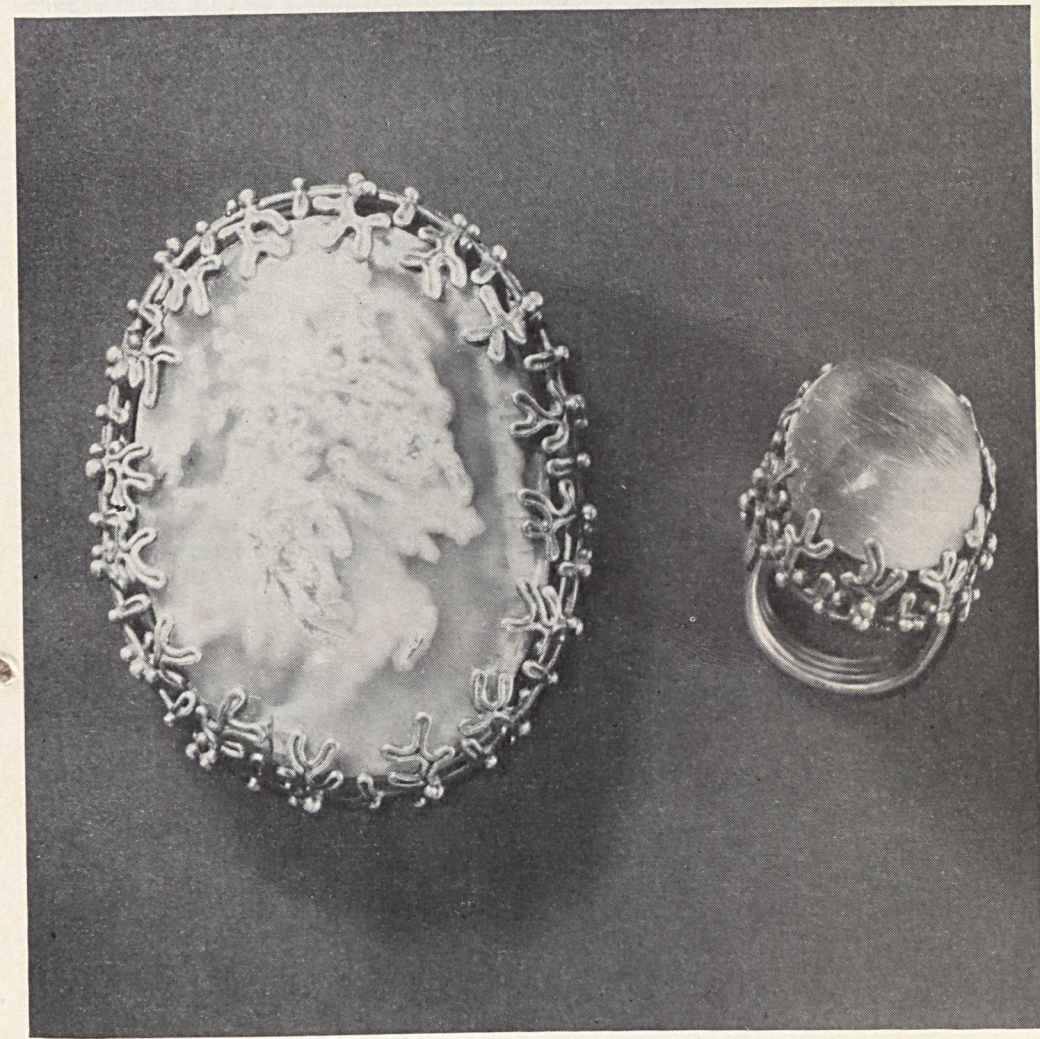


сем не мешает главному — таинственному узору (настоящий фантастический пейзаж!) зеленовато-сиреневого мохового агата. К числу лучших произведений Ю. Паас относятся те, в которых использованы прозрачные камни. Делая серьги или кулон из волосатика, художник предпочитает камень не сплошь расшитый нитями рутита, но легкий, разряженный по рисунку, отчего острее становится красота прозрачной светонесущей массы, а пронзающие ее стрелы инородного минерала сами воспринимаются как драгоценность.

Юта Паас всегда «видит» человека, который будет носить ее вещи, представляет конкретную ситуацию, в которой они будут жить: украшения для певицы, выступающей на сцене, для молодой или пожилой женщины, пришедшей на концерт; украшения, которые можно носить на работе или, напротив, предназначенные для праздников. Иначе она про-



Ю. Паас-Александрова
Гарнитуры «Ей» и «Ему»
Серебро, кварц, агат
Брошь и кольцо
из сюиты «Пруды»
Серебро, агат



сто не может работать. Вот этот тоненький обруч диадемы с тремя наивными, словно поднявшимися на тоненьких ножках бирюзовыми квадратиками, она делает для невесты. А эту блестящую филигранную металлическую брошь — для пожилой женщины, вкусы которой сформировали впечатления от обильно украшенных дорогих изделий XIX века. Может быть, именно этот «психологизм», работа на воображаемого и все-таки обладающего определенным характером и внешностью человека как раз и будет тем основным, что даст долгую жизнь произведениям Юты Паас.

Творчество есть непрерывное движение и изменение. На юбилейных выставках 1970 года в Ленинграде и Москве появились новые работы Юты Паас. Для тех, кто любит ее искусство, в них обнаружилось много неожиданного. Они относительно крупны по размерам. В этом увеличении размеров сказилось желание

создать вещи подчеркнуто торжественные и праздничные.

Прихотливым вольным движением завитков оправы обогащается ныне, как всегда, простая форма цветного камня. Строгость и сдержанность смягчены асимметрией. Главное место среди выставленных работ занимает сюита — четыре гарнитура на тему «времена года». Обобщающие образные идеи художник выражает специфическим «ювелирным» языком, заставляя работать сам материал.

В ожерелье из гарнитура «Осень» пластинки из теплого золотистого сердолика соединяются в форме, заставляющей вспомнить падающие листья, капли дождя, а в очертаниях завитков, кажется, сквозит дрожание. Самый строгий по цвету — гарнитура «Зима» из серебра и хрусталя с вкраплениями пирита. Камень — ледяной, кристаллический, а в вихреобразных завитках — напоминание о буйстве снежной вьюги. В

гарнитуре «Весна» главное — цвет и рисунок агата: в дымчато-сером возникают зеленые вкрапления как обещание будущего цветения.

Наиболее дерзким и неожиданным представляется гарнитура «Северный», особенно браслет и брошь, входящие в него. С серебром и перламутром сочетается... мех. С твердым и прочным — податливое и мягкое. Мех образует род ореола вокруг браслета и броши. Гарнитура «Северный» — пример того, как профессиональное искусство переводит опыт народных мастеров — украшение меховой одежды на севере бисером, бусами, металлическими пластинками — в острое современное решение. Что же Юта Паас-Александрова делает теперь?

Перед нами работы с ленинградской Весенней выставки 1973 года. В духе знакомых ясных и одухотворенных геометрических форм сделаны два тесно связанные гарнитура — «Ему» и «Ей»: броши с запонками. Это настоящий лирический ювелирный дуэт. В современной мужской, точнее, юношеской моде весьма явно проявляются элементы женственности — отсюда в мужском гарнитуре брошь. И все-таки, перебравшись из традиционных женских в мужские, украшения претерпевают перемены: строг рисунок ленточного агата, строг очертания предмета, строга оправа. Особенно в сравнении с оправой женского гарнитура, охватившей нежный по цвету, мягко вздымающийся квадратик розового кварца прихотливым сцеплением асимметричных завитков.

И решительно новым явлением в творчестве художника представляется сюита «Пруды» — шесть брошей из агатов. Увлеченная формой камня, своеобразием его рисунка и цвета, Ю. Паас создает асимметричные свободные по форме предметы, оправленные всякий раз по-разному. То это серебро с белой эмалью, ассоциирующееся с подтаивающим льдом у проруби, то кружочки зеленой эмали, напоминающей ряску, то вдруг совершенно неожиданные в творчестве художника, оставленные еще в 50-х годах и возрождающиеся теперь в новом облике, с легким привкусом стиля «модерн», натуралистические цветы. Строгая школа, составляющая основу творчества художника, в полной мере проявляется и в этих вещах, отмеченных печатью утонченного мастерства.

Как определить сущность происходящих в творчестве Юты Паас-Александровой перемен? Что это — поворот от «классицизма» к «романтизму»? Взрыв романтического чувства, смягчившего былую строгость и сдержанность? Ясно одно — в творчестве художника, высказавшегося в своих прежних произведениях так полно, так определенно, обозначились иные оттенки настроений, обозначился переход от внутренней напряженности «геометризма» к открытости, раскованности. Не есть ли это свидетельство обретения самой высокой творческой свободы, приходящей в свой срок ко всякому большому художнику?

Проблемы профессионализма

От редакции

В своей речи на XVII съезде комсомола, касаясь вопросов идейно-эстетического воспитания, тов. Л. И. Брежнев отмечал: «Произведения советской литературы и искусства составляют наше бесценное духовное богатство, нашу социалистическую национальную гордость. Немалая часть из них вошла в фонд сокровищницы мировой культуры. Все замечательное, что создано советскими писателями, художниками, композиторами, деятелями театра и кино, живет и будет жить в народе, служить торжеству наших идеалов. Мы верим, что деятели советской культуры и искусства будут и впредь отдавать свой талант, умноженный на бесценную любовь к Родине и верность своему народу, созданию новых произведений, которые займут место в рядах лучших творений советской и мировой литературы и искусства». Эта высокая оценка и высокое доверие ко многому обязывают деятелей советского искусства.

Углубление идейно-политического содержания искусства социалистического общества связано с непрерывным рождением новых видов и форм художественной деятельности и новых средств пространственного и изобразительного языка. Поле художественной деятельности постоянно расширяется за счет все более широкого взаимодействия народного искусства, самодеятельности и профессионального творчества.

Вместе с тем профессиональное искусство в социалистической художественной культуре сохраняет ведущую роль, продолжая при этом опираться на сокровищницу народного искусства. Эта роль требует от профессионального искусства постоянного углубления и совершенствования собственных принципов и критериев, четкого осознания своей позиции, целей, и средств.

Наряду с постоянным вниманием к дальнейшему углублению коммунистической идейности, партийности и народности искусства от художников требуется неослабное внимание к совершенствованию профессионального мастерства, тем более, что в социалистическом искусстве постоянно складываются новые виды профессиональной деятельности. Внутри декоративно-прикладного искусства наряду с тенденцией синтеза различных его видов и жанров все явственнее заявляет о себе и тенденция к дифференциации, к появлению новых видов. На наших глазах преобразуется оформительское искусство, все более сосредоточиваясь на задачах наглядной агитации.

Возникает необходимость четкого определения статуса этого нового вида деятельности. Из этого следует, что профессионализм наряду с другими важнейшими принципами художественной деятельности должен стать одним из основных критериев как в дальнейшем плодотворном развитии каждого из ее видов, так и в их взаимной координации.

В свете этого представляется актуальным и своевременным вынести на широкое обсуждение тему профессионализма как одного из важнейших критериев художественной деятельности.

Предлагаемые вниманию читателя материалы и есть попытка начать такое обсуждение. Статья В. Глазычева, не претендуя на полноту описания и бесспорность всех выдвинутых автором положений, рассматривает проблему профессионализма в культурном и историческом аспектах.

Этот теоретический эскиз дополняют высказывания искусствоведов и художников, которые обсуждают поднятую тему в свете сегодняшней художественной практики и выявляют уровень осознания ими этой актуальной проблемы.

Искусство как профессия

В. Глазычев

Слова «профессионализм», «дилетантизм», «творчество», «мастерство», «ремесло» как-то утратили ясность значений. Когда привычные слова теряют ясность, это означает, что не все ладно с практической деятельностью, которая обозначена этими словами.

Если, к примеру, обратиться к народному искусству, то какими словами отделить в нем удачу от нормы, норму от неудачи? Когда мастер стекольного завода блистательно воспроизводит известный образец, то это, наверное, не творчество. Но ремесло это или мастерство?

Когда живописец делает привлекающую внимание экспозицию технических устройств, то это дилетантизм или, напротив, высшее доказательство профессионализма?

Разобраться в этих вопросах трудно и столь же трудно отделаться от ощущения, что разобраться необходимо.

Не претендуя на окончательность суждений, сделаем по крайней мере попытку. Так что же есть профессионализм?

В нем не было нужды, пока были только ремесленники и дилетанты — либо те, кто

Мемориальный ансамбль «Хатынь». Белоруссия



Бывает, что какое-то слово вдруг начинает употребляться сразу всеми по самым разным поводам и в самых разных смыслах. Сейчас таким расхожим словом стал столь еще недавно бывший чисто цеховым термин «профессионализм».

Есть, например, люди, для которых слово «профессионально» означает высшее качество, а «непрофессионально» — наоборот, низшее:

— Хороший фильм?

— Профессиональный.

Все остальное не имеет для них значения. Фильм должен быть профессиональным, тогда не важно, о чем.

— Хорошая книга?

— Непрофессионально написана.

Следовательно говорить не о чем.

Есть и другие:

— Как вам это полотно?

— Все грамотно, все профессионально, но ничего нет. Пустота. Все великое в искусстве создали, знаете ли, дилетанты, которые не знали правил и поэтому могли их нарушать. А иначе никакое движение невозможно.

В декоративно-прикладном искусстве дело осложняется тем, что правила, которые можно было бы соблюдать или нарушать, выделить не так-то просто, может быть, именно поэтому здесь наряду с серьезными художниками встречаются люди, считающие, что «все легко» и «все само полу-

чится». Но, чтобы разобраться в ситуации, нам придется на какое-то время выйти за границы декоративного искусства и обсудить проблему профессионализма в более широком контексте — с учеными, художниками, искусствоведами. Нам предстоит выяснить, об одном и том же идет речь во всех случаях или, наоборот, слово «профессионализм» стало как бы модной тарой, которую каждый может наполнить чем угодно.

*

Дело же не в слове, сказал социолог **Ю. Замошкин**. Мы должны за всеми общими понятиями видеть конкретную социальную реальность. А тогда проблема «профессионализма» чаще всего будет выступать как превращенная. Если разобраться, что на самом деле волнует тех, кто выступает, например, против профессионализма, то скорее всего окажется, что они не против профессионализма, а против тех традиций и норм, которые в данных условиях профессионализм представляют. Если художник говорит, что профессионализм его сковывает, это означает, что его сковывают нормы профессионализма, допустим, Строгановского училища или Института технической эстетики. При этом он всегда будет говорить это с позиций каких-то иных норм профессионализма, потому что вне культуры художник существовать

Здание МИЭТа в
Зеленограде



не мог работать ниже нормы, заданной безжалостным рынком, либо те, кто был свободен от всех норм, кроме светских. Ремесло — не профессия, а занятие, нормы которого передаются по наследству. Поэтому для ремесла не было и нет вопросов: как я делаю? что делаю? — в нем нет «я». Неслучайно оно всегда тяготело к цеху и его диктатуре, к добровольному отказу от личности в пользу самосохранения индивида. Трудно сказать, какой профессионализм оформился первым: жреческий, военный или торговый, возникшие в тот момент, когда история начала словно бы испытывать разные формы цивилизации. Во всяком случае, это не профессионализм ученого или художника: первых не было очень долго, вторые столь же долго не знали, что они художники. Они это узнавали (в Египте Эхнатона), забывали, снова узнавали (в перикловых Афинах), снова забывали, пока не узнали окончательно уже в новое время. Мне кажется, профессионализм в искусстве возникает на грани XVIII и XIX столетий, грани, обозначенной Французской революцией. Жак Луи Давид, придалом от безмятежности темпераменте своим с равным спокойствием писавший визитеров Малого Трианона, якобинцев, жирондистов, Наполеона и маршалов, был профессионал. Пушкин — профессионал, может быть, первый в России, гордившийся этим, подчеркивая отличие своего литературного труда и от дилетантизма вдохновенный Жуковский, и от мастеровитой поденщины булгариных. Профессионализм — порождение технологического мира и вместе — один из его движителей. Грамотное ремесло — в мире, который по-

не может, а профессионализм — это единственный способ приобщения к ней. Предупредим сразу: из бесед, которые мы провели, картина возникает достаточно сложная и противоречивая. Некоторых, как выясняется, волнуют вещи, не имеющие ровным счетом никакого отношения ни к профессионализму, ни даже к собственной профессии — «шумим, братец, шумим». Другие же, напротив, уходят в такие узкоспециальные тонкости, что никакой социальной реальности за ними увидеть не удастся — «не на грунте надо писать, а на левкасе, вот она в чем вся штука-то».

Из бесед мы выбрали лишь наиболее конструктивные, не в смысле ясности представления проблемы или четкости ее изложения, а в смысле заинтересованности ею, обращения к какому-то узловому моменту в этой, по-видимому, необъятной теме.

Подойдем к теме профессионализма «снаружи», посмотрим, как понимает ее художественная критика.

*

Если уж мы беремся за такую тему, говорит искусствовед Ю. Осмоловский, давайте заранее решим, что именно мы хотим доказать. Иначе будет просто путаница. Искусствоведение — это ведь не точная наука. Вот если бы я был физиком, я бы вам сказал формулу, и вы бы меня сразу поняли. Спорить было бы не о чем. А у нас все сложнее. Вот, допустим, в Манеже я всегда отличу профессиональную ра-

боту. Видна школа. Либо он умеет компоновать, строить, либо нет. А русская икона — как тут отличить профессиональную работу? Были строгие каноны, которые обязаны были соблюдать все. Ответьте — достаточно соблюдать каноны, чтобы быть профессионалом?

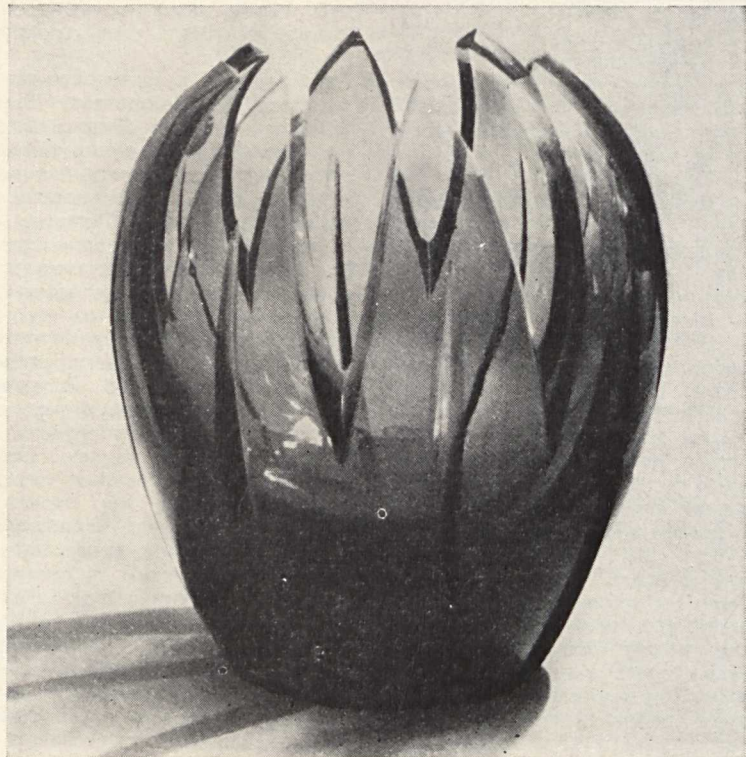
Вы скажете, что от меня ждут не вопросов, а ответов. А вот, между прочим, Екатерина Федоровна Белашова любила говорить: «Самое главное — поставить проблему. Может быть, другие ее решат».

Так что давайте постараемся поставить проблему.

Скажите мне, вот эта деревянная фигурка Нила Столбенского — вы возьмите ее в руки, потрогайте, ее в деревнях даже иногда к больным местам прикладывали, считалось, что исцеляет — вот профессиональная это работа или нет? По канонам академической скульптуры — нет. Но в народном искусстве — свои каноны, несколько веков просуществовавшие. Этот Нил был сделан в XIX веке, а в XVII точно таких же делали, отличить невозможно.

Может быть, тогда и назвать профессионализмом соблюдение канонов? Пожалуй, не выйдет. Куда тогда девать примитивистов? Например, югославских? Разве можно сказать, что это непрофессионально, хотя вроде бы никаких канонов тут не соблюдено. Но какой ритм, какой орнамент и, самое главное, какое непосредственное чувство!

Как раз о чувстве часто и забывают. А с него, по-видимо-



коления заставляли и оставляли почти не изменившимся, во всем его кола-брюньоновском очаровании вымирает, не имея шансов на выживание в технологическом мире.

С ним вымирает этика ремесла — этика сущего, неизменного, устойчивого, и образующаяся пустота требует наполнения этикой профессионализма — этикой создаваемого заново. То есть профессионализм — не способности, не творческий потенциал, не исполнительность по отношению к традиционной норме, как в ремесле. Это не создание, например, техники воздушной перспективы (акт творчества), но способность понять, что без воздушной перспективы нельзя, раз ее уже создали, это — способность мгновенно подхватить только что созданное умение в создании **своего**.

Те, кого называли титанами Ренессанса, как ни парадоксально, не были в этом смысле профессионалами. Не потому, что не могли, — потому, что еще не было идеи профессионализма, и весь мир, от космогонии до покроя платья, создавался заново. Поэтому, наверное, в строфах сонетов Микеланджело нет-нет и прорвется ужас человека, берущего на себя ответственность за все, что делает сам, отрекшегося от безусловного подчинения привычному авторитету — вере.

Титаны делали все, еще не зная, что это все — чужие профессии, которым еще только предстояло оформиться, по необходимости делали все и в спешке, многое делали слабо: Микеланджело в архитектуре, Рафаэль в археологии, Вазари в живописи. Так восхищающий в них универсализм — вовсе не случайный всплеск,

просто сегодня для универсализма нет места, потому что мир «сделан». Потенциальные универсализмы, тесно прижатые друг к другу, сдавливались до тех пор, пока не вытянулись в профессионализм.

Профессий тысячи, профессионализм один. Он — мера требовательности к себе, мера ответственности за себя в деятельности, которую предъявляет художнику общество. Он — специфическое противоядие, которое вырабатывает культура, когда процесс превращения в прошлом узкоцеховых занятий в массовые должен был заменить внутреннее (очевидный уровень деятельности) внешним (дипломы, свидетельства и проч.). Профессионализм как способ деятельного существования един и не имеет связи со специализацией — вообще ли, в искусстве ли — все равно. Его основой являются качественно различающиеся виды деятельности: исследовательская, создающая, посредничающая, регулирующая, воспроизводящая, непременно слитые во всякой сознательной работе. Раньше можно было удовлетвориться простой констатацией очевидности: художник рисует и пишет, ученый исследует и высказывает и т. п. Профессионализм начинается тогда, когда ученые поняли, что их фантазии, философствование, страдания, эстетическое наслаждение — не случайности личной биографии, а необходимое звено деятельности. Профессионализм начался тогда, когда художники заметили, что их исследования, их размышления, их расчеты — уже не факт биографии Хогарта, Делакруа или Сезанна, а норма занятия искусством, где чувство и умелость — это еще только начало. Воспроизводят, чтобы существовать. Регулируют, передавая от

му, все и начинается. Если мне принесут искусствоведческую работу начинающего автора, на что я прежде всего буду смотреть: на язык, на стиль, на эрудицию? Нет, я посмотрю, есть ли у него личная заинтересованность в том, о чем он пишет, гражданская позиция, отношение к миру, непосредственное чувство. Вот, может быть, только тогда и можно говорить о профессионализме, когда соблюдение канонов не сковывает непосредственного чувства художника.

*

Разговор о непосредственном чувстве подводит нас к области психологии творчества, к проблеме специфики работы художника, почти такой же старой, как и само творчество. Мастерство или вдохновение? Мы, естественно, не будем здесь углубляться в этот сложный и многогранный вопрос, проиллюстрируем его примером из литературного дела, ведь у всех видов творчества проблемы общие. Например, писатель М. Зощенко совершенно серьезно считал профессионализмом как раз умение обходиться в работе без непосредственного чувства: «...У меня есть два способа работы. Один способ — когда имеется вдохновение, когда я пишу творческим напряжением. Работа идет легко, быстро и без помарок. Причем весь план, вся композиция вещи складываются сами по себе. Второй способ — когда нет вдохновения. В этом случае я пишу техническим навыком. При этом способе работы я сам проделываю то,

что обычно проделывается подсознательно: сам прорабатываю план сюжета, сам соизмеряю части и, слово за слово, делаю рассказ. И все годы моей литературной работы свелись к тому, чтобы научиться такой технике, при которой качество продукции было бы все время приблизительно одинаково. Никому из писателей не удавалось всю литературную работу провести с помощью одного только творческого подъема. Таких писателей я не встречал»*.

*

Говорит искусствовед А. Каменский:

Лично я к профессионализму отношусь в высшей степени уважительно. Профессионал — это человек, который хорошо умеет делать свое дело; будь он традиционалист или новатор, он должен выступать как мастер своего дела. Что касается современного искусства, то профессионализм — это его, если хотите, «охранная грамота». В двадцатом веке появилось стремление изничтожить веками сложившиеся принципы натурального изображения, нарушить связь общемировой культурной традиции с теми принципами ее конкретно-пластической разработки, которые мы знаем по многим векам истории художественного творчества. Так вот, с утратой принципов происходит и утрата профессионализма. Недаром на Западе сейчас возникла концепция «искусства без качества». Во многих со-

* М. Зощенко, Как мы пишем. Сборник. Л., 1930, стр. 48—49.

В. И. Мухина
Декоративная скульптура
«Борей»



В. И. Мухина
«Колхозница»
Бронза

временных художественных течениях, вроде поп-арта, оп-арта, появился своеобразный профессионализм, но, так сказать, с отрицательным знаком; это когда система конкретного выражения, базирующаяся на предметности, заменяется чисто внешними декоративными эрзадами того вятого художественного языка, который мы знаем. В современном искусстве многих стран профессионализм вятого изложения какого-то содержания — эмоционального, интеллектуального, этического, какого угодно — оказался почти полностью утраченным. И одна из важнейших проблем, стоящих перед, так сказать, мировым художественным общественным мнением, — восстановить гуманистическую традицию искусства и его профессионализм в частности.

Я, кстати говоря, не считаю, что между искусством и искусствоведением в этом смысле такая уж пропасть. Что такое профессионализм в искусствоведении? Объяснить это будет, наверное, проще через определение того, что не является профессионализмом, но стремится выдавать себя за него. Это, например, подмена конструктивного научного изучения материала искусства эпитетами или комплиментами, так сказать, антипрофессионализм. Помните, у Джотто аллегория отвлеченных человеческих качеств? Если бы мне пришлось изображать искусствоведческий антипрофессионализм, то я бы представил его в виде этаким косметической да-

мы, которая бессмысленно лепечет комплименты в адрес различных произведений искусства.

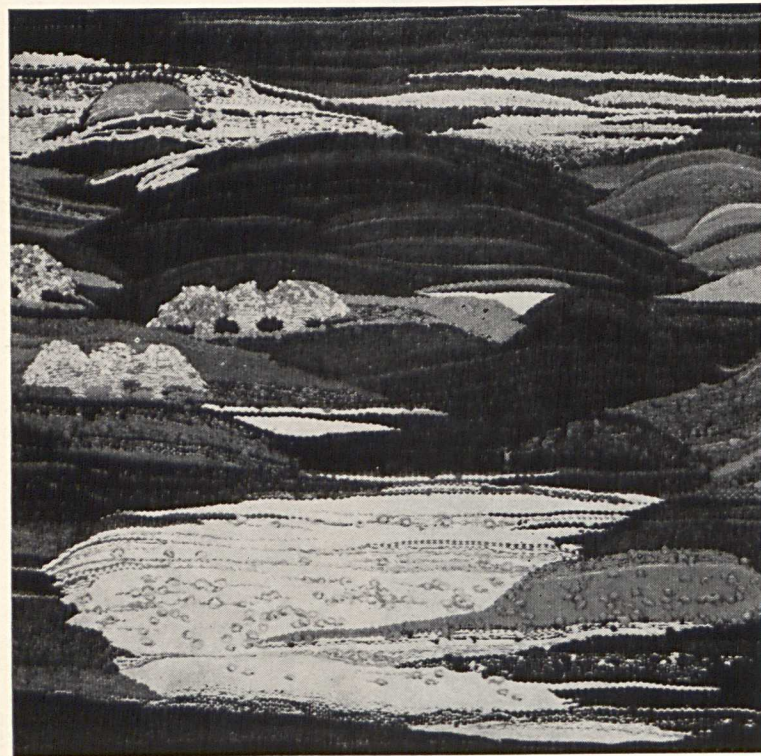
За профессионализм иногда принимают другое, то, что я назвал бы псевдопрофессионализмом. Он маскируется более тщательно. Это люди хорошо образованные, много знающие, внешне весьма правильно строящие свои ученые произведения. Они могут поговорить о чем угодно и о ком угодно. У них нет только одного — понимания специфики искусства, чутья той неповторимости каждого художника, до которой добраться может только человек, тоже обладающий художественно-образным мышлением. И, хотя антипрофессиональная игра эпитетами и «кондитерскими образами» безусловно отвратительна, стремление ученого описать природу того или иного художественного явления может быть полноценно выражено только при одновременном использовании научных и образно-литературных средств. Этот художественно-образный строй мышления и есть то, на чем базировалось искусство и во времена Возрождения и сейчас, без чего не может существовать профессионализм ни в искусстве, ни в искусствоведении, а следовательно, ни искусство, ни искусствоведение.

*

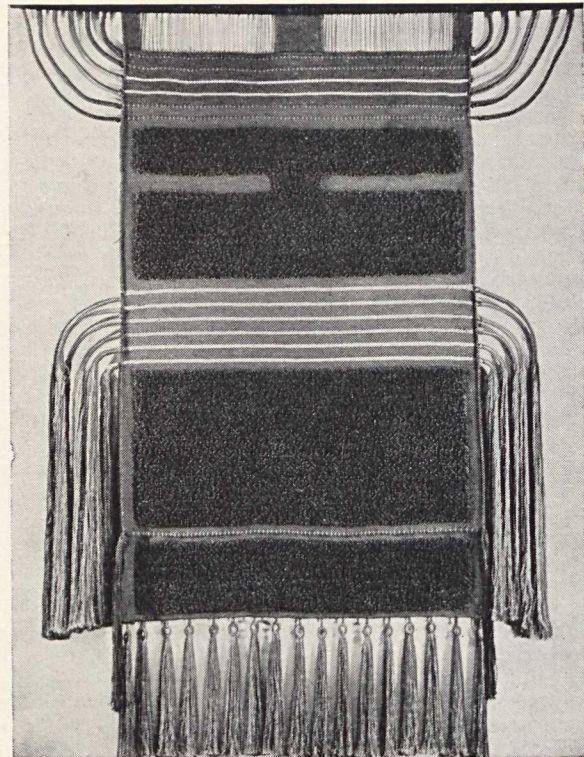
А что же все-таки изменилось по сравнению с эпохой Возрождения? Правда ли, что там были универсальные гении, а у нас сейчас узко профессиональные функцио-

И. Моисеева
Гобелен «Петровский».
Шерсть, ручное ткачество.
Ленинград
(стр. 23)

С. Бунцис
Гобелен «Север».
Шерсть, смешанная техника.
Ленинград



Г. Размене-Кекшайте
Гобелен «Лен».
Лен, смешанная техника.
Литва.



тех, кто умеет, тем, кто не умеет. Исследуют то, что непознанным существует до исследователя. Создают то, что до создающего не могло возникнуть.

В таком абстрактном расчленении все это до удивления просто. Куда сложнее привыкнуть к мысли, что эти виды деятельности осуществляются все вместе в любой профессии, в любом занятии, в любом действии индивида или группы — в различных пропорциях.

Еще сложнее увидеть, что профессионализм надстроен над расчленением видов, он общее для всех, потому что в каждом занятии в каждый момент истории определяет одно: норму, пропорции исследования и созидания, посредничества, регулирования и воспроизводства.

Как ни странно, единство деятельности постоянно ускользает от внимания и потому несть числа любителям дробить мир деятельности на части, противопоставляя их друг другу лишь на том основании, что внешне они не похожи и называются разное. Художника так долго противопоставляли ученому или инженеру, так долго и с таким надсадным упорством, что не только «все», но и художники в это поверили. Одни пишут о двух культурах, имея в виду научно-техническую и художественную. Другие, говоря об исключительно важном месте образа в научном мышлении, скорее спешат сделать оговорку, что «разумеется» это все не имеет отношения к образу в мышлении художника.

Те художники, что поверили в раскол мира деятельности, начали повторять тезисы фрейдистов, даже если о Фрейде имеют весьма смутное представление: их-

неры? Что тогда могли и построить собор, и расписать его, и еще праздничную церемонию в честь его окончания спроектировать, а сегодня художник уже не в состоянии подняться над узкоцеховой системой представлений? Конечно, все не так просто. Очевидно, что в наше время уже не гении определяют характер художественной деятельности. Изменилась социальная структура духовного производства. Это значит, что разные профессии работают коллективно. Например, сделать профессиональный кинофильм можно только, если вместе будут работать много разных профессионалов. Творческая свобода одного оказывается ограниченной не только нормами своей профессии, но и соседними профессиями. Звукооператор, например, не может отодвинуть микрофон слишком далеко, тогда будет плохо слышно (нормы своей профессии), но не может подвинуть и слишком близко, тогда микрофон влезет в кадр. Нечто похожее происходит при создании любого сложного объекта.

*
Архитектор В. Кубасов считает так:
Из опыта совместной работы с художниками у меня сложилось убеждение, что художники к решению сложных комплексных задач совершенно неподготовлены. Они просто не в состоянии представить себе, какую функциональную роль во всем интерьере играет, допустим, вот эта плоскость. Они к ней относятся, как к картине. Все фа-

сады и интерьеры нового здания МХАТ мы задумали сами и художникам говорили просто: вот здесь должно быть это. Единственный, кто оказался на уровне понимания задач, — Андрей Васнецов, который предложил оригинальное решение фонарей на фасаде. Мы, конечно, с радостью согласились. Хотя мы все время и говорим, что с художниками нужно работать, начиная с самых ранних стадий, но это отнюдь не признание их достоинств, а скорее аванс. Художник по своей природе сейчас скорее узкий профессионал. У него нет такого опыта, какой был у Микеланджело, который, расписывая храмы и капеллы, накапливал огромный опыт взаимодействия с архитектурой. Такой опыт сейчас есть только у архитектора. И вообще говоря, архитектура как была «матерью искусств», так, видимо, и останется.

*
Конечно же, это позиция, как говорят, полемически заостренная. Спор искусств за первенство имеет многовековую историю и между прочим даже в эпоху Возрождения и даже у теоретиков архитектуры не всегда решался однозначно в пользу последней. Л. Б. Альберти возразил бы В. С. Кубасову:
«Архитектор именно у живописца заимствовал архитравы, базы, капители, колонны, фронтоны и тому подобное, и все ремесленники, ваятели, каждая мастерская и каждый цех подчиняются правилу и искусству живописи <...>

живопись есть цвет всех искусств»*. Не все согласятся с Кубасовым и в том, что только архитектор может решать широкие пространственные задачи и что только гениальный личный опыт может поставить художника из другого, «ограниченного» вида искусства рядом с архитектором.

*
В. Эльконин считает, что именно метод, с которым художник подходит к решению творческих задач определяет узость или широту его искусства:
Если я художник-профессионал, это значит, что я могу ставить сознательные пространственно-временные задачи композиции. Именно сознательные. Могут быть результаты интуитивные, но профессиональная деятельность характеризуется не ими. Если так понимать профессионализм, тогда он у меня пойдет со знаком плюс. Его еще иногда понимают как узкотехническое умение, как знание материала. Если круг задач ограничить этими проблемами, то это приведет к застою, к тупику.
Например, Пикассо не был керамист-профессионал, но он был художник-профессионал. Поэтому он сумел в керамике открыть какие-то новые пути, внести в нее огромные ценности. Конечно, кто-то ему помогал, кто-то давал технические знания. То же самое

* Альберти Л. Б., Десять книг о зодчестве. М., 1973, т. II, стр. 19.

с витражами Шагала, который создал настоящие шедевры, не будучи, понятно, витражистом-профессионалом. Или gobелены Люрса, или театр Фаворского, или стекло Мухомовой.
Что им всем позволило этого достичь? Композиционный образ мышления. Это такой ключ, которым художник может открывать разные двери, за которыми скрыты тайны разных материалов.
Не обязательно, чтобы художник делал все. Можно с большим уважением относиться к человеку, который занимается одним делом, например, керамикой. Но если он при этом художник-профессионал, то он внесет в это занятие высоту культуры, широту мышления. Дурного, как я это назвал бы, профессионализма мы сейчас достаточно много видим в декоративном искусстве, где подчас все и уходит в игру материалов, фактур — не хватает настоящего профессионализма, то есть умения поставить широкие идейно-художественные проблемы.
У Пикассо была концепция конструктивного содержания природы, и широта этой концепции (хоть он ее потом все время менял) давала ему возможность применять ее во всех областях пространственной деятельности. В нашем искусстве свой пространственно-временной строй мышления был у Фаворского. Благодаря ему он тоже мог работать буквально во всех областях. Когда Фаворский первый раз пришел в театр, когда стал ходить по сцене, там



де творчество бессознательно, оно-де выражает непередаваемое, только то, что порождается Само посредством чувства (очень удобное слово) и только чувства. Теории бессознательного творчества давно проникли в искусствознание, в критику и уже отсюда были безошибочно выловлены теми из художников, кто от критики ждет не суда, а славословий, кто готов приписать себе в искусстве любые нелепости, лишь бы отсутствие профессионализма не проступило наружу.
Бесконечные рассуждения о чуждости науки и искусства, о неповторимости золотого века «техне» приводят в конце концов к тому, что уже действительно существующий разрыв между интеллектуальным уровнем науки и искусства увеличивается за счет дезинтеллектуализации искусства. Искусство, обходящееся без рефлексии художника по поводу себя-в-искусстве, может давать иногда всплески творчества, но не может быть профессионально. Чувство здесь не при чем. Достаточно перечитать письма Ван Гога, чтобы убедиться: самосжигающий темперамент и накал страсти не спорят с высоким интеллектуализмом.
Это дилетанты от искусства заинтересованы в том, чтобы стереть грань, отделяющую их от профессионализма, чтобы было не разнообразие, а хаос, чтобы, с готовностью принижая себя, заодно стянуть на свой уровень всех, а любую критику всерьез срезать на корню обвинением в непонимании специфики. Поэтому следует различать профессионализм, дилетантизм и ремесло, а то ведь, смешивая, можно выпасть из культуры нашего времени.

сказали: «Ну, это не театральный человек!» У них у всех было такое понятие — «театральный человек», то есть человек, который определенным образом ходит по сцене, знает целый набор специфических словечек и навыков. Всего этого у Фаворского не было. Ходил он по сцене как-то чудно, смотрел как-то чудно и вроде бы ничего не понимал, но, оказывается, все понял по своему, и когда он сделал «Двенадцатую ночь» (это было во втором МХАТе)—создал целую эпоху в театре.

Если это — труд, то тогда по существу ничего не изменилось по сравнению с эпохой Возрождения, говорит художник А. Тышлер, но художники ведь не думают о профессионализме. Я, например, об этом не думаю. Я, когда пишу, знаю, что хочу сделать, и мобилирую все свои силы и средства, все свое ремесло, и стараюсь сработать то, что мне хочется. Когда вижу, что техническая сторона у меня преобладает над эмоциональной, духовной — я все переписываю. Хорошо написанный глаз меня мало устраивает. Мне нужно, чтобы этот глаз смотрел. Так, как я хочу. Туда смотрел, куда я хочу. Или чтоб он вовсе не смотрел. Вот вы знаете, когда после импрессионистов появились пуантелисты, у них все было построено на технике, и у них ничего не получилось, потому что они выделили один прием и на нем повисли. Там, где присутствует внешний прием,

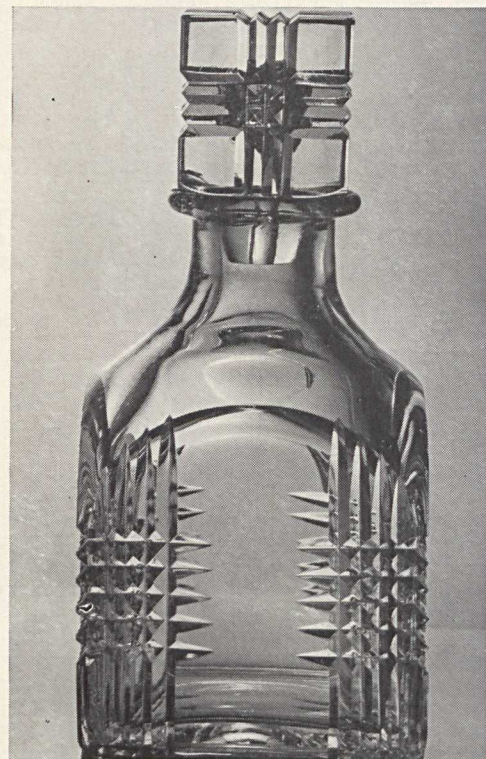
на вид это часто очень профессионально, но это не искусство. Такие художники у нас есть. И были. Александр Яковлев, Борис Григорьев, Юрий Анненков — кажется, какое мастерство! А мастерства-то там и нет. А когда смотрите вещи Сурикова — как скромно написано! Но вот тут и начинается профессионализм, когда мастерство не выскакивает из общего видения мира.

У нас, в живописи, вундеркиндов нет. Это вам не музыка. У нас все построено на большом ежедневном труде. На это уходит полжизни, если не вся жизнь. Вот почему художник, доживший до глубокой старости, часто делает лучше, чем в молодости. Возьмите Микеланджело: его гробницы, Давид (на котором я учился) рядом с Рабами не так уж интересно. Эти Рабы, которые, казалось бы, и не закончены, — это, конечно, лучшие его вещи.

Эти замечательные «старомодно»-ясные и благородно-весомые слова о труде следовало бы серьезно продумать всем тем, кто еще считает, что есть легкие жанры искусства, где все получается само собой, где ничему не надо учиться и почти не нужно стараться, кто забывает, что основа всякого умения, не говоря уже о мастерстве, — это «большой ежедневный труд», который переживает все стили и направления, все моды и временные увлечения и который можно считать краеугольным камнем профессионализма.

В. Колосов
Сервиз «Розовая птица».
Дулево
(внизу)

М. Грабарь
Штоф. Хрусталь. Дятьково



Профессионализм един, потому что нормы, которыми он проявляется во вне, историчны, подвижны.

Когда живописцы открыли линейную перспективу, это было научное по характеру открытие, затем научное же исследование: они взапуски изготавливали передвижные линейки с отверстием-глазком и рамы, чтобы глядеть одним глазом с фиксированной точки и срисовывать все, что видно в раме. Через несколько времени владение перспективой (включая овладение сознательными искажениями) становится нормой профессионализма, чтобы затем уйти в норму ремесла и только много позже через отказ от перспективы или сложную игру несовмещаемых перспектив выплескиваться снова в профессионализм — через новотворчество.

В профессионализме нормы не меряны, но реальны. Когда творчество, вещь редкая и ценная, имеет место — это видно. Дилетанты души не чают в слове «творчество», профессионалы относятся к нему сдержанно. Это ремесленники от искусства словом «творчество», повторенным сорок тысяч раз, словно вуалью, затягивают незнание и неумение. Незнание композиции плоскости, пространства и цвета, незнание норм композиционного ремесла в других видах искусства, незнание общей культуры своего времени и незнание истории, нежелание знать лицо тех, к кому сегодня обращено искусство. Неумение упражнять и использовать собственный мыслительный аппарат, который, как дар сокровенный, внешнему регулированию-обучению не подлежит и, следовательно, разрабатывается каждым в отдельности.

Очень хорошо, что об этом, наконец, заговорили, сказал художник А. Васнецов. Профессионализму, на мой взгляд, сейчас, как никогда, угрожают две опасности: со стороны, как это ни странно, его защитников и со стороны его отрицателей. Первые понимают его как застывшую систему обязательных цеховых правил. Такое понимание приводит к тому, что всякое новое живое движение сразу оказывается вне этих норм и определяется как непрофессионализм. Другие же, наоборот, само движение искусства, его тенденцию к обновлению возводят в универсальный принцип, отрицая наличие каких бы то ни было общих и устойчивых закономерностей. И то и другое ведет к разрушению искусства.

Значение профессионализма для искусства в том и состоит, что он помогает искусству оставаться искусством. Это его регулирующий механизм самосохранения. Если можно провести параллель с живым организмом, то нет ничего более изменчивого, чем живая клетка, и нет в то же время ничего более консервативного. Консерватизм клетки есть тот инструмент, который при всех эволюционных изменениях предохраняет ее от гибели, то есть жизнь сохраняет как жизнь.

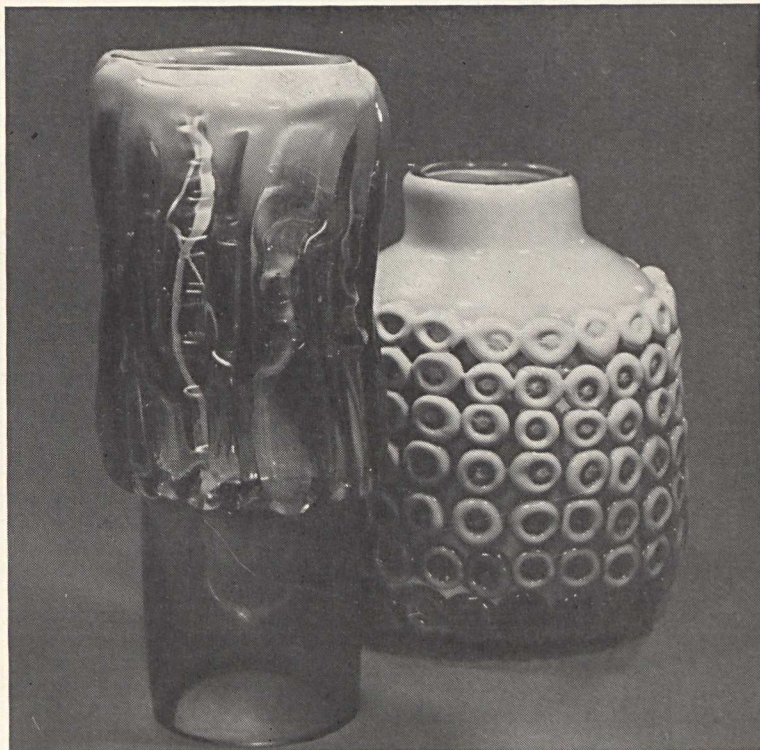
Вот, по-моему, профессионализм — это тот генетический код (или одна из его главных частей), который сохраняет искусство как искусство, как одну из важнейших областей

духовной деятельности человека.

Как я понимаю профессионализм в пространственных искусствах, то есть архитектуре, скульптуре, живописи? Значение ремесла как одного из аспектов профессионализма, конечно, велико, но не ремесленничества и дилетантства, то есть когда профессионализм подменяется рукоделием или когда профессиональная беспомощность заменяется мнимой многозначительностью. Идейное содержание, образная тематика, материал, цвет и всякая иная задача формируется и реализуется профессионалом как пространство, как сложная пространственная ткань, формирующая все аспекты решаемой задачи. Несколько слов о так называемых примитивах, которые якобы стоят вне сферы профессионального творчества и противопоставляются ему. Я не верю в «направления», в том числе и в «примитивизм». Направления существуют только у искусствоведов в их работах. Для художника же есть только художники. Среди так называемых примитивистов XIX—XX вв. есть художники и блестящие и плохие. Пиромани, например, был просто замечательным художником, силой своей интуиции преодолевший все профессиональные трудности. В своих лучших работах он, на мой взгляд, настоящий профессионал. Говорят — у него была «детская душа», «непосредственность неведения». Но и о многих профессионалах можно сказать то же. «Детская

Ю. Мунтян.
Декоративная композиция
Хрусталь, гутная работа.
Ленинград
(внизу)

В. Шевченко
Декоративные сосуды.
Сульфидное стекло.
Дятьково



Нормы профессионализма подвижны и все быстрее стареют, а требование владеть сегодняшней нормой остается постоянным. Здесь и торчат колья, на которых корчится деятельность человека, если он профессионал. Ведь если и можно говорить о прогрессе в искусстве, то только в том смысле, что нормы знаний и умения все время взвинчиваются и быть профессиональным все труднее. Поэтому не только стать творцом, но быть хотя бы профессионалом и в науке, и в искусстве — все более тяжкое бремя. Акт творчества может приключиться и с дилетантом (не знаю лучшего анализа явления, чем нечаянное авторство «Марсельезы» в новелле Цвейга), но стабильной опорой творчества был и остается профессионализм.

Профессионализм един, и если где-то и кем-то задана новая норма, не образец только, а именно норма работы с материалом, инструментами, мыслью (нарушены ставшие банальностью отношения знаний и умения), то делать вид, будто такой нормы нет, не пристало человеку, считающему себя профессионалом.

Если где-то и кто-то показал, что в сборных конструкциях, сращенных с трудом художником, можно создать человеческий городской ландшафт, то это уже норма. Значит, всякая работа архитектора и художника, где аналогичная задача не решена, уже не профессиональна. Еще ни слова о творчестве — городской ландшафт может быть или не стать художественным открытием. Но раз есть норма, за пределами владения ею простирается пустыня иссушенного ремесла.

Если кто-то сумел показать, что гобе-

непосредственность» — это свойство творчества, а не направления.

Еще одна проблема. Хорошо, представим себе, что мы стали считать главным критерием искусства профессионализм. А кто будет этот критерий устанавливать? Допустим, мы, художники, выберем из себя самых умных, создадим комиссию по оценке уровня профессионализма, и комиссия будет решать: вот это профессионально, а вот этого — гнать в шею. Знаете, к чему это приведет? То-то. Это приведет к самой настоящей кастовости или клановости, назовите, как хотите. Эти нормы, которые установит наша вымышленная комиссия, превратятся в застывшие догмы, за рамками которых останется всякое живое движение.

Дело-то как раз в том, чтобы художник был как можно более прямо связан со своим зрителем.

Художник и общество должны быть, как водитель и пешеход, «взаимно внимательны». Общество ставит перед художником задачу, художник на нее отвечает, а общество его работу принимает или не принимает.

*

Дела бывают разные, развивает эту тему художник **Д. Жилинский**, бывают добрые, а бывают, как бы это сказать, сатанинские что ли. Вот физики задумались, морально или не морально то, что они бомбу сделали. А почему бы нам, художникам, не задуматься? Вот эта моя картина

или, там, ваза — хорошо, что я ее сделал, или лучше было мне ее не делать, станет от этого кому-нибудь лучше, или, наоборот, будут об нее спотыкаться и чертыхаться? Непрофессионализм, безнравственность и халтура, по моему, — одно и то же. Это когда делаешь то, что, сам знаешь, делать не нужно. Хотите пример — пожалуйста. В 1958 году на Биеннале дали первую премию художнику, не помню, как его фамилия, который просто прорезал в трех местах прекрасный холст. Безнравственность!

Для меня образец профессионализма — работа русского иконописца, потому что он знал, для кого и куда работает. И никто из них никогда не тщился быть великим человеком. Когда человек хочет быть великим, он делает плохо. Я считаю так: раз тебя, как в старину говорили, бог отличил талантом, значит другие тебе верят, значит ты еще ответственнее должен отнестись к своему делу.

*

До сих пор мы касались, так сказать, «высоких» жанров искусства, где статус художника давно определен; а проблемы, возникающие в жанрах, где индивидуальное художественное творчество только выделяется из традиционных ремесленных форм (что в известной степени и происходит сейчас во многих видах художественной деятельности, объединяемых общим названием декоративно-прикладное искусство), можно проиллюстрировать на примере моделирования одежды.

Интерьер столовой.
Литва



Н. Славина
Подарочная чашка
Фарфор. Ленинград



лен — не просто прилаженное к стене панно из нитей, что он может стать пространством, прирученным художником (действительным пространством или иллюзорным), то там, где в гобелене нет пространства или нет осознанного отказа от пространства, нет и профессионализма.

Если кто-то и где-то сумел сделать мозаику, фреску или рельеф не просто частью здания (это уже давно норма ремесла), а частью активированного движением людей пространства, — все остальное отброшено за пределы профессионализма.

Если кто-то (их немало, называть кого-то одного бестактно) практически показал, что керамика, или стекло, или ювелирные вещи для выставки — одно, для малой серии — совсем другое, для серии — третье, а для промышленного тиража — четвертое, то смешивать все эти качественно различные типы задач непрофессионально.

Слово «мастерство» нам не подходит — в мастерстве нормы меры и могут быть выражены с помощью чисел (обтачивать детали по шестому разряду — мастерство, подлинное и несомненное, высшая ступень ремесла). Слово «творчество» — тоже. Потому что не творчеством только, не созданием нового только, но и разработкой, закреплением и утверждением найденного живо искусство, живы наука и техника.

Поэтому нам сегодня, как никогда, нужно знание того, что такое профессионализм. Поэтому ради профессионализма в художественной работе стоит ломать копыта. Профессионализм не гарантирует тех образцов творчества, какие фиксиру-

*

Никто вообще не верит, что то, чем я занимаюсь, это искусство, говорит художник-модельер В. Зайцев. К нам почему-то подходят с мерками швейного производства — план, внедрение, кокетка, выточка. Никто почему-то не думает о той эмоциональной атмосфере, которую я хочу создать каждым показом своих коллекций. Я ведь отношусь к этому, как к спектаклю. Мне нужно, чтобы человек унес с собой не практические сведения о ширине манжеты или цвете галстука, а образ, стиль. Мы же, по существу, участвуем в создании образа жизни, стиля поведения. Бесспорно, создание массовой практичной одежды вещь замечательная и необходимая. Но если не будет нас, создателей стиля, где модельеры-практики будут брать новые идеи? Заимствовать у Диора или Кардэна? А вы знаете, что Диор и Кардэн заимствуют у нас? Они же в восторге от наших работ. В архитектуре уже признали необходимость специальной работы по созданию новых идей. Есть же английская группа «Аркигрэм», московская «НЭР». Считайте, что и я занимаюсь своего рода концептуализмом.

*

Осознание необходимости в чисто лабораторном творчестве по созданию «новых идей» симптоматично как раз для областей творчества, переживающих период самосознания себя как «самостоятельной» художественной профессии. Об этих проблемах в области

художественного проектирования рассказал Е. Розенблюм.

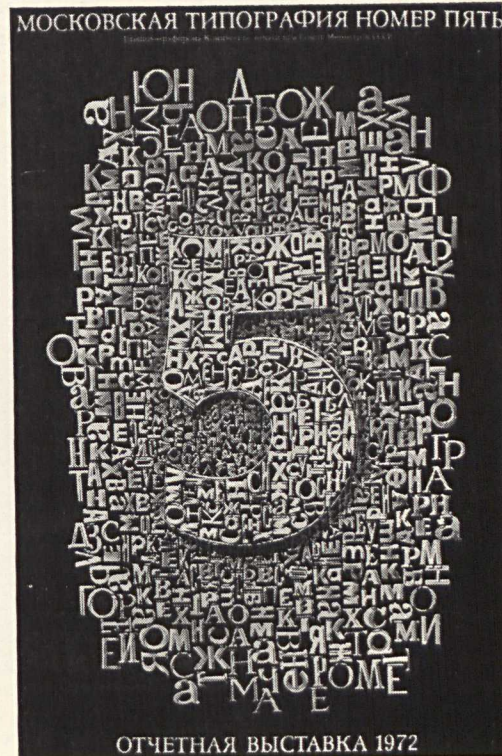
*

Когда профессия достигает некоторого уровня зрелости, появляется потребность, так сказать, в метапрофессии. Когда дизайн зарождался, его профессиональный язык был достаточно прост и позволял заимствовать образцы и нормы извне — из искусства или инженерии. И это заимствование мог осуществлять сам проектировщик непосредственно в работе над объектом. Уже сейчас язык дизайна усложнился настолько, что нужен специалист, создающий нормы этого языка. Для нас не так важно, чтобы созданный нами образец можно было изготовить на станке данной марки — завтра будут другие станки. Нам важно, чтобы этот образец стал культурным образцом, чтобы он воздействовал на сознание проектировщиков, чтобы он давал им нормы, ценности и значения, на которые можно было бы ориентироваться в практической работе. Это не «каприз», не «искусство для искусства», а практическая профессиональная необходимость, и думаю, что она есть не только в дизайне.

Если художник получил задание на создание того или иного изделия и мыслит его как вещь, то есть как элемент окружающей среды, а саму среду понимает и как отражение определенного образа жизни и как средство его формирования — в этом случае мы можем говорить о его профессионализме. Очевидно, профессия ставит перед ис-

Интерьер Дома
композиторов.
Литва
(внизу)

Рекламный плакат
к выставке



ются затем историей искусства, но он всегда связан с огромной ценностью личным ощущением творчества, поскольку, осваивая все время новую норму художественной работы, художник творит себя. Деятельность, особенно в искусстве, где она подчеркнуто предлагает себя на суд, — безжалостная штука: как ни закрывать глаза на уже созданную актом чьего-то новотворчества норму профессионализма, как ни маскировать ремесло переменного качества форсированным употреблением слова «творческий», из-под всего этого всегда вылезет кустарщина.

Тема профессионализма острее всего в декоративном искусстве, которое столь долго именовалось прикладным, что все еще исполнено тайной робости по отношению к искусству вообще, как будто есть или было искусство, которое не к чему было приложить, словно бывает неприкладное искусство!

Сейчас, когда можно говорить об относительном освоении ремесла, когда все начали подозревать, что ощущения способности к творчеству недостаточно, а мастерства в ремесле тоже маловато, есть резон прибегнуть к резкости. Резкость не нужна, когда есть профессионализм, и лишена напрочь смысла, когда и ремесла нет.

Наша тема острее в сложном комплексе художественных задач, для простоты обозначенных словами «декоративное искусство», не потому, что в живописи, скульптуре или архитектуре профессионализма заметно больше, а потому, что он там заметнее, потому что там труднее «изобразить» профессионализм. Однозначность

полнителем той или иной задачи свою специфическую сверхзадачу. Если выполнение отдельных задач превращается в форму общественной деятельности, то каждая из задач в свете этой общественной деятельности приобретает дополнительные задачи, вытекающие из общественной сути самой деятельности. При этом взаимоотношение частных задач с общественными задачами профессии может быть самым различным, вплоть до того, что они могут взаимоисключать друг друга. На этом базируются, в частности, и этические основы профессии, подсказывающие исполнителю ту общественно-профессиональную позицию, с которой он должен отнестись к тому или иному заданию.

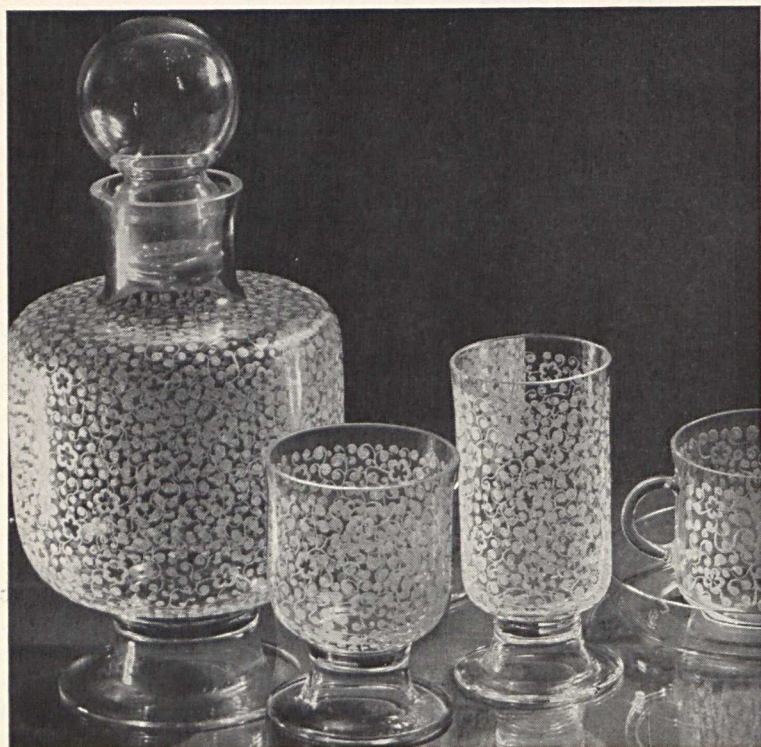
*** Большая и важная мысль — о профессии как общественном деле, о профессионализме как общественно-политической позиции, столь актуальной сейчас, — развивает художник И. Шошенский:** Отличительной особенностью нашей профессии является ее постоянное становление, расширение поля деятельности, поэтому в содержание профессионализма в нашем деле, на мой взгляд, входит прежде всего само представление о его сегодняшних границах. Оформление. Мы уже сильно выросли из того названия, которое до сих пор держится за нашей профессией. Разбираться в шрифтах и умение нарисовать фигурки уже недостаточно в нашем деле. Оформление стенда —

безнадёжно отсталое представление о предмете нашей работы. Сегодня уже ремесленным, что ли, предписанием для нас является умение мыслить пространственно, пластически. А пространство не оформляют, а создают, ну, организуют, если говорить точнее. Сегодня художник декоративного ансамбля (как я считаю более правильным называть нашу профессию) понимает свою задачу как организацию всей, абсолютно всей среды, в которой находится человек, — городской ли это ансамбль, промышленный ли комплекс, — как целостное решение законченных циклов поведения человека в труде, быту, отдыхе. Поэтому наша профессия сегодня стоит в ряду организаторских профессий: театрального постановщика, кинорежиссера, только у нас все еще сложнее, поскольку те имеют дело со специально подготовленными исполнителями, а мы — с неподготовленной массой людей, которым мы должны внушить (да так, чтобы они и не заметили) определенный образ мыслей, определенное поведение — подчас целое сюжетное действие с завязкой, кульминацией и завершением: ведь зритель, войдя в павильон или выставку, должен прожить как бы целую жизнь, приобщаясь к ценностям и достижениям, которые ему демонстрируют. А это значит, что профессионал в нашем деле должен быть и социологом, и политэкономом, и владеть методикой культурно-массового вос-

Е. Поволоцкая
Гарнитур украшений.
Серебро, опал.
Ленинград.



В. Самошкина
Сервиз «Кружевной».
Стекло, гравировка.
Ленинград



художественной задачи и однородность материала делают очевидной грань, за которой — конец профессионализма в живописи, графике, скульптуре; в архитектуре сегодня эта грань обозначена очевидной пропастью между освоенной нормой проектирования и освоенной нормой реализации проекта в строительстве.

В декоративном искусстве грань размыта утилитарной функцией вещи, тенью или даже призраком утилитарной функции. И еще она размыта тем, что за счет отвлечения внимания на реальную или мифическую утилитарную функцию в декоративном искусстве и впрямь не так сложно делать нечто, внешне столь похожее на профессионализм!

Что же, могут спросить, профессионал — полубог, идеальный художник? Нет, конечно: профессионализм не идеал, а практическая цель, достичь которой трудно, но можно. Творчество есть творчество, профессионализм же — всего лишь полное овладение задачей, которую себе ставишь как человек и как художник.

питания. Профессионализм в нашем деле — это и умение оперативно войти в другую профессию, область знания, сферу общественной жизни, будь то сельское хозяйство или электроника, усвоить ее содержание, понять ее специфику, уловить тенденцию и перевести все это на изобразительный язык, наиболее для данного предмета и текущего момента выразительный (и одновременно доходчивый), использовать средства наиболее соответствующие.

Наши средства сегодня — пространственные. А реальное жизненное пространство — не научная абстракция, оно всегда активно, эмоционально, конкретно насыщено. Оно наглядно.

Когда какой-то коллектив, будь то завод или колхоз, хотя бы наглядно показать свои достижения, продемонстрировать лучшие формы организации труда — это уже сфера идейная, общественно-политическая. И художнику, взявшему на себя ответственность довести до сознания каждого посетителя эти достижения и идеи, мало быть профессионально грамотным, скажем, в пространственных вопросах. Человек моей профессии прежде всего политически представляет все, что он делает, он просветитель, он воспитатель, он агитатор. Как видите, в словах наглядная агитация заключена вся суть нашей профессии сегодня, ее профессионализм.

*

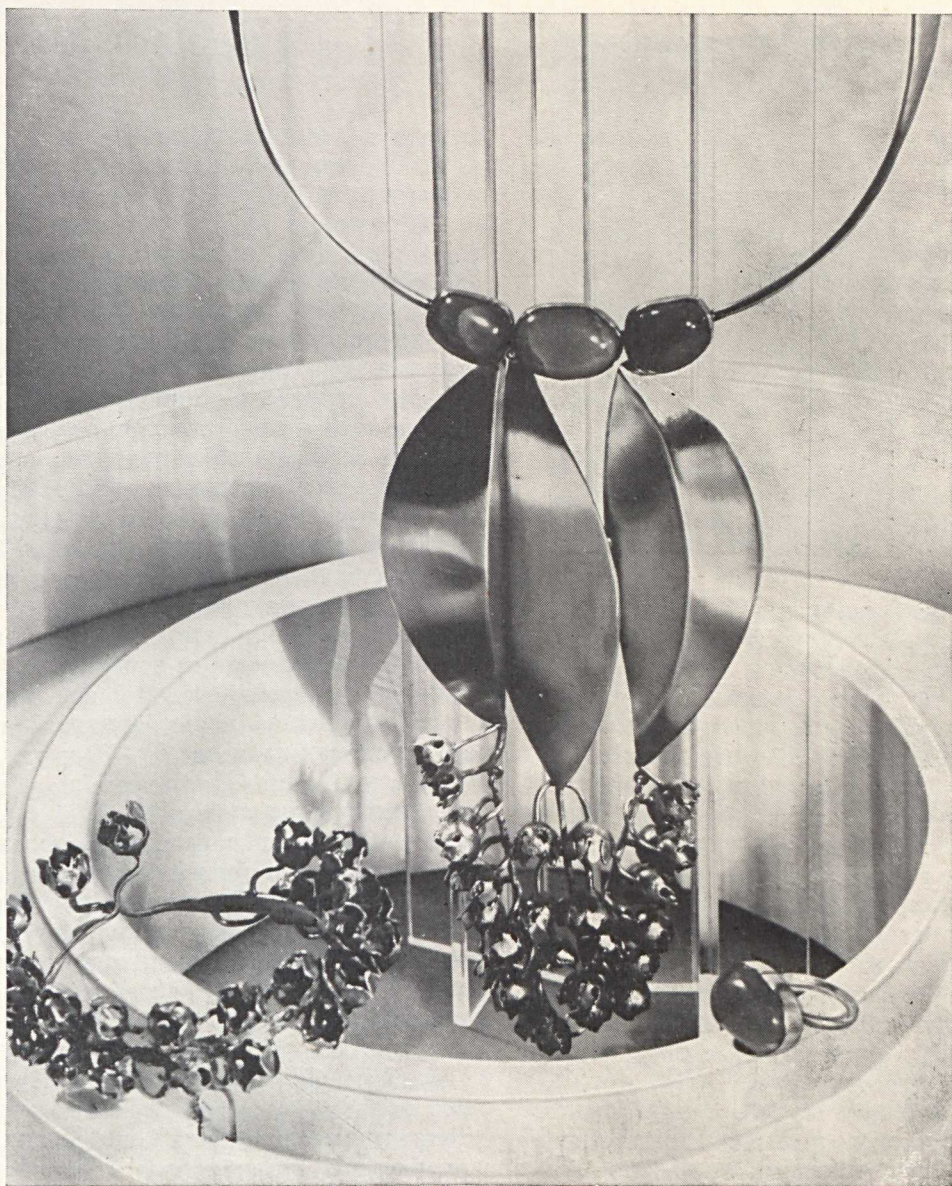
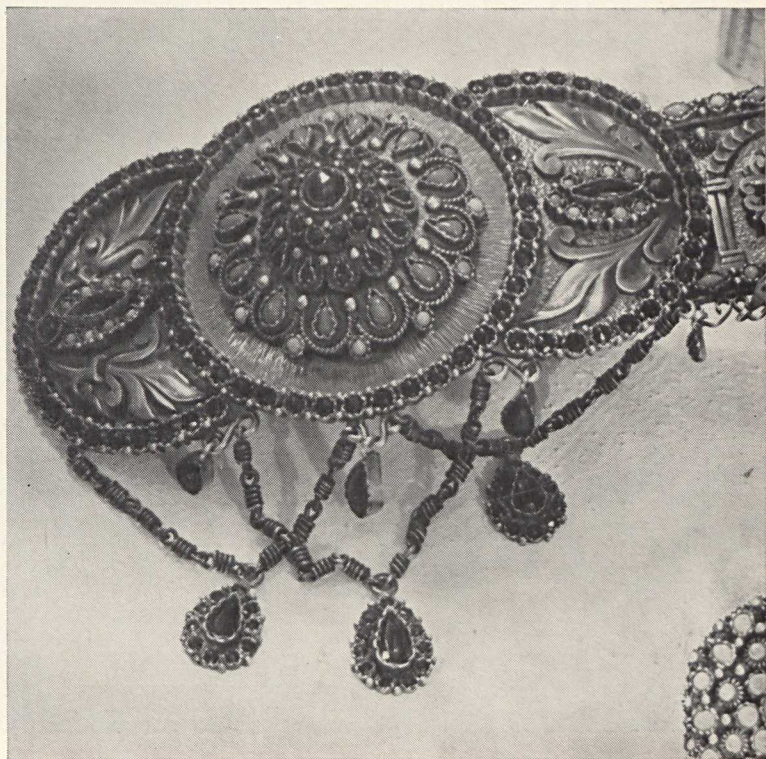
Приступая к беседе с художниками и искусствоведами, мы не имели заранее подготов-

ленных ответов и решений. Каждый говорил только то, что интересует именно его. Мы, по существу, попытались провести анкету, где вопросы задавал себе каждый интервьюируемый и сам же на них отвечал. И вот что интересно: разговор не ограничился узкопрофессиональными проблемами — даже говоря о них, каждый из высказавшихся выходил на более общие вопросы, касающиеся идейно-содержательной стороны искусства. И это понятно, потому что идейно-содержательное и профессионально-формальное не существуют друг без друга. Точнее, они так сплетены, что недостаток одного отзывается низким качеством другого.

Как мы и предполагали, оказалось очень полезно воспользоваться популярным словом «профессионализм», чтобы разобратся в тех проблемах, которые стоят сегодня в декоративном искусстве. Безусловно, говоря о профессионализме, каждый имеет в виду свои проблемы, но в конечном счете все они касаются традиций и норм нашей постоянно развивающейся культуры. И в этом смысле собранный материал может послужить в дальнейшем основой плодотворной дискуссии.

*Материал подготовил
В. Паперный*

Ж. Чулоян
Пояс. Серебро, гранаты,
Армения



Х. Раадик
Комплект украшений
«Ландыши».
Серебро. Эстония

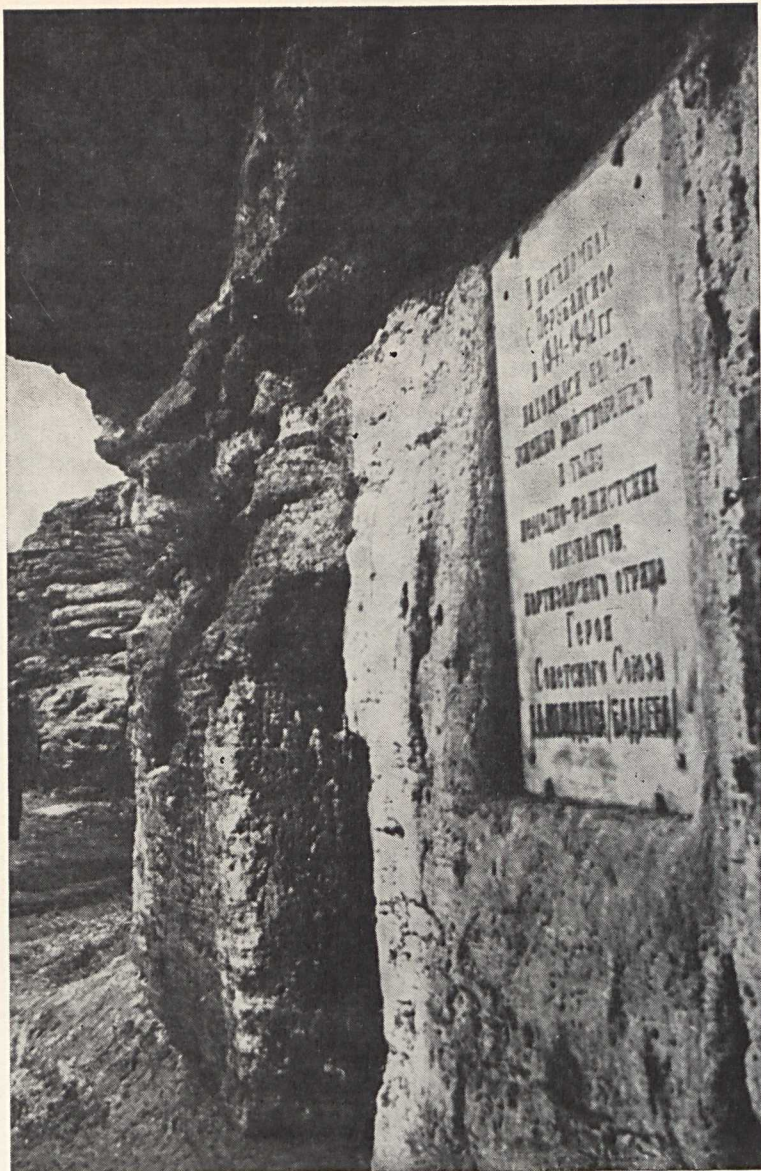
Природа — свидетель и символ

Природа в системе
мемориальных комплексов

И. Азизян

Одесса.
Нерубайские катакомбы

Париж. Вид на остров Ситэ
и окно мемориала



Способы включения природы в архитектурную среду и архитектуры в природное окружение (начиная с единичных ландшафтных элементов и кончая вовлечением всего окружающего ландшафта в систему мемориала) всегда связаны с образной «концепцией увековечения».

Многие новые пространственно-пластические идеи послевоенных мемориалов зародились в результате бережного отношения к природному ландшафту как к документальной пространственной среде памятных событий. Природа-свидетель выступает уже не как нейтральное окружение, но играет существенную роль в сложении мемориального образа. Роль эта дифференцируется конкретностью темы и местоположения памятника или ансамбля, потенциальной образностью самого пейзажа.

Тенденция к органической связи с ландшафтом предопределила свободное асимметричное развитие пространства памятных комплексов 60—70-х гг. (из ранее созданных исключение составляет ансамбль «Ардеатинские пещеры» под Римом, сооруженный в 1951 г.). Отдельные архитектурные элементы определяют, организуют мемориальное пространство, но одновременно как бы оставляют возможность и реально и визуально перейти во внешнюю по отношению к мемориалу среду. Нет жестких границ, жестких осей, регламентированного графика движения; пространство все более и более рассчитывается на свободное движение человека в нем. От применения лишь отдельных форм ландшафтной архитектуры в мемориальных комплексах Трептов-парка или Пискаревского кладбища происходит закономерный переход ко все более активному раскрытию пространства ансамбля в природу, к его непрерывному перетеканию с включением крупных ланд-



Архитекторы
Я. Белопольский, В. Хавин,
скульптор В. Цигаль.
Ленино.
Памятный ансамбль и
музей польско-советского
боевого содружества

шафтных элементов в качестве неотъемлемого и существенного элемента общей композиции. Это можно наблюдать в Равенсбрюке (сооружен в 1959 г.), в памятнике-ансамбле «Защитникам Кавказа» и ряде других. Бесконечное пространство природы получает свой ландшафтный ориентир в виде памятника (башня Бухенвальда, колокольня Сардарабада) или сложного памятного пространства с рядом взаимосвязанных памятных знаков, образов (Ленино, Пулково и др.).

Этим, однако, не исчерпывается роль природы в создании сложных мемориальных образов. В югославских ансамблях памяти жертв фашизма, некрополях партизан и героев революции, в памятнике заключенным на острове Ситэ в Париже природа становится доминирующим символом мемориала. Вечная и неизменная природа: земля и небо, камни, вода — символ бесконечности скорби и вечности жизни. Символ этот традиционен, современен, общечеловечен.

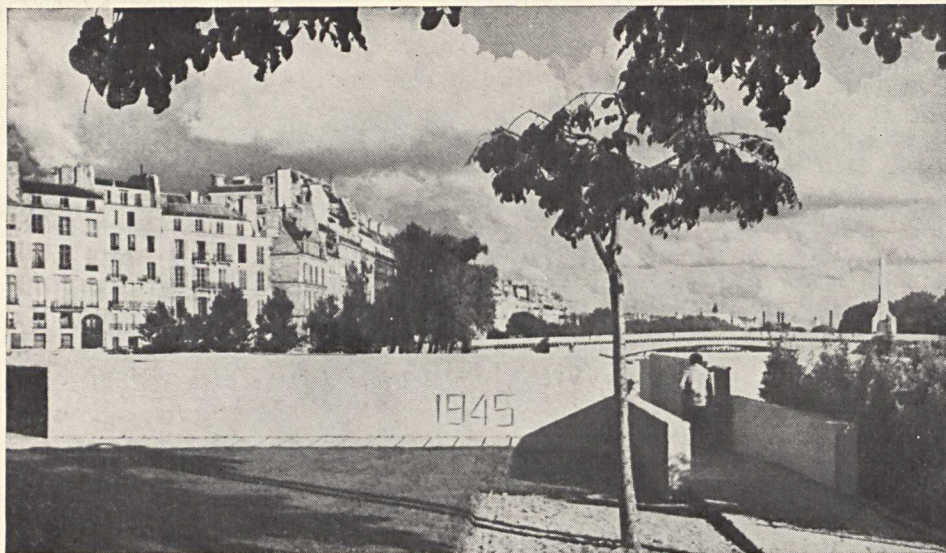
Не только бронзовое дерево-женщина вырастает на памятном кургане у Ивановских порогов. Шелестит на ветру листвою священная купа живых деревьев. С террас и уступов открываются неоглядные дали, еще более бесконечные благодаря контрасту внутреннего, как бы сгущенного пространства мемориала. Основная идея-символ этого памятника — купы священных деревьев, выросших на кургане славы над полем сражения, пронесенная авторами от первых замыслов, набросков, эскизов до материального воплощения в камне, бетоне, земле, бронзе, траве и деревьях является основополагающей мыслью комплекса «Зеленого кольца славы» в целом.

Многогранная проблема «природа в системе мемориальных комплексов» вызывает необходимость остановиться на некоторых характерных югославских ансамблях, а также на памятнике, на первый взгляд не имеющем непосредственной связи с природой, — парижском мемориале на острове Ситэ.

Мемориал глубоко символичен как по своему решению, так и по местоположению рядом с собором Нотр-Дам. Памятник представляет собой разновидность подземной крипты. Скромный подход. Небольшой парк со старыми деревьями. Узкая крутая лестница, огражденная массивными, шестиметровой высоты, стенами, уводит в тесный внутренний двор. Замкнутое пространство — как символ темницы. За решеткой виднеется узкий темный тоннель — некрополь двумстам тысячам погибших в концлагерях узников французов. 200 тысяч маленьких камешков-памятников светятся на стенах тоннеля. Все связи с окружением — Парижем — исчезли. Окно, забранное решеткой, находится на уровне Сены. Недоступная вода да небо — единственные связующие с жизнью. Вечные символы — вода и небо — интегральные компоненты структуры образа этого мемориала.

Исключительной последовательностью концепции и реализации отличаются мемориальные комплексы Б. Богдановича (Югославия). Их неповторимость и художественная зрелость выразились в пластичности всех форм, моделирующих мемориальное пространство, и в чрезвычайно одухотворенном отношении к природе. К природе — земле, воде, небу — свидетельнице героических и трагических событий. Памятники Б. Богдановича — сдержанные и простые, действительные символы человеческих идеалов, — говорят языком архитектуры, скульптуры и природы.

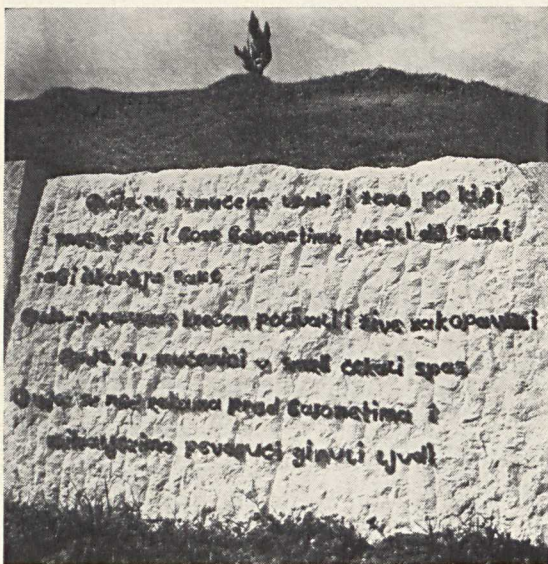
Символы их выражены характерным признаком изначальных элементов: огня, воды, земли и воздуха. Так, кладбище в Мостаре — ода камню, в Ясеновце — воде. В ансамбле Сремска-Митровица символ — огонь, в Прилепе — небо, в Крушевац — земля. Мощеная дорога отлого поднимается на вершину холма, доминирующего над городом Прилеп. Здесь на открытой площадке сооружены восемь символических амфор. Они как бы вышли из леса на открытое место, чтобы высоко в небо вознести светлую память и идею бессмертия. Расставленные с живописной



Архитектор Ж. Пенгюссон.
Париж. Мемориал 200 тыс.
погибших узников француз.
Вход

Архитектор Б. Богданович
Сремска-Митровица
(Югославия).
Мемориальный ансамбль

Архитектор Б. Богданович
Прилеп (Югославия).
Кладбище национальных
героев,
погибших в освободительной
борьбе 1941—45 гг.



свободой, группами и поодиночке, они подставляют свое пластичное тело потоку света и благодаря белизне камня и его острому контрасту с цветовым строем окружения сами становятся светоносными.

Рисунок плана напоминает грандиозную торжественную лестницу, которая поднимает вас физически и духовно на огромную высоту. Вы здесь в природе, над городом с его повседневной жизнью, вы — один на один с небом и светоносной музыкой между небом и белыми каменными существами, созвучными миру форм греческой архаики, сопедшими сюда, чтобы донести до современного человека тайну гармонии, вечную истину камня и неба, жизни и смерти, памяти, любви, красоты. Высочайший эмоциональный взлет, подъем всех лучших глубинных сил человеческого существа, вызываемый этим мавзолеем под открытым небом, — дань уважения, любви и благоговения перед памятью погибших партизан, которым и посвящен мемориал.

Два глубоких амфитеатра, купающихся в зеленой траве, — основа пространственного замысла другого некрополя Б. Богдановича — памятника партизанам в г. Крушевац. Первый амфитеатр, куда вы попадаете через круглый бетонный свод и ряд разбросанных белых каменных крыльев, — вестибюль для другого амфитеатра, который не виден сразу, но раскрывается взору мощно и неожиданно. Благодаря ступенчатому характеру амфитеатра каменные крылья, «разбросанные» по его склону, оставляют впечатление движения и полета, желания вырваться на свободу из каменного грота, из пут земли. Замкнутость амфитеатров создает ощущение оторванности от мира, предрасполагающее к глубокому переживанию. В контрасте земли и камня, в динамике пластических форм и их положения в пространстве ощущается живое и трепетное чувство.

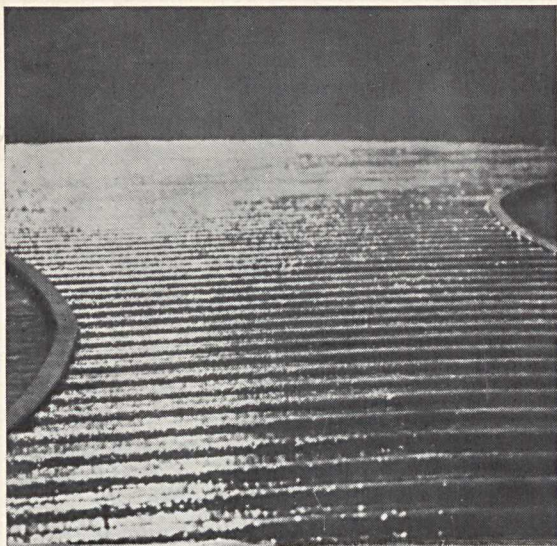
Цветок Ясеновац, отражающийся в тихих водах озера Бауэр, — символ возрождения жизни на пепелище лагеря уничтожения, где погибло 700 тыс. человек. Комплекс со-

стоит из кургана, пешеходного подхода-моста, озера и самого монумента — цветка. Творческие поиски образа памятника длились довольно долго. Было сделано шесть вариантов, начиная от чрезвычайно сложных форм моделирования земли, рассеченной полосами воды, в которой предполагалось установить 6 цветков от 6 до 18 м в высоту, — до реализованного, чрезвычайно простого и монументального решения с одним-единственным доминирующим цветком.

Все следы прежнего лагеря были уничтожены. Предполагавшееся ремоделирование территории — вытягивание берегов, которые, извиваясь и раздвигаясь, образуют озеро с громадными цветками, извергающими потоки падающей отвесно воды, — должно было создать совершенно новый, экспрессивный пейзаж трагического характера. В реализованном варианте те места, где в прежние времена мучили узников — крематорий, бараки, — отмечены формами конуса или кратера, подобными доисторическим курганам или кратерам Луны. В этой пластической разработке территории не чувствуется, однако, того цельного и сложного, трудного дыхания измученной, истерзанной земли, которым отличался первоначальный замысел.

Доминирующий элемент ансамбля — цветок — построен как сооружение — часовня или склеп. Он состоит из подземной части, вернее, внутренней части холма, колонны, поддерживающей лепестки, и самого завершения — короны лепестков, которые являются чрезвычайно важным пластическим и акустическим элементом. В склепе устроены шесть ниш, в каждой из которых в священных чашах горит вечный огонь.

Циркулярное основание сооружения не центрально симметрично, но имеет две оси симметрии, а потому два характерных фасада. Лепестки встречаются под углом 40°. В месте входа в склеп и противоположного входу парапета они развернуты под углом 60°. Лепестки образованы пересечением цилиндрических форм так, чтобы избежать косых



Архитектор Б. Богданович
Мостар (Югославия).
Памятное кладбище югославских
партизан «Водяная лира»

Мостар. Террасы захоронений

Мостар. Пешеходная дорога



поверхностей. Центральная сферическая секция творит некую сегментарную поверхность, которая вносит множество световых и акустических эффектов, особенно при ночном освещении в тихую, безветренную погоду.

Все сооружение выполнено из бетона, колонна — из напряженного бетона; центральное основание покоится на сваях, так как почва здесь болотистая. Пешеходный мост длиной 350 м сооружен из дубовых тесаных бревен: поперечные распорки поставлены на такие же продольные балки. Дерево контрастно к бетону, траве и воде, в то же время эластично, первобытно, сильно и благородно.

Начертание моста в плане делает возможным изменить угол зрения на 90°, что обогащает пространственно-временное восприятие ансамбля в целом. Продольный профиль моста имеет форму легкой синусоиды, по авторскому замыслу символизирующей революцию. Наивысшая точка возвышается на 6 м над землей, тогда как самая низшая расположена в месте соприкосновения моста с озером. Близ входа в склеп мост снова делает подъем, дающий возможность сойти в склеп. Направление этой последней фазы движения обостряет меморативный характер сооружения — образной кульминации всего ансамбля в целом. В процессе строительства озеро было заглублено и расширено втрое. Его воды сообщаются системой искусственных капилляров с рекой Сейв, благодаря чему уровень воды колеблется на 1—1,2 м, тогда как в реке колебание воды достигает 6 м.

Мемориальный парк в Мостаре, осуществленный в 1965 году, еще более очевидно демонстрирует идею пластической непрерывности всех форм: природных и созданных человеком-творцом.

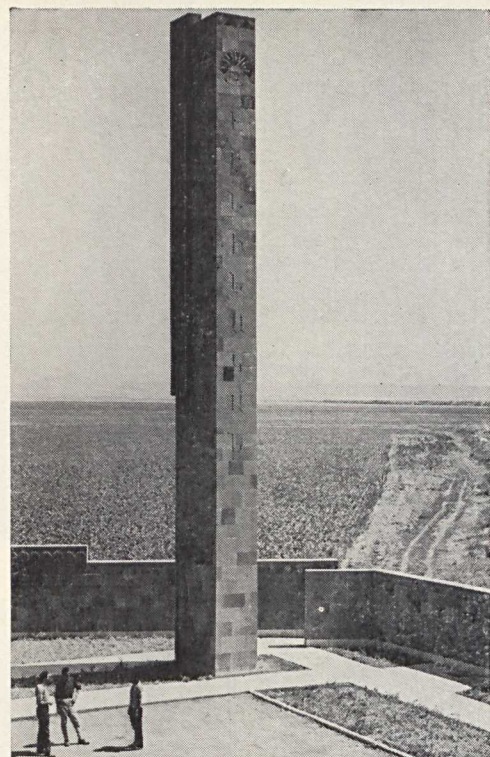
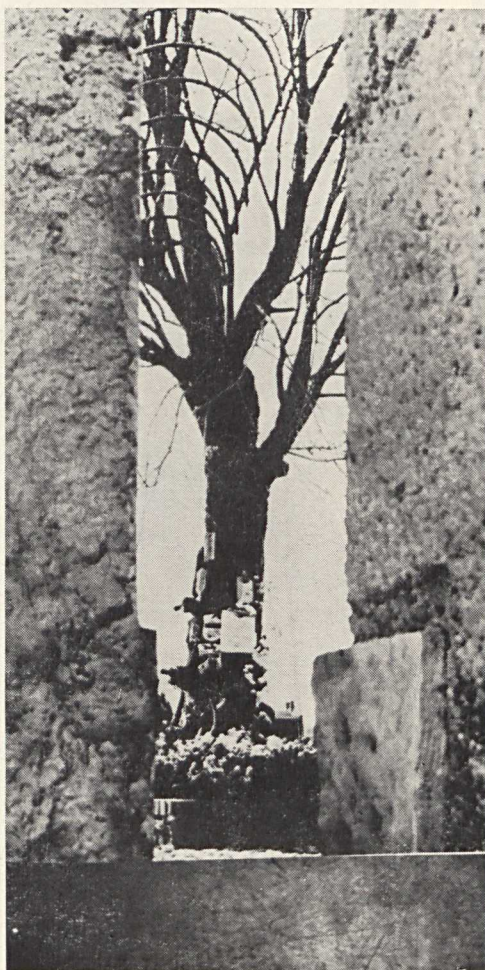
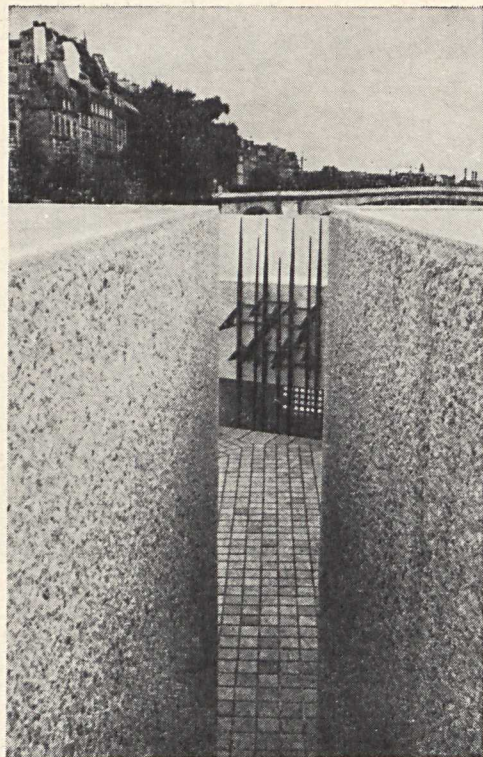
Комплекс расположен на вершине холма, треть которого открывается амфитеатром. Его можно достичь по огражденному высокими каменными стенами узкому переулку, затесненное пространство которого подготавливает сильный эффект контрастного панорамного раскрытия амфи-

театра в пейзаж. Общая разница по высоте от равнины до верхней террасы амфитеатра — 40 м, протяженность комплекса по оси — 350 м, по извилистой переходной дороге — 600 м.

Кладбище-парк имеет три оси композиции: первая связывает равнину с источником-фонтаном, вторая — амфитеатр с источником и третья — источник с большим водоемом и далее, через старый мост, — с городом. Многоосевая система развития пространственной композиции увеличивает число степеней свободы движения человека в художественно сформированной среде, умножает бесконечное многообразие впечатлений от ансамбля в целом, его отдельных пространственных звеньев, террас с надгробными камнями, улиц и апсид, стен и выступов, бесконечного камня и воды, воды и камня.

Пластичность генерального замысла комплекса в целом, всей поверхности земли органично развивается в вертикальном построении ансамбля, в его крупных горизонтальных и вертикальных архитектурных объемах и поверхностях, в скульптурности всех деталей. Этот непрерывный ряд сливается с небом и землей, обогащается изменчивостью зелени, вечно движущейся воды, изменчивостью естественного и искусственного света. Улицы, проемы, стены, выступы формируются совершенно свободно во всех трех измерениях, образуя сплошную орнаментальную поверхность территории мемориального парка. Поверхности стен, террас, пешеходных дорог и водных путей в свою очередь покрыты пластическим орнаментом второго порядка: каннелюрами, отверстиями, пластическими накладками, орнаментальными швами, знаками Зодиака. На земле появляется лира, на камне стен — орган. Через них течет вода от источника, озвучивая эти окаменевшие на кладбище скорби музыкальные инструменты своим живым журчанием, бесконечно меняющимися цветоцветовыми эффектами.

Пластическое многообразие обработки камня, прекрасно



Архитектор Ж. Пенгюссон.
Париж. Мемориал на острове Ситэ.
Внутреннее пространство

Авторы Р. Гутт, А. Шольц,
З. Позилowska, Т. Лодзяна,
С. Слонима.
Варшава.
Памятник на месте тюрьмы Павиак.
Реликтовое дерево

Ленинкан
Памятник дружбы у въезда в город

прорисованного и профилированного, сведено в гармонический порядок. Мемориальный парк-кладбище в Мостаре — ярчайший пример пластического единства всех моделирующих пространство форм, гармонического многоголосия музыки камня и воды, природы и особой эмоциональной среды, созданной человеком — архитектором, скульптором.

* * *

С точки зрения профессионального мастерства и окончательного зрительного образа монумента или мемориала в ансамбле с окружающей средой, представляется существенным тщательный выбор мест сооружения памятников и выработка композиционного типа, оптимально соответствующего теме и месту.

Замечательно место и сам памятник жертвам геноцида армян 1915 года. С высокого холма Цицернакаберда, открывается весь Ереван и снежная вершина Арарата, парящая над долиной и городом. И не случайно склоненные к центру над вечным огнем пилоны мавзолея повторяют очертания священной для всех армян горы, видимой отсюда. В этой аналогии одновременно видимых архитектурных и природных форм — символическое посвящение мемориала.

Еще один армянский памятник — мемориальный комплекс Сардарабадской битве — располагается в открытом естественном ландшафте, занимая возвышенность среди Араратской долины. Далеко-далеко видна основная доминанта памятника — трехпролетная триумфальная арка-колокольня. Ее размеры и пропорции сомасштабны бескрайним далям, открывающимся с возвышенности. Художественная емкость этой вертикали намного превышает ее роль доминанты в мемориальном комплексе — она организует и направляет весь исторический ландшафт этой части республики.

В мемориальном комплексе «Защитникам Кавказа» существенно использование пластических качеств природного ландшафта и усиление их ассоциативной и символической

емкости путем специфического акцентирования архитектурно-скульптурными формами. Нарастание ритма стелнадолб, разбросанных по сложному рельефу, усиливает ощущение неприступности кавказских гор. Одновременно динамика ритма вносит героико-романтическое, боевое начало в единый образ мемориального комплекса.

Символ свободы и место погребения узниц Равенсбрюка озеро Шведт — неотъемлемый и существенный элемент архитектурно-художественной композиции мемориального комплекса. Композиционную значимость озера усиливает площадь, которая раскрывается к озеру, как бы перетекает в него, продолжая тему горизонтальности, упокоения.

Пластичность природного ландшафта предопределила идею памятника «Хатынь» и выразительность всего его мемориального ландшафта. Уникальная мемориальная среда — призрачная деревня — не состоялась бы, будь эта земля выровнена и залита бетоном или красным асфальтом. Именно то, что каждый памятник — труба с колоколом и первым венцом на местах всех 26 сожженных домов — стоит на этой земле естественно, так, как стояли эти дома, создает образ большой эмоциональной емкости. Трубы-obeliski не разрушают прекрасный белорусский пейзаж, а обогащают его сложными ассоциациями и образами-символами.

Спецификой ряда памятных ансамблей является активное использование пейзажных панорам, воспринимаемых из мемориального пространства. Образ мемориала, включающего такую панораму, обогащается лирическим, героическим, эпическим или трагическим звучанием, в зависимости от образных качеств самого природного ландшафта, в зависимости от тех событий, которые происходили в этой конкретной среде (Ленино, Хатынь, Пулково, Бухенвальд, Маутхаузен).

Введение ландшафтных панорам в структуру мемориального образа реализуется различными композиционными

Гатчина Ленинградской области.
Памятник погибшим
в Великой Отечественной войне
комсомольцам-подпольщикам



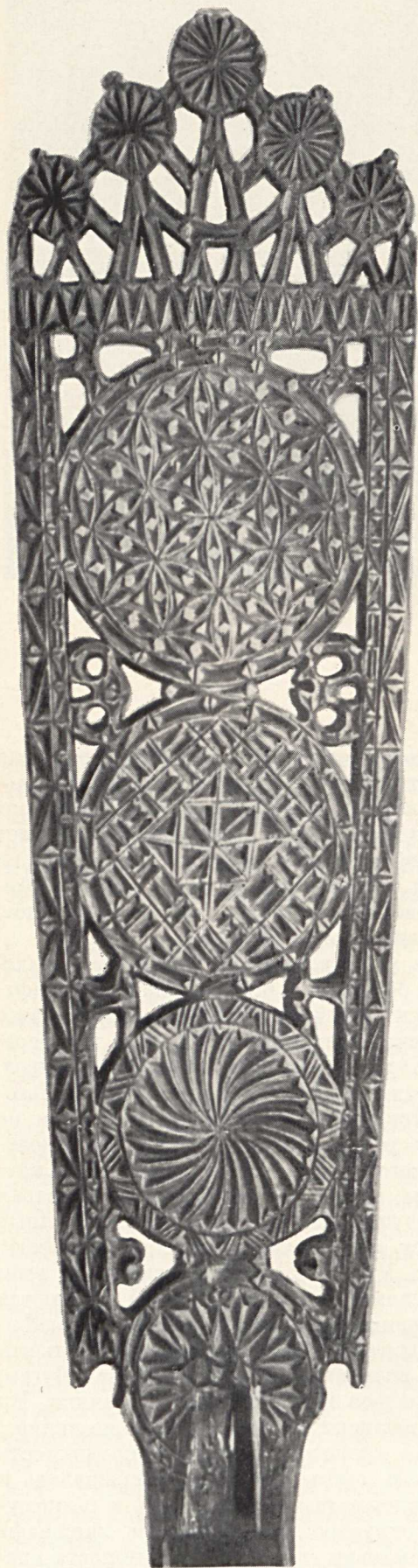
приемами и средствами. Характер пространственной композиции, направления осей и графика движения в мемориальной среде, вертикальная планировка и создание различных уровней восприятия, в том числе повышенных видовых площадок (мосты — променады в памятнике бразильцам, погибшим во Второй мировой войне, в Рио-де-Жанейро; галерея башни Бухенвальда и т. д.), — основные предпосылки активного «прочтения» пейзажа. Специфические средства акцентирования отдельного вида — прерывность какой-то архитектурной формы, ограждения в определенном месте (световая щель в здании музея польско-советского боевого содружества в Ленино, стенки-экраны в памятнике ГДР в Маутхаузене), архитектурное обрамление вида (арка, портал и др.), различного типа решетки или сквозные скульптурные рельефы (железный крест-решетка памяти итальянцев — узников Маутхаузена, железная решетка, трансформирующая мотив колючей проволоки в микроансамбле ГДР в том же Маутхаузене). Раскрытие памятника или памятного ансамбля в городской пейзаж, преднамеренное акцентирование внимания на городских панорамах (памятник в Прилепе, мемориал геноцида армян в Ереване) приобщает мемориал к современной жизни, усиливает его гражданственное звучание. Большая роль в композиции мемориальных ансамблей отведена зеленой архитектуре, рассчитанной на сезонную изменчивость цвета. С ранней весны до глубокой осени разнообразие цветовых гармоний природных элементов с неизменным камнем, бронзой, бетоном обогащает ансамбль Пискаревского кладбища собственной образностью цвета: покоем зеленого; торжественностью и драматичностью красного; нежностью светлых нюансных цветовых тонов первых весенних цветов, трав, распускающихся деревьев. В Саласпилсе элементы зеленой архитектуры обладают своей символикой. Сосны насадили еще заключенные. А кусты шиповника у детских бараков или места казни круглый год пламенеют, как кровь, то алыми розами, то

гроздьями ярко-красных ягод. Три березы у вечного огня в Хатыни напоминают о том, что каждый четвертый белорус погиб во время войны. А дерево, стоявшее у ворот тюрьмы Павиак и сохраненное в мемориале, — предмет культа не только семей и друзей погибших, искавших на нем в страшные годы весточку об узниках — лоскут одежды, записку, — дерево это священно для всех поляков. Священное дерево, священная земля... Где граница, где мера художественного и морально-этического отношения при обращении природы или ландшафтного элемента в структурный компонент мемориального образа? Дерево Павиака — свидетель и символ, три березы у вечного огня Хатыни — не свидетель, но символ, красные (почти как реки крови) ровные-ровные асфальтовые дорожки в Брестской крепости — не свидетель и не символ. Стоишь у не реставрированных еще Тереспольских ворот, у места того самого моста, по которому прошли в первые минуты войны танки Гудериана. Старая ива склонилась над водой. Обычным голосом сообщенные известные факты — вот здесь началась война — вызывают необычайное волнение. Уходишь, как бы коснувшись всем существом истории. Оплавленные огнем стены сменяются аккуратно восстановленными из нового кирпича фрагментами. И эта красная дорожка, вызывающая решительный протест, погашающая волнение. Вы еще идете над Бугом, через несколько сот метров государственная граница. Ни входа в крепость, ни обелиска, ни венков здесь не видно. Но здесь, как нигде, в крепости ощущаешь подлинность места, ощущаешь землю, стены, на которых сражались и умирали патриоты. Художественно осмыслить в режиссуре всего комплекса окружающий пейзаж и ландшафт самой крепости, максимально сохранить подлинность крепости не в ее довоенном, а в послевоенном виде — остается одной из важнейших не только художественных, но и этических проблем этого ансамбля и многих других, еще не сооруженных и даже не спроектированных.

Вопросы изучения народного искусства

Историческая
обусловленность
содержания

И. Богуславская



Продолжение публикаций по вопросам
семантики народного искусства. См.
«ДИ СССР», 1973, №№ 7, 11.

Вопросы содержания — едва ли не самые сложные и трудные среди проблем народного искусства. Они мало разработаны в нашей науке¹, в подходе к ним нет единой методики, о чем говорят и материалы настоящей дискуссии. Что составляет «содержание» народного искусства; в чем выражается это понятие; адекватно ли содержание образов народного искусства его содержанию в целом, в какой степени сохранилась семантика древних мотивов — все это вопросы, на которые не так легко найти ответы. Не ставит своей целью дать их и настоящая статья. Это скорее «размышление вслух», попытка подойти к правильному решению проблемы.

Содержание народного искусства можно понимать по-разному, потому что оно действительно многозначно. Можно рассматривать содержание народного искусства в целом, в его мировоззренческой сущности. Оно отражает представления народа о мироздании, природе, красоте и гармонии, круговороте жизни природы и человека, плодородии земли и продолжении рода человеческого. Многие века и тысячелетия эти темы составляли главное содержание народного творчества и находили множество вариантов своего воплощения. Именно об этой концептуальной, вневременной и единой для всех видов и жанров сущности народного искусства совершенно справедливо писал Г. К. Вагнер в своей статье «Трудности истинные и мнимые» («ДИ СССР» 1973, № 7).

Но глубинная общая сущность народного искусства в каждую эпоху находила свое претворение в содержании искусства данного конкретного времени. Это время исчислялось не годами и десятилетиями, а веками. Однако основные этапы исторического развития народа не могли не найти отражения в его художественной культуре. Располагая в основном произведениями XIX—XX веков и в какой-то мере археологическими памятниками, мы не можем восполнить огромные пробелы в знании народного искусства многих эпох. Чем дальше от нас эпоха, тем труднее постичь мир ее идей и проникнуть во все тонкости духовного содержания искусства. Тем более точными и научно обоснованными должны быть суждения о них.

Общеизвестно, что народное искусство многие века существовало и развивалось не само по себе, а в сложной системе всего бытового уклада жизни народа, с особенностями его труда и хозяйства, пронизанными верованиями и обрядами. Ритуально-обрядовая система была своеобразной формой народной жизни, объединявшей в себе многие виды и жанры искусства, взаимодополняющие друг друга (фольклор, танцы, музыка); определенное место отводилось в ней и предметам народного искусства. Содержание обряда (свадебного, похоронного, календарного) определяло содержание и форму образов и орнаментальных мотивов, их строго регламентированное размещение на конкретных предметах. Древ-

нейший орнамент действительно «не заключал ни единой праздной линии» (В. Стасов) и прямо и непосредственно выражал символику древних верований. Иногда одни и те же мотивы и образы в различных сочетаниях и композициях на предметах различного обрядового назначения имели различный смысл.

Но обряды не были постоянной, застывшей формой жизни. Эта некогда цельная система со временем распадалась, связи составлявших ее частей ослабевали. Менялось содержание обрядов. Исследователи отмечают борьбу и смешение в них язычества и христианства², а по мере утраты древнего содержания — определенное нарастание эстетической функции³. В XIX веке обряды «были пережитком и давно утратили свой исконный смысл»⁴, они исполнялись по традиции, как принятый обычай, правило этикета, поэтический образ⁵. Торжественность церемониальность обрядов, приверженность к определенным ритуалам были своего рода нормой патриархального уклада жизни народа. Обряды продолжали жить уже независимо от язычества как цельной системы религиозных верований, а стали определенной устойчивой формой народного быта. Но, изменяясь в своем содержании, обрядовая система дала самостоятельную жизнь многим видам и жанрам народного искусства. Интересно в этом плане наблюдение Д. С. Лихачева о тенденции развития обрядовой поэзии, в принципе применимое, на наш взгляд, и к другим жанрам народного искусства. Он пишет: «В недрах так называемого «двоеверия» (смешения язычества с христианством.— И. Б.) обрядовая поэзия постепенно освобождалась от веры и становилась явлением художественного творчества по преимуществу. В ней развивались элементы бытовой и эстетической. Этот процесс, начавшийся еще в эпоху раннефеодального государства, особенно развернулся в период феодальной раздробленности, шел неровно и не закончился еще и в XIX веке»⁶.

Сказанное справедливо и по отношению к содержанию древних мотивов и образов народного искусства. Они долго сохраняли традиционное начертание и местоположение на обрядовых предметах, иногда даже композиционную схему. Но содержание их все больше обретало иной смысл, образно-поэтический, а не религиозно-мифологический («языческий», «магический» и т. п.). Археологи отмечают несколько этапов смыслового развития древних мотивов орнамента, например, «ромба с крючками»: сначала это земледельческий символ плодородия, затем магически-оберегательный знак и языческий символ, потом украшение, сохраняющее традиционное местоположение, а далее — чистое украшение, орнамент⁷. Образы древнерусского прикладного искусства X—XII веков (в ювелирных украшениях, тканях, резьбе по дереву) еще наполнены языческим содержанием, которое соответствовало и обрядово-

му назначению украшаемых предметов. Б. А. Рыбаков считает, что они лишь к началу XIII века утрачивают свою стройность и осмысленность.

Дольше сохранялся благожелательно-охранительный смысл древних образов. В народном искусстве XIX—XX веков о «магическом», «языческом», «заклинательном» содержании этих мотивов и сюжетов говорить не приходится. Это не значит, что в мировоззрении народа в это время не было пережитков язычества, веры в колдунов и духов, остатков древних культов и обрядов. Но образы и орнаментальные мотивы народного искусства не были прямым воплощением, иллюстрацией суеверий и религиозных пережитков. К XIX столетию они насчитывали уже много веков своей самостоятельной жизни в различных видах искусства. С. А. Токарев не без основания пишет о синкретизме мировоззрения народа и о том, что народные верования и обряды тесно соприкасаются с образами и мотивами сказочного фольклора, космологическими представлениями народа, его бытовыми привычками, обычаями, запретами, хозяйственными и семейными праздниками и обрядами, но не должны отождествляться с ними⁸.

Древние образы и орнаментальные мотивы сохранялись в народном искусстве как давно переосмысленные, ставшие традиционными и глубоко вошедшие в жизнь крестьянина поэтические образы. Они были содержательны и, украшая бытовые предметы, несли в дом счастье и радость жизни, доброту, юмор, мечты о лучшей доле — ту жизненность и значительность содержания произведений XVIII—XX веков, о которых так убедительно пишет В. М. Василенко⁹. В этом смысле орнамент народного искусства никогда не был «чистым узорочьем», равным декору произведений прикладного искусства вообще. «Прикладной» характер народного искусства был исторически и социально обусловлен и в известной мере являлся вынужденной формой творчества.

Весьма существенно, что процесс изживания и переосмысления древних образов происходил длительно и неравномерно. Эта неравномерность проявлялась в разных формах, но последствия ее ясно ощутимы в произведениях народного искусства XIX—XX вв. Прежде всего, различен удельный вес древних мотивов в разных видах искусства этого времени. Они преобладают в вышивке и ткачестве, наиболее «консервативных» и связанных с самой устойчивой формой народной культуры — костюмом и некоторыми обрядовыми предметами (например, полотенцами), также устойчиво сохранявшими свою обрядовую функцию.

Древние мотивы почти не характерны для росписи по дереву, более «подвижного» вида искусства и более непосредственно отражавшего современные темы и сюжеты. При всем архаизме форм в глиняной игрушке также немало образов, как пере-

осмысленных древних, так и созданных под непосредственным впечатлением окружающей жизни. Сочетание древности и современности было своего рода законом развития народного искусства, причем не только в XVIII—XX веках, но и в предшествующих. Не сохранилось подлинных произведений тех времен. Но в археологических материалах (резьбе по дереву и берестяных грамотах, росписи, игрушках), произведениях древнерусской живописи и миниатюрах немало примеров отражения современных авторам жизненных наблюдений и впечатлений.

В орнаменте народной вышивки XIX—XX веков древние мотивы и образы также не просто «доживали». Этот древнейший архаический пласт орнаментальной культуры стал благодатной почвой, на которой выросли многие формы и образы последующего искусства. Шитье XIX—XX веков также свидетельствует о неравномерности развития древних образов, о различной степени видоизменений и преобразований их содержания и формы. В одних произведениях в большей мере сохранилась изобразительная цельность традиционных мотивов. На свадебных предметах, например, нередко встречаются орнаменты, донесшие до нас отголоски символики плодородия, благопожелания молодым. Но вряд ли такие узоры исполнялись мастерицами XIX века с сознательным «заклинательным» смыслом. Это был символ, сказочный или поэтический образ, закрепленный традицией на определенных обрядовых вещах и повторяемый многими поколениями уже неосознанно, согласно ритуалу. В других произведениях формы орнамента почти совсем утратили связи с древними корнями и обрели новый художественный смысл в жанровой, бытовой, комической, фантастической и проч. интерпретации образов¹⁰.

Неравномерно было также территориальное распространение древних мотивов в искусстве XIX—XX веков. В более архаических формах они характерны для удаленных районов, лишенных путей сообщения и культурных контактов с городом, живших своей внутренней, замкнутой жизнью с ее местными обычаями и традициями. Неравноценно место древних мотивов и в искусстве разных народов. Во многих странах Европы исследователи отмечают лишь отголоски древних образов, их небольшой удельный вес в национальном орнаменте и весьма видоизмененные формы по сравнению с русской вышивкой. У народов Поволжья, например, наоборот, обрядовая система еще до недавних пор сохраняла свою относительную цельность, а орнаменты вышивки на предметах одежды были не только строго регламентированы, но имели подчас смысл оберега, что зафиксировано этнографами¹¹. Таких свидетельств по русскому искусству мы не имеем. Хотя исторические судьбы искусства у каждого народа индивидуальны, сравнительное изучение орнаментального наследия раз-

ных народов, сохранивших различные пласты древних мотивов, различную степень их содержательности, может выявить и общие закономерности развития народного орнамента. Проблемы жизни древних образов и мотивов в народном искусстве являются, по существу, частью общей проблемы традиций. Традиции — это отнюдь не одностороннее следование прошлому. Это диалектическое единство старого и нового, возникновение и развитие нового на корнях старого, переосмысление и развитие старого. Древние образы и мотивы в народном искусстве не были заkonsервированным явлением и постоянно в течение веков подвергались воздействию новых стилистических образований. Даже самые устойчивые пласты народного орнамента, в известной мере оберегаемые патриархальным укладом крестьянского быта, не устояли перед новыми тенденциями в искусстве.

Изучение этих новых тенденций в сфере содержания и форм народного искусства откроет исторические перспективы его развития.

¹ Специально проблеме содержания народного искусства посвящена интересная статья В. М. Василенко (см. сб. «Русское искусство XVIII — первой пол. XIX в.» М., 1971, стр. 133—188).

² В. Я. Пропп, Русские аграрные праздники. М., 1963.

³ В. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства. М., 1971, стр. 6.

⁴ В. Я. Пропп, Указ. соч., стр. 136.

⁵ С. А. Токарев, Религиозные верования восточно-славянских народов XIX — нач. XX в. М.—Л., 1957, стр. 14—15.

⁶ Д. С. Лихачев, Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси в кн. «Русское народное поэтическое творчество», т. I. М., 1953, стр. 240.

⁷ А. К. Амброз, Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками»). Ж. «Советская археология», 1965, № 3, стр. 27.

⁸ С. А. Токарев, Указ. соч., стр. 13—14.

⁹ В. М. Василенко, Указ. соч.

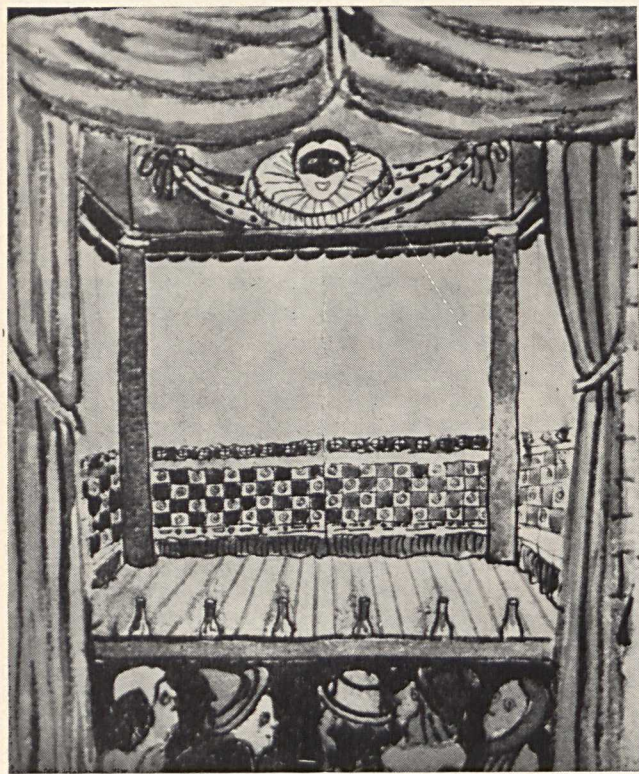
¹⁰ И. Я. Богуславская, Древние мотивы русской народной вышивки. Автореферат диссертации, изд. МГУ, 1973.

¹¹ Т. А. Крюкова, Марийская вышивка. Л., 1951, стр. 30.

Альбомы художника Костина

К. Рудницкий

«Балаганчик» А. Блока.
Эскиз декорации К. Костина



От редакции

Ниже впервые публикуются эскизы декораций К. Костина и планировки спектаклей Вс. Мейерхольда, относящихся к наименее изученной поре его творческой деятельности — режиссерской работе в провинции в 1906—1908 гг. Альбом зарисовок К. К. Костина сохранился у сына художника Л. К. Костина и был экспонирован в Гос. Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина на выставке, посвященной 100-летию со дня рождения Вс. Э. Мейерхольда.

О художнике К. К. Костине до недавнего времени известно было совсем немного, хотя имя его и упоминается в книге Всеволода Мейерхольда «О театре». В конце этой книги Мейерхольд поместил перечень своих режиссерских работ. Он датировал начало самостоятельной своей деятельности 1905-м годом, когда Станиславский позвал его в Москву, и Мейерхольд в Студии на Поварской подготовил несколько спектаклей, пусть не показанных широкой публике, но многое определивших в дальнейших путях развития русской сцены. Революционные бои в Москве в 1905 году заставили Станиславского отказаться от мысли познакомить широкую аудиторию с экспериментами молодого режиссера. Студия закрылась, и Мейерхольд остался в Художественном театре актером не пожелав. Он решил вернуться в провинцию, дабы воскресить «Товарищество новой драмы», которым руководил в Херсоне, Севастополе, Тифлисе и Николаеве в 1902—1904 гг. Перед Мейерхольдом и его

учениками вновь открывалась мрачная перспектива провинциальной рутины, торопливых репетиций, чуть ли не ежедневных премьер, постоянной зависимости от кассы. Делать, однако, было нечего. Вместе со своим малочисленным и потрепанным войском Мейерхольд отступил в Тифлис.

Здесь он снова встретился с молодым художником Константином Костиным, уже знакомым Мейерхольду по Николаеву. Тогда, в Николаеве, Мейерхольд успел вместе с Костиным за двадцать примерно дней выпустить пять спектаклей. О них, об этих спектаклях, сыгранных в марте-апреле 1905 года, почти ничего неизвестно. Однако, видно, чем-то заинтересовал Мейерхольда молодой художник, если, вернувшись после московского фиаско в провинцию, он опять стал работать «мелко» с Костиным?

Одно преимущество у Костина во всяком случае было: провинциальный театр со всеми его непривлекательными особенностями, со всеми его трудностями, с его повседневной гонимой и перманентной нищетой Костин знал превосходно. Никакой школы у него не было, он нигде ни у кого не учился. Крестьянский сын из деревни Пустошки Ржевского уезда, смолоту отданный в приказчики в город Ржев, Костя Кузнецов недолго простоял за прилавком. Первая же труппа актеров, проездом оказавшаяся в Ржеве и сыгравшая там несколько спектаклей, сманила и увезла с собой паренька. Поначалу он делал в труппе все, что способен делать ошалевший от внезапной влюбленности в театр мальчишка: устанавливал декорации, выносил мебель на сцену, очень быстро оказался занятым «на выходах», в толпе, а потом стал даже получать небольшие роли.

В 1905 году, когда 26-летний Кузнецов впервые встретился с Мейерхольдом, он уже навсегда потерял отцовскую фамилию — его так давно и привычно звали только по имени — «Костя, Костя!» — что фамилия как-то сама собой отпала, и бывший Кузнецов стал Костиным. Зато он приобрел всевозможные сценические навыки, случалось, показывался публике — и не без успеха — и в больших ролях, даже Несчастливцева играл, но всего уверенней чувствовал себя в качестве театрального декоратора. Его дарование, нигде и никем не отшлифованное, полностью подчинило себе сцену. Оказалось, что самоучка, никогда не державший в руках палитры, способен написать задник так, что зрители получают полную иллюзию поздней осени или знойного лета, дремучего леса или широкого поля. По тем временам такая иллюзорность ценилась высоко, и театральный художник Костин в провинции преуспевал. Скоро выяснилось, однако, что он способен выполнять и гораздо более сложные, необычные задания.

Первая же работа, осуществленная в Тифлисе в феврале 1906 г. вместе с Костиным, удовлетворила Мейерхольда. Шла «Комедия любви» Ибсена. «Было, — писал Мейерхольд, — много колоритных пятен, и прекрасно скомпонованы декорации». И если Мейерхольд утверждал, что колорит пьесы Ибсена «был представлен превосходно», то, конечно же, это означало, что К. Костин с успехом сумел выполнить требования режиссера. Затем последовали и другие, еще более сложные спектакли — среди них «Дети солнца» М. Горького, «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Графиня Юлия» Стриндберга, «Еврей» Е. Чирикова, «Ганнеле» Г. Гауптмана.

Из Тифлиса «Товарищество новой драмы» направилось на лето в Полтаву. Летние полтавские спектак-

ли — «Привидения» Ибсена, «Каин» О. Дымова, «Крик жизни» А. Шницлера, «Эдда Габлер» Ибсена и «Чудо святого Антония» Метерлинка — в списке режиссерских работ Мейерхольда не только означены, но и подробно прокомментированы.

«Привидения» и «Каин» исполнялись без занавеса. Это смелое по тем временам новшество Мейерхольд и Костин осуществили, одновременно сильно выдвинув в зрительный зал просцениум. Конечно, в полтавском театре такого просцениума не было. Но по указанию Мейерхольда Костин разобрал рампу, а оркестровую яму прикрыл деревянным настилом. Так был сооружен большой просцениум, и в «Привидениях» на просцениуме стоял рояль, и Освальд-Мейерхольд всю последнюю сцену проводил, сидя за роялем. В переделанной Мейерхольдом пьесе А. Шницлера «Крик жизни» был, по словам режиссера, «сделан опыт дать увеличенные масштабы сценической обстановки». Сохранился первоначальный эскиз К. Костина к этому спектаклю. В этом эскизе еще не выражена идея Мейерхольда создать интерьер, который говорил бы о власти вещей, готовых стиснуть и уничтожить человека. Позднее появился громадный диван, тянувшийся параллельно рампе через всю сцену, появилось и множество ковров, гобеленов, диванных подушек.

О том, как решалось в Полтаве оформление «Чуда святого Антония» и «Гедды (Эдды) Габлер», Мейерхольд в комментариях к списку своих режиссерских работ ничего не говорит. Оно и понятно. Ибо летний сезон в Полтаве был последним провинциальным сезоном Мейерхольда — с августа 1906 года он начал работать в Петербурге, в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице, и первым же спектаклем этого театра была именно «Гедда Габлер» (но уже в декорациях Н. Сапунова), а вскоре затем дана была и пьеса Метерлинка «Чудо святого Антония» (в декорациях В. Коленды).

В местной газете «Полтавщина» в 1906 году рецензии на спектакли «Товарищества новой драмы» печатались довольно часто. Полтавские критики сердечно приветствовали «молодую интеллигентную труппу», называли ее «симпатичной» и талантливой. «Редкая труппа», — отмечалось в рецензии на «Привидения», — даже столбчатая, проявляет столько художественного вкуса в постановке ибсеновских пьес, сколько проявила его труппа г. Мейерхольда. Просто, красиво и изящно убранная сцена, удачное освещение. На каждой мелочи заметна заботливая рука художника, руководящаяся превышает всяких эффектов жизненной, художественной правдой».

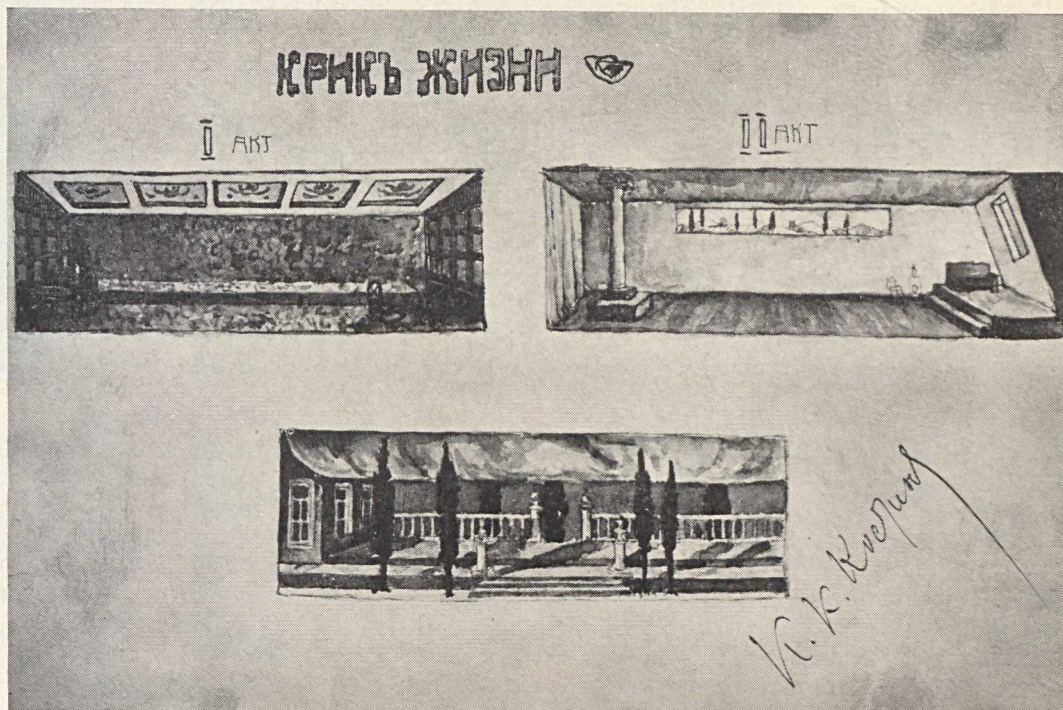
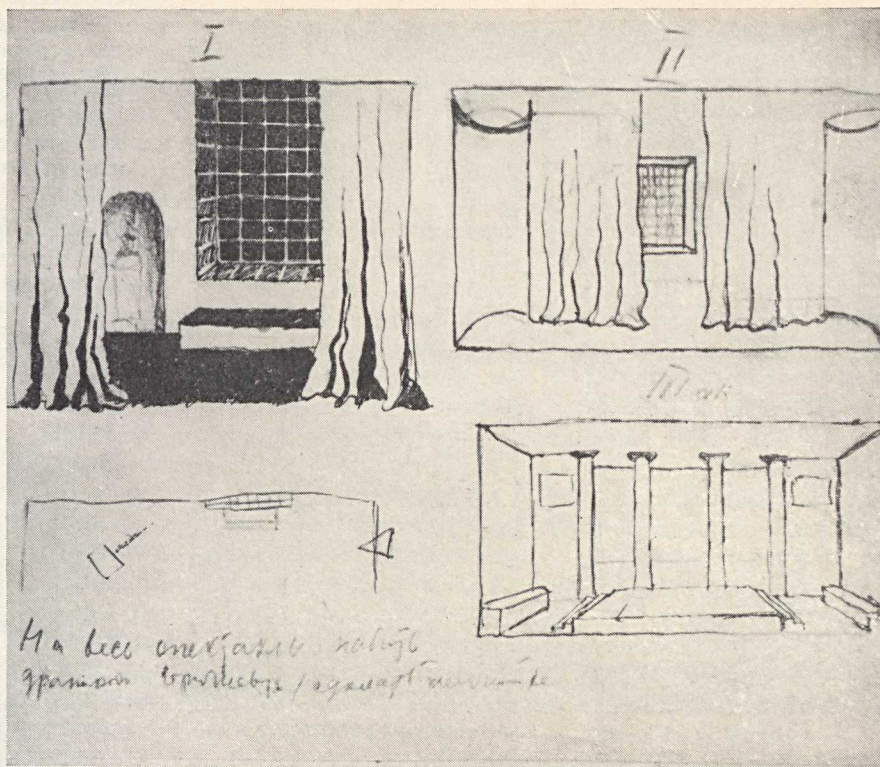
Видимо, и полтавская публика по достоинству оценила работы К. К. Костина. Во всяком случае, после спектакля 18 июня 1906 г., писала газета, на вызовы «по настоятельному требованию» зрителей выходили «г. Мейерхольд и художник г. Костин». Через несколько дней, после спектакля «Дядя Ваня», снова дружно вызывали и режиссера, и художника. Любопытно, что рецензент «Полтавщины» противопоставил оформление пьесы Чехова, сделанное К. Костиным, декорациям Художественного театра: если в Художественном театре «стремились к изумительной фотографической передаче всех деталей», то в «Товариществе новой драмы» «несколькими смелыми мазками... подчеркивается и усиливается то впечатление, которое, по замыслу художника, должно всецело захватить зрителей». Эта мысль звучала и в других рецензиях: указы-

валось, что Мейерхольд и Костин не стремятся создать иллюзию доподлинной жизни, «привилегия которой принадлежит пока одному Станиславскому, а отсутствие занавеса в некоторых пьесах, например, «Каин», делает из сцены какую-то трибуну».

Из этих отзывов видно, что Мейерхольд вместе с К. Костиным в Полтаве осуществлял весьма интересные и острые эксперименты. Намереваясь снова покинуть «Товарищество новой драмы» и перебраться из провинции в Петербург, Мейерхольд еще в феврале того же 1906 года говорил о том, что он-де, расставаясь с труппой, которую создал и с которой провел несколько лет, не намерен бросить своих собратьев на произвол судьбы. Он советовал им держаться вместе, «не расходиться», продолжать «деятельность Товарищества новой драмы». Он говорил, что Товариществу хорошо было бы снова обосноваться в Тифлисе. «И можно поставить даже (на афишах.— К. Р.) «Товарищество новой драмы под управлением Мейерхольда», так как я много пьес могу заготовить летом. Все согласились со мной, нашли возможным работать так. После этого заседания я закончил переговоры с Комиссаржевской».

Действительно, было решено, что Товарищество сохранится и что главными его руководителями будут: Мейерхольд — «издали» и режиссер Р. А. Унгерн — «на месте». Эта идея руководства провинциальным театром «издали», из Петербурга, да еще в параллель с интенсивнейшей работой в театре В. Ф. Комиссаржевской, выглядела, да и была совершенно утопической. Когда сезон 1906—1907 гг. в Тифлисе закончился и выяснилось, что «руководство издали» — пустая затея, «Товарищество новой драмы» прекратило свое существование. И до сих пор никто не задумывался над обещанием Мейерхольда за лето — то есть до отъезда к Комиссаржевской — «заготовить» много пьес. Что вообще означала эта фраза? Как именно «заготовить»? По сегодняшним понятиям, речь шла как будто о репетициях — хотя бы и предварительных. Такие репетиции Мейерхольд, правда, в Полтаве вел — это видно из малоизвестных, изданных в 30-е годы в Харькове воспоминаний артиста Н. Подгорного, где сказано, что «играли два раза в неделю, но каждый день, когда не было спектаклей, репетировали» и что, тем самым, «Мейерхольд обещивал нам сезон в Тифлисе».

Неясно было, однако, насколько продуктивны могли быть такие репетиции «впрок», во-первых, и как они соотносились с внешним обликом будущих спектаклей, во-вторых. Все эти сомнения и сегодня остаются в силе. С одной только поправкой, которая вчера еще казалась почти невероятной. А именно: Мейерхольд за лето 1906 года действительно «заготовил» по меньшей мере 35 (тридцать пять!) пьес, которые все потом по его «заготовкам» были без него сыграны в Тифлисе. У сына художника Костина, Льва Константиновича, сохранились старые отцовские альбомы. В этих альбомах — сделанные рукой Мейерхольда планировки множества разнообразных пьес и вполне конкретные указания художнику о том, как они должны быть поставлены. Тут есть постановочные планы малозначительных, хотя и неизбежных в провинциальном репертуаре «кассовых» пустынных пьес — таких, например, как инсценировка «Шерлока Холмса», как «Брызги житейского моря» Булавского или «Приват-доцент» Дрейера и т. п. Но наряду с такого рода «проходными» сочинениями подготовлены «Недоросль» Фонвизина, «Ревизор» Гого-



ля, «Таланты и поклонники» Островского, «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Иванов» и «Три сестры» Чехова, «Укрощение строптивой» Шекспира, «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Эльга» и «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Драма жизни» Гамсуна, «Иола», «Миртовый венок» и «Эрос и Психея» Жулавского, «Стены» Найденова, «В городе» Юшкевича, «Трагедия любви» Гейберга. Две последние пьесы — «В городе» и «Трагедия любви» — как известно, вскоре были поставлены Мейерхольдом у Комиссаржевской. Альбомы художника Константина Костина с редкой выразительностью показывают нам режиссерские методы Мейерхольда той поры, когда он чувствовал уже себя уверенным профессионалом и готовился удивить Петербург целой серией экспериментальных спектаклей. Основные указания режиссера художнику умещались обычно на одной-двух страницах альбома. «Эльга» Гауптмана мыслилась, например, в двух декорациях: комната замка и башня. Фиксировались планировки обеих картин, далее следовали четкие и лаконичные указания об освещении: картина первая (в башне) — «на сцене темно, луна косым лучом через окно на полог ложа», далее — «чистая перемена с грохо-

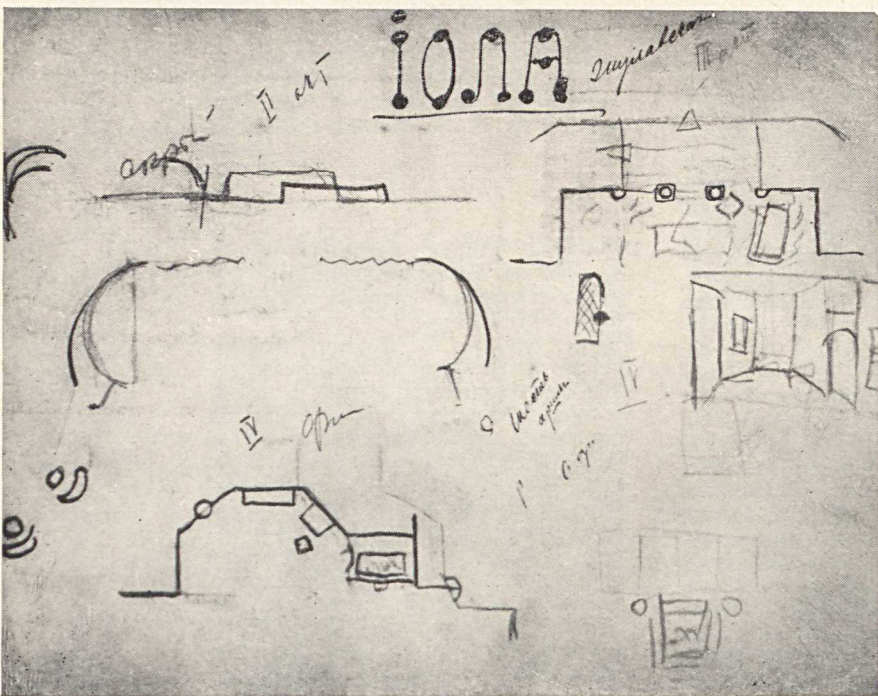
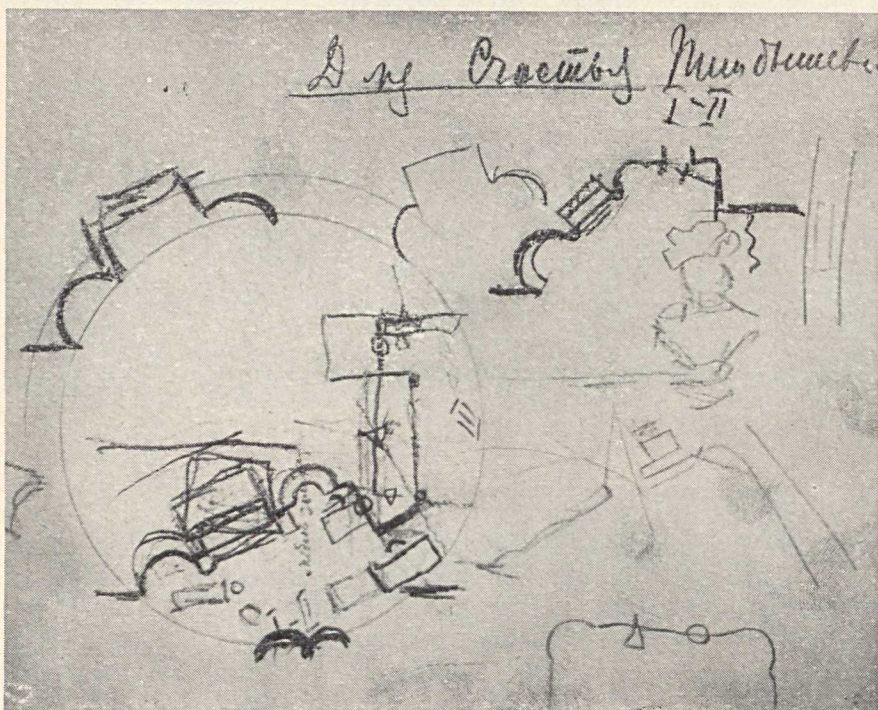
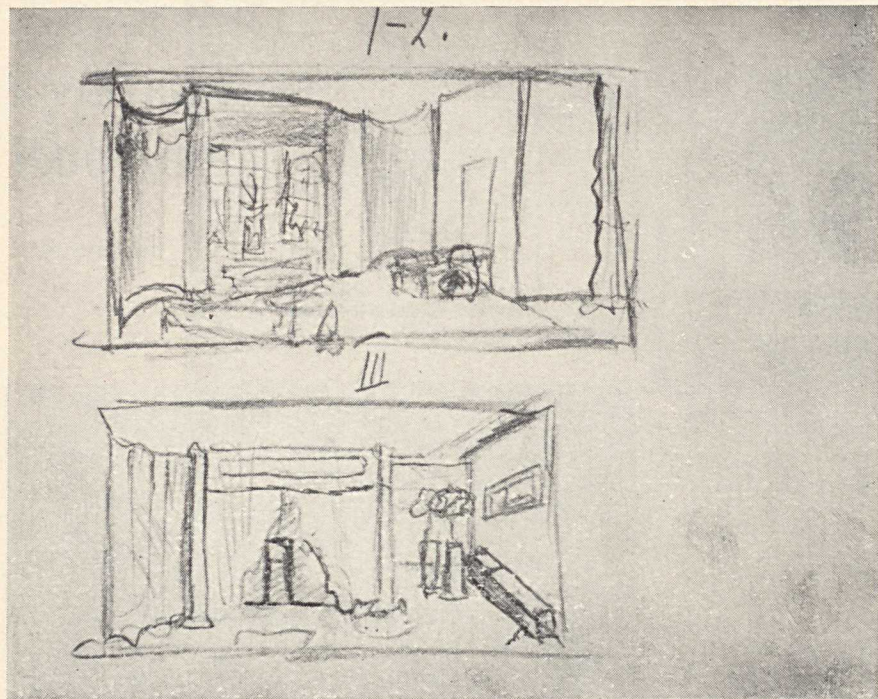
«Иола» Ю. Жулавского.
Эскиз декорации К. Костина

«Крик жизни» А. Шницлера.
Эскизы декорации
К. Костина
(хранится в ЦГАЛИ)

том»; и вторая картина «яркое солнце, за окном рефлексор». Так разрабатывалась световая партитура для всей пьесы.

Чаще, однако, К. Костин, очевидно, по указаниям Мейерхольда, делал небольшие, но четкие и ясные эскизы оформления. Еще чаще на страницах альбома мы видим и планировки, и, тут же, эскизы декораций. Иногда тщательно вырисовываются отдельные детали оформления: камин, диван, старинная кроватка с балдахином и даже с ночной посудой на полу — для «Недоросля» и т. п. Почти все чертежи и рисунки в обоих альбомах выполнены карандашом. Иногда, впрочем, попадаются и рисунки пером; около одного из них помечено: «рисунок, созданный Мейерхольдом» (это — эскиз декорации к пьесе «Грех» Дагны Пшибышевской, сыгранной еще при Мейерхольде в Полтаве).

Как известно, после разрыва с Комиссаржевской Мейерхольд был приглашен В. А. Теляковским в



«Для счастья»
Д. Пшибышевской:
а) эскизы
б) планировка спектакля
К. Костина

«Иола» Ю. Жулавского.
Планировка
Вс. Мейерхольда
и К. Костина

Вс. Мейерхольд
и К. Костин.
г. Николаев. 1905 г.

императорские театры, где и начал работать с осени 1908 года. Но, уже в принципе обо всем договорившись с директором императорских театров, Мейерхольд на короткий срок снова созвал верных своих учеников и товарищей по прежним провинциальным делам и создал труппу для поездки по городам Запада и Юга: Витебск, Минск, Херсон, Полтава, Харьков, Киев, Екатеринослав. В этой летней поездке в новых сценических редакциях дапы были пьесы, уже ставившиеся зимой у Комиссаржевской: «Сестра



Беатриса» Метерлинка, «Балаганчик» Блока, «Гедда Габлер» Ибсена, «Победа смерти» Сологуба, «Жизнь Человека» Андреева, а также некоторые новые произведения: «Вампир» Ведекинда в собственном переводе Мейерхольда, «Электра» Гофмансталя, «Заложница Карла Великого» Гаупмана, «Строитель Сольнес» Ибсена, наконец, «У царских врат» Гамсуна — пьеса, в которой Мейерхольд вскоре дебютировал как режиссер и актер на сцене Александринского театра. Все эти пьесы без исключения были оформлены К. К. Костиным. Планировки и эскизы к ним также запечатлены в сохранившихся альбомах художника. Наиболее интересен эскиз декорации к «Балаганчику», ибо это — одна из немногих работ К. К. Костина, бесспорно относящихся к той поре и выполненных в цвете. Сопоставление эскиза художника и дошедшего до нас мейерхольдовского описания второй редакции «Балаганчика» позволяют понять, что именно Мейерхольд принял и реализовал и какие решения Костина отклонил или изменил. Уцелевшие у сына художника альбомы К. К. Костина — находка, чрезвычайно важная для историков русского сценического и декорационного искусства. Ибо наименее исследованный период деятельности Мейерхольда — это именно период его работы в провинции. До сих пор мы почти ничего не знали, в частности, о том, как Мейерхольд в начале своего творческого пути работал с художниками, как решал проблемы выразительности сценического пространства. Сейчас открываются новые и интересные возможности вполне конкретного анализа пространственных и декоративных решений Мейерхольда той далекой поры, когда его спутником был даровитый художник-самоучка К. К. Костин.

Чернышевский: архитектура как искусство

В. Кисунько

История эстетики знает немного формулировок, которые вызвали бы такое обилие комментариев, как суждение Н. Г. Чернышевского: «...Произведений архитектуры ни в коем случае мы не решимся назвать произведениями искусства»¹.

Что значили эти слова? Провозвестие «конца художественности» в архитектуре? Были ли они полемическим перехлестом? Или свидетельством незнания «спекулятивным» теоретиком, пишущим об «эстетике вообще», художественной реальности? Противопоставление «пользы» — «красоте» и т. д.?

Но ведь этот теоретик **первым** эстетически переосмыслил новую пространственно-предметную реальность, знаменовавшуюся появлением «Хрустального дворца» на лондонской Всемирной выставке в 1851 году! Речь идет именно об эстетическом **переосмыслении** в хрестоматийном «четвертом сне» героини романа «Что делать?» — о включении новой пространственно-предметной среды как важнейшего компонента в идейно-художественное целое (в характеристику «образа будущего», и образа главной героини, и «образа автора»).

Есть ли противоречие между «образом автора» в «Что делать?» и автором, изгнавшим архитектуру из сферы искусств в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности»?

Чернышевский подсказывает: есть. «По нашему понятию о сущности искусства, — пишет он, — стремление к производству прекрасного в смысле грациозного, изящного, красивого не есть еще искусство»². И одновременно: «Чем больше читаешь о новом дворце, тем более убеждаешься [...]: и единодушные восторга, и тысячи подробностей, и виды разных частей дворца, наполняющие теперь иллюстрированные журналы, — все показывает, что новый Кристальный дворец в Сейденгэме — нечто необыкновенно великолепное, изящное, ослепительное»³.

К словам Чернышевский относился всерьез, особенно к тем, что скрывали за собой «эстетические понятия». Едва ли мог он в 1854 году, когда диссертация была готова и, как писал он отцу в сентябре этого года, переписывалась для представления в совет университета, — едва ли мог Чернышевский в августовской книжке «Отечественных записок» за тот же год употреблять слово «изящное» как простой поэтический троп. Что здесь за логика? В обзоре, написанном для «Отечественных записок», Чернышевский «представляет» русскому читателю «Хрустальный дворец» Пакстона, не просто называя его «изящным», но — весь контекст статьи об этом говорит — как явление художественное. Одновременно сдается в печать диссертация, в которой прямо утверждается, что стремление к изяществу еще не дает явления искусства. В обзоре — вывод: «перестроенный дворец вышел чудом искусства, красоты и великолепия». В диссертации — архитектура «ни в коем случае» не искусство.

Известно, что диссертация Черны-

шевского «выдвинула» на первый план виды искусства, наиболее адекватно соответствовавшие формуле «прекрасное есть жизнь» и — что особенно важно — наиболее определенно выносившие свой «приговор над действительностью». Понять Чернышевского буквалистски — значит, сделать его литературоцентристом. И в таком буквализме есть безусловный резон — если исходить из сути, из того, что для Чернышевского отношение искусство — жизнь было не отношением «фотографизма» (или, как писал сам критик, «дагерротипизма»). Чернышевский идет к познанию не собственно художественного целого, но — целого идейно-художественного, делает не просто содержательную, но — идейную сторону одной из важнейших составляющих произведения искусства.

Но вот беллетристическая характеристика архитектуры прошлого, данная уже в начале 70-х годов. Чернышевский — в сибирской ссылке.

...Автор, которого я буду цитировать, дает «биографию» старого замка.

«В средние века, — читаем мы, — хмурился насупленными парашетами казематных стен и неуклюжих башен-тюрем темноцветный феодальный замок, дикий, из дикого, едва отесанного, шероховатого камня; мрачный, без окон, точно слепой, только разинувший пасти амбразур, — грозное чудовище, жадное и грозное».

«...Разумеется, чудовищный урод, — читаем далее, — был и удобен и хорош на волчий взгляд своих звероподобных основателей, норманнских разбойников. Но приятен ли глазам других тогдашних людей? [...] В нашей воле воображать: сицильянцы восхищались вместе с норманнами, грабившими их».

Позже, пишет автор, «о наружности» замка оставили свои свидетельства люди, смотревшие «на феодальную резиденцию не разбойничьими, обыкновенными человеческими глазами... И поэты и экононы одинаково негодуют на феодальное чудовище, каждый со своей точки зрения».

В начале XV века «явилась надежда на спокойные времена», и новый владелец «стал подумывать о разрушении своей тюремной резиденции, о замене ее хорошим дворцом». Хозяйка замка «если не могли разрушить казематных наружных стен, то внутри своей страшной тюрьмы они понемножку устраивали жизнь, приличную цивилизованным людям».

Новый замок строился семьдесят лет, давших «дивное совершенство величия и красоты». Цитируя «историка», беллетрист подчеркивает и «важное для архитектора соображение — вид на здание и вид из окон здания», детально воссоздает гармоническую картину слиянности прекрасной архитектуры с прекрасной средой, которая в своей первоначальной красоте была как бы вновь открыта, доведена до совершенства «одним из самых гениальных созданий мысли Брунеллески».

«Существуют ли в Европе дворцы, более обширные? — делает себе воп-

ро́с ученый автор, подробно описав красоту всего здания. — Более обширные дворцы существуют, более прекрасного — нет в целой Европе».

Кастель-Бельпассо — «это единственный в Европе дворец громадного и безукоризненного совершенства, вполне проявляющий свою красоту очарованному взгляду знатока, любителя не планов зданий, а самих зданий».

Автор незаметно стирает грани между собой и образом «ученого», на описание которого прежде были простоянные ссылки. Потом грань проводится вновь, чтобы выступить еще резче: «Он написал панегирик, это правда, — пишет автор об «историке». — Но все, что он написал, он искренно чувствовал. И кроме той разницы, которая существует между энтузиазмом и равнодушным судом, нет никакого другого различия между его панегириком и оценкою тех же фактов историками, современными нам. Он писал с горячим чувством. Но оно не затемняло его рассудок».

В 1794 году, бесстрастно продолжает автор, замок решили достроить. Планы были разработаны и «вышли хоть не имеющие никакой самобытности, но прекрасно гармонирующие» (последние слова беллетриста не есть ли ироническая интерпретация целой системы «вторичного эстетизма»?) «с произведением Брунеллески», и панегирист «добросовестно записал в своем дневнике, что с художественной точки зрения он опасался понапрасну. Палаццо не искажается; выигрывает в отношении величия, нисколько не утрачивая красоты».

Но начались наполеоновские войны, и потомок древнего феодального рода бросил все средства на «правое» легитимистское дело. И пламенная страсть «подавлена для общей пользы. Должно было выстроить в три этажа, — а вот, видите, только один этаж. О, великая душа!»

Какой же побуд подвигнул князя на достройку дворца? «Толпа хочет быть ослепляема, надобно ослеплять ее. ... Я могу соперничать с Людовиком XIV только постройками. И я создам нечто побольше и получше его Версаля. ... И тем яснее будет для всех, как неизмеримо выше его я по уму и силе характера».

На этом можно закончить изложение рассказа. Да не покажется оно слишком детальным — это необходимо. Теперь я напомним полностью слова об архитектуре — итоговое суждение Чернышевского: «Итак, если даже причислять к области изящных искусств все произведения, создаваемые под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, то надобно будет сказать, что произведения архитектуры или сохраняют свой практический характер и в таком случае не имеют права быть рассматриваемы как произведения искусства, или на самом деле становятся произведениями искусства, но искусство имеет столько же права гордиться ими, как произведениями ювелирного мастерства. По нашему понятию о сущности искусства, стремление к производству прекрасного в смысле гра-

циозного, изящного, красивого не есть еще искусство; для искусства, как видим, нужно более; потому произведений архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусства».

В истории Кастель-Бельпассо показана классическая для целой эпохи (и классическая для восприятия революционного демократа) ситуация второго «или» в только что приведенной формулировке Чернышевского: архитектура стала искусством «на самом деле», когда Брунеллески творил «лучшее свое создание». Архитектура претворила в искусство всю среду обитания человека, всю ее подчинила целостному художественному замыслу. Но — эстетизировала как эстетизирует человека «произведение ювелирного мастерства». Стала претворенным в эстетическую форму идейным «капиталом» владетельных князей, стала престижной побрякушкой, которую можно «дополнить», можно — пусть и символически — «пустить на переплавку» в годы наполеоновских войн. Это эстетизация среды обитания человека, — но **одно**го человека, это прекрасная, хрупкая **фикция** эстетизированной среды.

Что же касается «комплекса достраивания», то... пора раскрыть инкогнито беллетриста. Это — Чернышевский, это его рассказ «Потомок Барбаруссы», написанный в сибирской ссылке большим мастером литературы, чье мастерство мы еще до конца не постигли. Одна из главнейших черт этого мастерства — умение постоянно возвращаться к собственным мыслям, суждениям, искать форму, позволявшую или, по крайней мере, позволявшую надеяться обойти цензурные рогатки (тем более, когда Чернышевский писал в Сибири, надеясь «пробиться» в печать из ссылки); наконец, умение так строить композицию повествования, соотносить «точки зрения» в повествовании, что можно с уверенностью говорить о Чернышевском как об уникальном мастере полифонии.

Итак, одно «или», да еще в ретроспективном рассмотрении, Чернышевский сам раскрывает в своем сибирском рассказе, по сути дела, **прямо** возвращаясь к проблематике диссертации. Он судит «ювелирную» (или вынужденную в конкретных социально-исторических условиях быть «ювелирной») архитектуру как искусство, но в этой «ювелирности» видит трагический для самого искусства архитектуры вид «эстетического отношения искусства к действительности». И что характерно: эти суждения Чернышевского перекликаются и с «Что делать?», с той только разницей, что в романе дегуманизированный мир и, как следствие этого, дегуманизованная среда обитания человека детально развернута в четвертом «сне» Веры Павловны в исторических срезках. И там — тот же контраст: прекрасные здания, прекрасные вещи символизируют лишь утонченность рабства человека. «Пакстоновский» фон будущей жизни не самоцельно прост — он символизирует простоту человеческих отношений; среда обитания человека эстетизиру-

ется не во имя престижного «прекрасного», а во имя утверждения того, что действительно прекрасно, — человека, освобожденного и предающего себя свободной творческой жизни как единственно достойной форме деятельности.

Здесь нет вопроса «или — или», ибо первое «или», высказанное в диссертации Чернышевского по отношению к архитектуре — когда произведения ее «сохраняют свой практический характер и в таком случае не имеют права быть рассматриваемы как произведения искусства», также разрешено, раскрыто в его конкретно-историческом, социальном содержании. Раскрыто не только как естественная антитеза «случаю Кастель-Бельпассо», не только как совершенно недвусмысленная эстетическая интерпретация «Кристалльного дворца» в статье из «Отечественных записок» или грандиозной утопии «четвертого сна» из «Что делать?». Все эти «интерпретации» органически вытекают из концепции основного эстетического трактата Чернышевского — и это главное.

«Человек сам себе цель; но дела человека должны иметь цель в потребностях человека, а не в самих себе», — пишет автор «Эстетических отношений...» и это, разумеется, не вульгарно-утилизированное фейербахианство, а конкретно-историческая программа действия и программа конкретных эстетических оценок.

Вот тут-то и приходится еще раз вспомнить, что Чернышевский писал свой трактат в условиях России Николая Первого, под жесточайшим цензурным гнетом, в ту пору, когда именно архитектура и прикладное искусство вступили в окончательную стадию «идеологизации» под девизом «православия, самодержавия и народности». Эта полоса истории, для русской архитектуры знаменовавшаяся окончанием строительства Исаакиевского собора, бывшего символом официальной, возведенной в ранг культурной и идеологической политики вторичности эстетического сознания, была началом и многочисленных, вторичных же, построек времен Александра Второго и Александра Третьего. Более того: тогда же, стремясь перещеголять друг друга, обнаружили «комплекс» последнего владетеля Кастель-Бельпассо и соединившаяся уже в нерасторжимый союз аристократия «старая» и «новая» во Франции Наполеона III, и буржуазия и юнкерство Германии, и столпы викторианской Англии, в борьбе со вкусами которых возник Хрустальный дворец Джозефа Пакстона. В Сибири Чернышевский обобщил именно их вкусы, их «постройки» и «достройки» иронической интерпретацией сохранения стиля «без самобытности» великих оригиналов. А в диссертации — не о том ли слова, следующие сразу же за рассуждениями о «бесполезном, не имеющем права на уважение»: «Потому-то бесполезное подражание и возбуждает тем большее отвращение, чем совершеннее внешнее сходство: «Зачем потрачено столько времени и труда? — думаем мы, глядя на него. — И

так жаль, что такая несостоятельность относительно содержания может совмещаться с таким совершенством в технике!» Скука и отвращение, возбуждаемые фокусником, подражающим соловьиному пению, объясняются самыми замечаниями, сопровождающими в критике указание на него: жалок человек, который не понимает, что должен петь человеческую песню, а не выделять бессмысленные трели»⁴.

Эти слова Чернышевский относит не к архитектуре, а к **искусству вообще**, к той конкретной ситуации в искусстве, с которой ему пришлось столкнуться, когда он разрабатывал свои эстетические идеи. Но какое другое искусство было тогда в столь трагическом положении, особенно если оценить это положение с точки зрения социально-общественной, как архитектура? И можно было бы сказать, что резкий отказ архитектуре в праве именоваться искусством, резкое «или — или», брошенное Чернышевским, было, может быть, большей, по крайней мере, не меньшей по значению формой призыва к изменению социально-исторической ситуации современной художественной культуры. Той ситуации, где лидировала литература, где видны были первые ростки нового в изобразительном искусстве, в музыке, но где архитектура еще подражала «фокуснику», занималась тем «достраиванием» совершенного, которое касалось уже не только архитектуры как искусства, но — роли искусства в том обществе, которому была предложена единственно возможная программа гуманизации культуры: «Прекрасное есть жизнь»

Почитаем трактат Чернышевского дальше: «Вообще, у человека при фальшивой обстановке бывает много фальшивых желаний. Прежде не обращали внимания на это важное обстоятельство, и как скоро замечали, что человек имеет склонность мечтать о чем бы то ни было, тотчас же провозглашали всякую прихоть болезненного или праздного воображения коренною и неотъемлемою потребностью человеческой природы. И каких неотъемлемых потребностей не пахали в человеке! Все желания и стремления человека объявлены были безграничными, ненасытными»⁵. И — дальше: «Фантастически неумеренные мечты овладевают нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности»⁶.

То же — не об архитектуре. Но — тут же: «Воображение строит свои воздушные замки тогда, когда нет на деле не только хорошего дома, даже сносной избушки». «Архитектурные образы»? «Поэтические тропы»? По-временам, оставим пока эти слова из авторецензии Чернышевского — образца анонимного толкования собственного подцензурного текста. Обратимся опять к трактату: «Род искусства начинают обыкновенно с архитектуры, из всех многообразных деятельностей уступая **одной строительной деятельности** право возвышаться до искусства. Но несправедливо так ограничивать поле искусства, если под «произведе-

нием искусства», понимаются предметы, произведенные человеком под преобладающим влиянием его стремления к прекрасному ...**Есть такая степень развития эстетического чувства в народе или, вернее сказать, в кругу высшего общества, когда под преобладающим влиянием этого стремления замышляются и исполняются почти все предметы человеческой производительности:** вещи, нужные для удобства домашней жизни (мебель, посуда, убранство дома), платье, сады и т. п.»⁷

Что отстаивает в этом фрагменте писатель, у которого нет ни одного лишнего, случайного слова? То, что «эстетическим потенциалом» обладает **всякая деятельность человека**, и основой тому — «эстетическое чувство в народе», и негоже выделять в качестве «фаворитки» **строительную деятельность** (заметьте: не архитектуру!). Здесь Чернышевский, используя свой излюбленный литературный прием, на миг «сводит» две точки зрения, две категории, которые в диссертации его постоянно как бы отталкиваются друг от друга: «прекрасное» и «эстетическое чувство». И прекрасное именно здесь как бы лишается своего традиционного, спекулятивного, «абсолютизированного» звучания и соотносится именно с «эстетическим чувством в народе». Но Чернышевский делает существеннейшую оговорку: (снова «или»!) — «или, вернее сказать, в кругу высшего общества». Далее Чернышевский, поминая «этрасские вазы и галантерейные вещи древних», которые «всеми признаны за произведения искусства», замечает: отнесение этих предметов «по отделу «скульптуры», конечно, не совсем справедливо. «Но неужели к архитектуре должны мы будем причислить мебельное искусство?», — спрашивает Чернышевский, подчеркивая «явную натяжку» отнесения садоводства к архитектуре «в некоторых эстетиках», отмечая: «первоначальное назначение» «цветников и садов» — служить местом прогулки для отдыха — **совершенно подчиняется** назначению быть предметами эстетического наслаждения». Что это? Призыв к «деэстетизации»? Но слово «совершенно» — не есть ли оно «пролог» того, что Чернышевский в авторецензии определит так: «Мыслители господствующей ныне школы ставят искусство, как нечто идеальное, выше природы и жизни, **несмотря на гениальные прорывы к реализму**, и идеальную жизнь ставят вообще выше реальной?»⁸

Много лет спустя реальность идеальной красоты садов Кастель-Бельпассо и ретроградное стремление подчинить реальность «идеальной» ретроградности столкнутся в новелле Чернышевского как начала несовместимые, губительные для культуры. Но уже в диссертации Чернышевский обобщил эту ситуацию, сказав: «Называя искусством всякую деятельность, производящую предметы под преобладающим влиянием эстетического чувства, должно будет значительно расширить круг искусств; потому что нельзя не признать существенного тождества архитектуры, ме-

бельного и модного искусства, садоводства, лепного искусства и т. д. ... Одним словом, цветоводство или садоводство переделывают, обрабатывают «грубый материал» не менее, нежели архитектура».

Чернышевский идет еще дальше и пишет: «То же самое надобно сказать и о промышленности, создающей под преобладающим влиянием стремления к прекрасному, например, ткани, которым природа не представляет ничего подобного и в которых первоначальный материал еще менее остался неизменным, нежели камень в архитектуре».

И наконец: «Мы видим причину того, что из всех практических деятельностей одна строительная обыкновенно удаляется имени изящного искусства **не по существу** ее, а в том, что другие отрасли деятельности, возвышающиеся до степени искусства, забываются по «маловажности» своих произведений, между тем как произведения архитектуры не могут быть упущены из виду по своей важности, дороговизне и, наконец, просто по своей массивности, прежде всего и больше всего остального, производимого человеком, бросаясь в глаза».

Не этой ли «эстетизированной гигантомании», разрушающей исторически обусловленную, исторически реализованную на определенном этапе гармонию среды, организованной вокруг архитектуры, посвящена история замка Кастель-Бельпассо? Не новым ли принципам бытования архитектуры, принципам, подчиненным не престижной «массивности», а демократической **массовости** говорил приветственное слово Чернышевский в «Отечественных записках», повествуя о пакстоновском «Хрустальном дворце»?

Заметьте: «дворец» Пакстона, перенесенный на новое место, стал не просто музеем исторических и естественных раритетов, но — музеем, позволившим воссоздать те «очаги», у которых в разные эпохи человек ощущал гармоническое единство созданной им среды — и всего мира. Стал как бы постоянным продолжением демонстрации достижений цивилизации — продолжением того, чему был посвящен «миг» Всемирной выставки. Именно это, неразрывно с эстетическими достоинствами творения Пакстона, и позволяет Чернышевскому поднять «Хрустальный дворец» на высоту произведения искусства.

И это так просто соотносится с мыслью, высказанной в диссертации: «Все отрасли промышленности, все ремесла, имеющие целью удовлетворить «вкусу» или эстетическому чувству, мы признаем «искусствами» в такой же степени, как архитектуру, когда их произведения замышляются и исполняются под преобладающим влиянием стремления к прекрасному и когда другие цели (которые имеет и архитектура) подчиняются этой главной цели».

В этой формуле, столь ответственной и важной для России 50-х годов прошлого века, «прекрасным» становится сама жизнь с ее реальными процессами, реальными тенденциями, ее

стремлением к демократизации, предопределяющей утверждение прекрасного как насущной потребности «эстетического развития в народе». Потребности этой как раз и противостоит сословно-кастовая самоцельность прекрасного как синонима эстетизации не «жизни», но — среды обитания избранной личности, среды прекрасной, но антидемократичной. Оттого Чернышевский и мог написать с полным правом: «Совершенно другой вопрос о том, до какой степени достойны уважения произведения практической деятельности, задуманные и исполненные под преобладающим стремлением произвести не столько что-нибудь действительно нужное или полезное, сколько произвести что-нибудь прекрасное».

Прекрасное, понимаемое как воинствующее «беспольное», то есть синонимическое праздности и престижному самовыделению из «общей массы», противопоставляется «полезности» не как голой утилитарности, но как подлинно очеловеченному прекрасному же. Эстетизация среды противопоставляется той форме эстетства, которая выделяет «избранных» — и их мнимо гармонизированную «среду» — из жизни. Жизнь же для Чернышевского есть прекрасное, а «существеннейший характер прекрасного — простота». И эта ясность позиции позволяет Чернышевскому во всей «эстетизированной» жизни противопоставлять два начала: среду, превращенную «в произведение фривольного искусства», и — «безыскусственную действительность».

«Безыскусственность» — не «без искусства» вообще, а без «фривольного искусства», которое эстетические системосоздатели готовы признать собственным искусством, либо исходя из степени «ювелирности», либо из впечатляющей «массивности», — во всяком случае, исходя из чего-то вторичного с художественной и социальной точек зрения. А эти точки зрения для революционного демократа Чернышевского неразличимы.

«Содержание, достойное внимания мыслящего человека, — пишет Чернышевский, — одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно действительно бывает чрезвычайно часто».

Анализ великой традиции в новелле о замке Кастель-Бельпассо и великой новации в разборе эстетических достоинств пакстоновского творения — два примера содержательного анализа архитектуры у Чернышевского.

И в том, и в другом случае Чернышевский, проявляя тонкое историческое чутье, показывает, как в конкретной ситуации может быть достигнут синтез «практического характера» и превращения предметно-пространственной среды в то целое, когда проклятое «или — или» оказывается «снятым». Чернышевский, живописуя историю североитальянского замка, показывает, как изменение исторической ситуации может повести эстетизацию к эстетству, с социальной точки зрения ретроградному — а оттого и пагубному для архитектуры как искусства. И в этом

горьком повествовании — размышления о современности, позволяющей с социальной правотой, правотой исторической говорить о современной Чернышевскому художественной ситуации: «Произведений архитектуры ни в коем случае мы не решимся называть произведениями искусства».

В «Что делать?», в статье для «Отечественных записок», в комплексе идей и работ мыслителя читается важнейшее: Чернышевский, воспринимая «идеальный» вариант бытования пакстоновской архитектуры и бытования человека в среде, этой архитектурой символизируемой, не поддается иллюзиям и видит здесь крайность второго, утилитарно-коммерческого «или».

Видит — и ищет синтез, позволяющий в общем контексте социального переустройства мира (пусть и осмысливаемом утопически) постулировать главное: «Архитектура — одна из практических деятельностей человека, которой вовсе не чужды стремления к красоте формы, и отличается в этом отношении от мебельного мастерства не существенным характером, а только размером своих произведений». И здесь — уже не только ирония по поводу «гигантомании» позднего аристократа или зрелого буржуа.

Здесь больше от осознания гигантской задачи эстетизации всякой деятельности, превращения плода всякой деятельности в свидетельство зрелого эстетического отношения человека к действительности. Речь идет о действительности гуманизированной, демократически ориентированной не на систему мертвых символов, подчиняющих себе человека и обманчиво надевающих маски «жизни», а — на саму жизнь, в которой синтезируется единая, эстетически богатая среда — материальная, предметно-пространственная и духовная, не поделенная между «ювелирностью» уникумов и «грубым практицизмом».

В обществе, где «ювелирность» была своего рода эталоном и исторической неизбежностью, Чернышевский не только готов признать эстетическую значимость этого принципа эстетизации — он готов признать и «панегирик» современника минувшей эпохи, и «оценку» современного Чернышевскому историка — с той оговоркой, чтобы «горячее чувство», вызванное прекрасным в его исторически преходящей форме, «не затемняло рассудок». Так отвечает Чернышевский современному ему и будущим критикам, абсолютизированно и изолированно воспринявшим полемически брошенный в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» тезис об архитектуре, «изгнанной» из сферы искусства. Читаемый в контексте всего трактата Чернышевского тезис этот обретает характер не только эстетической, но и политической программы, притом программы как раз позитивной, не просто утверждающей «художественность» архитектуры, но и особую социально-эстетическую роль архитектуры в деле эстетизации среды обитания человека, эстетизации жиз-

ни. Политическая недвусмысленность такого «приговора» говорит о большем: великий революционный демократ именно в этих вопросах близко подошел к диалектическому взгляду на историю и искусство. Сам он не случайно замечает в конце своей авторецензии: «Многочисленные ошибки и упущения, нами замеченные, доказывают, что г. Чернышевский писал свое исследование в то время, когда в нем самом еще совершался процесс развития выводимых им мыслей, когда они еще не достигли полной, всесторонней, установившейся систематичности». Не случайны и слова «о форме сочинения» (диссертации): «Мы ею решительно недовольны, потому что она кажется нам не соответствующей цели автора — возбудить внимание к мыслям, на которых он старается построить теорию искусства. Достичь этой цели он мог, придав своим общим мыслям живой интерес приложением к текущим вопросам нашей литературы. Он мог показать многочисленными примерами живую связь общих начал науки с интересами дня, которые занимают столь многих».

Не есть ли этот, поданный в столь оригинальной форме, «анонс» — обещание вернуться и к заявленным в подцензурной форме идеям, касающимся архитектуры как искусства? Не стала ли «выполнением» этого анонса социалистическая «архитектурная утопия» в «Что делать?»

Не является ли продолжением «придания своим мыслям живого интереса» и рассказ «Потомок Барбаруссы» — одно из интереснейших для литературы, для общественной мысли XIX столетия описание того, как разрушается гармония среды, с высшей степенью совершенства эстетизированной некогда во имя «избранных одиночек»?

Тонкий анализ этого «распада» прекрасной архитектуры, безусловно, направлен против романтико-утопической позиции «идеализаторов старого варварства», утонченно рядивших в гуманность для единиц общую дегуманизацию. Этого мало: «Потомок Барбаруссы» задумывался как часть сложного по композиции романа, в котором герои, вопреки моде романтических утопистов, должны были, согласно замыслу, «бежать» не в самоцельно эстетизированную и идеализированную «старину» зданий и вещей, но бежать из прекрасной «музейной» среды на «необитаемый остров», дабы создать там социалистическую коммуны, унеся с собой все представления о прекрасном в жизни и в искусстве, ничего не забыв; создать тот новый мир, в котором гуманизированный человек так просто и уверенно чувствует себя в среде знаменитых «картин будущего» из романа «Что делать?».

¹ Н. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, 1940—1959, т. II, стр. 53.

² Там же, т. II, стр. 55.

³ Там же, т. XVI (дополнительный), стр. 91.

⁴ Там же, т. II, стр. 80.

⁵ Там же, т. II, стр. 96.

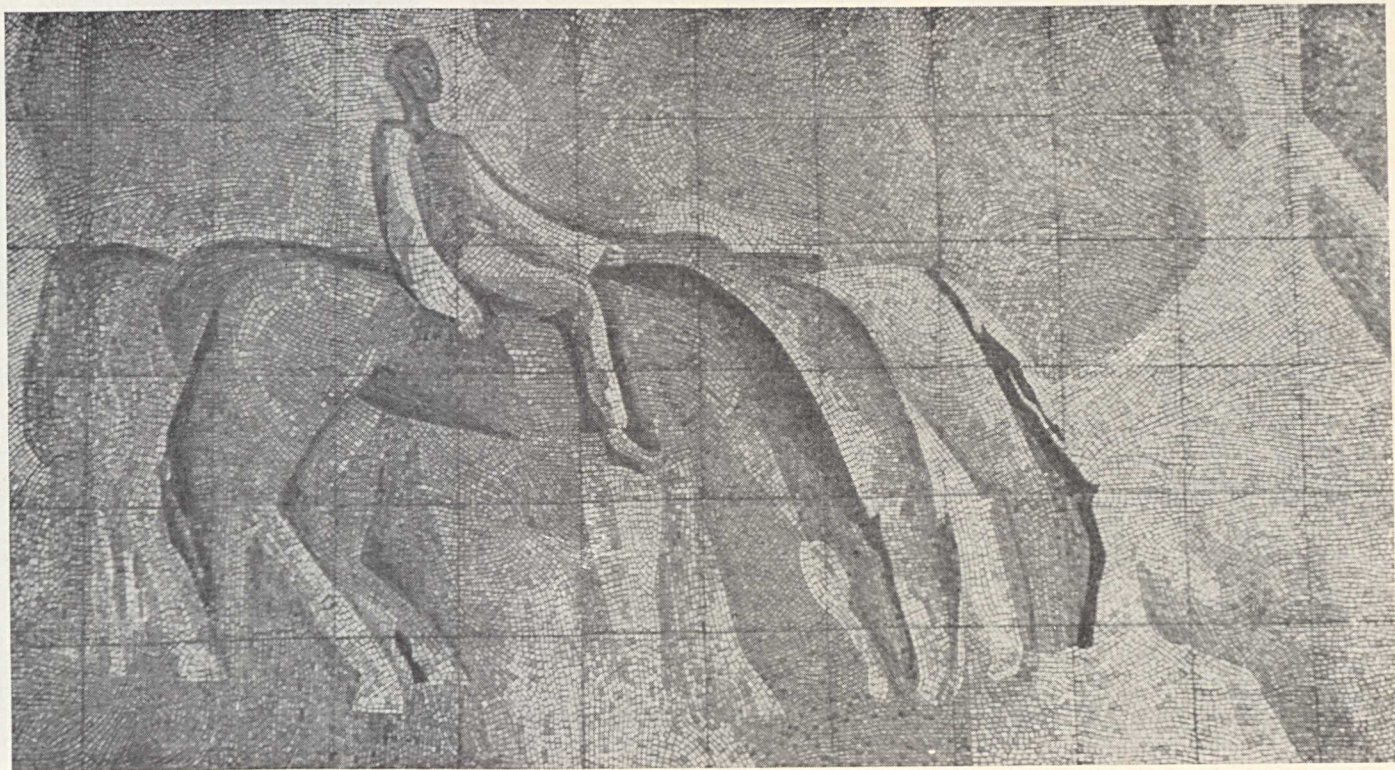
⁶ Там же, т. II, стр. 97.

⁷ Там же, т. II, стр. 53 (подчеркнуто мною. — В. К.).

⁸ Там же, т. II стр. 108.

Лучшие работы года

И. Пронина



Просмотр произведений московских художников, признанных лучшими в 1973 году и удостоенных премий и дипломов МОХФ, лишний раз убеждает в том, что советское искусство активно вступает в новую стадию своего развития — в стадию формирования подлинно художественного ансамбля, качественно преобразующего предметно-пространственное окружение человека.

Идея комплексного проектирования, способствующего гармоничной организации предметно-пространственной среды, в которой прочно занимают свое место не только декоративно-монументальные произведения, но и станковые, пронизывает искусство художников всех профилей. И если лучшие работы предыдущего, 1972 года, выявили эту идею лишь как тенденцию, лауреаты 1973 года утвердили ее как один из кардинальных путей развития современного искусства.

Важнейшим критерием в оценке ансамбля является его цельность. Ансамбль может предстать как определенная система, органично включающая как образное тематическое единство, родство объемно-пространственных связей и соподчинение основных элементов, как тектоническое и масштабное, ритмическое и цветовое единство, наконец, как некая структурная общность замысла в целом.

В этом плане большой интерес представляет художественное оформление Дворца культуры Красноярского алюминиевого завода, расположенного в большом новом жилом массиве района «Зеленая роща». Авторы проекта Я. Лившиц и К. Курбатовский поставили перед собой сложную проблему комплексного решения, использования всех образных эмоциональных средств выразительности для создания ансамбля.

Главной целью их творческого поиска стала художественная целостность интерьера и экстерьера. Решение этой трудной задачи осложнялось на практике тем, что художникам предстояло работать над типовым проектом, мало рассчитанным на цельное эстетическое осмысление в пространственной среде.

В существовавший типовый проект Дворца культуры коллектив Филла № 1 Государственного проектного института экспериментального проектирования и Мастерская № 5 Комбината декоративно-оформительского искусства МОХФ внесли необходимую корректировку: была увеличена полезная площадь здания, облику дворца была придана наибольшая выразительность. Особую динамичность стенам дворца сообщили пластичный цветной горельеф и тематические рельефы восточного фасада.

Художественно был осмыслен единый структурно-тектонический прием, широко использовались в качестве составных частей конструкции новые отделочные материалы.

Определенное стилистическое единство в решении интерьеров дворца было достигнуто благодаря созданию колористически-живописного образа для каждого зала, неизменно перекликающегося с нежной тональной гаммой открытых пространств. Так, зрительный зал на 800 мест был задуман в строгой тональной сиренево-серой гамме, а театральный вестибюль — в розово-коричневой, с отделкой деревом и материалами под мрамор.

Образ открытого свободного пространства интерьеров органично включался в окружающую природную среду, создавая тонкую гармонию ритмов, цвета, масштаба, соизмеримого с человеком.

Л. Писарев
«Приход воды на
Казахскую землю».
Панно из триптиха
для опорной стены
Сергеевского
водохранилища
в Казахстане.
Мозаика

Решением важнейшей проблемы времени — проблемы синтеза искусств, поисками художественной целостности интерьера и экстерьера были заняты в прошедшем году художники разных комбинатов МОХФ.

Для советского искусства последних лет особенно характерен поиск новых художественных принципов ансамбля, способных сыграть роль объединяющего фактора в достижении цельного художественного образа. Зачастую художник выбирает какой-то один определяющий принцип — ритм, цвет, те или иные структурные элементы в организации среды, который и становится затем ведущим в создании стилистической целостности комплекса. Большая работа была проведена В. Бондаренко и В. Околесновым по комплексному оформлению в резном дереве интерьера кафе «Русский чай» в Москве. Здесь получил развитие структурный принцип. Своеобразные, несколько стилизованные резные панно выполняют в интерьере роль стен-перегородок.

Использование эмоциональных и выразительных возможностей цвета и света во многом определили характер художественного оформления советского раздела Международной выставки «Автосервис-73», проходившей в Сокольниках. Авторы его — И. Языков и Н. Эйнгори. Образ дороги, идея движения — светящийся фриз, светящиеся знаки —



стали основой пространственной композиции большинства залов. Значительную роль играл цвет и в оформлении первой Всесоюзной отечественной выставки «Двигателестроение—73», где в качестве фона для дизелей были использованы фиолетовые, сиреневые, коричневые батники, орнаментированные гибкими, закручивающимися формами. Творческий коллектив — художники И. Маковеев, Н. Рощина, Е. Литвак, А. Панфилов, И. Зельдис, Б. Дрянонок, Г. Воронин, В. Родин. Широко использована эмоциональная роль свето-цветового решения в соединении со звукодинамикой и в оформлении залов Музея комсомола им. Лизы Чайкиной в Калинин. Авторы — А. Блюменфельд, Б. Неклюдов, В. Кулаков, Ю. Нерода. Б. Неклюдов создал сложную и красивую по своим живописным достоинствам мозаику «Комсомол в гражданской войне», выполненную сухим набором. Большую эмоциональную и образную роль отводили цвету в характеристике выставочного пространства и художники-оформители Международной выставки «Лесдревмаш—73» И. Шоенский и А. Гитберг. В оформлении обыгрывались декоративные возможности различных материалов и подцветенная фольга как фон для демонстрации технических процессов обработки дерева: был сделан также декоративный фриз, показывающий характер использования древесины. Колорит как основной творческий принцип организации ансамбля присутствует и в оформлении советского раздела Международной выставки «Интерлитмаш—73». Цветным фоном для деталей машин становятся стены с образительными красочными вставками и огромные панно молочного стекла с изображениями памятника Минину и По-

жарскому, бюстов, медалей и других произведений чеканного искусства. Однако, говоря об этой работе, в первую очередь хотелось бы отметить единую систему построения интерьеров выставки. При оформлении залов широко применялись унифицированные конструкции как средство создания определенного художественного ансамбля. Несомненный интерес представляли интерьеры, образующие длинную «шахту»-коридор с полукруглыми зонами «микроинтерьеров». Это построение отличало раздел, где экспонировались машины для литья в кокили. В оформлении хорошо был обыгран мотив круга. Огромные прорезные круги открывали перспективный вид на композицию в целом. В разделе «Художественное литье» стилизованные рисованные элементы образовывали рамы для экспонатов. В активном освоении внутреннего пространства выставки значительную роль играло также сочетание стендов с разномасштабными витринами. Столь разнообразная пространственно-конструктивная и колористически продуманная экспозиция, несомненно, помогала активному усвоению материала выставки. Авторы проекта — художники Р. Фаерштейн, С. Шухман и Р. Матюшин. Проблема творческого освоения пространства приобретает сейчас особую актуальность. Сама архитектура такова, что заставляет монументалистов иметь дело не только с цветом, но и с объемом. Видимо, повышенный интерес к решению проблем пространства во многом обусловил преобладание среди лучших монументальных работ 1973 года чисто скульптурных произведений, в то время как в 1972 году было гораздо больше живописных работ. Художники С. Чехов и В. Тюпин

А. Мосийчук.
Декоративная вставка.
для интерьера теплохода
«А. Пушкин».
Металл, дерево

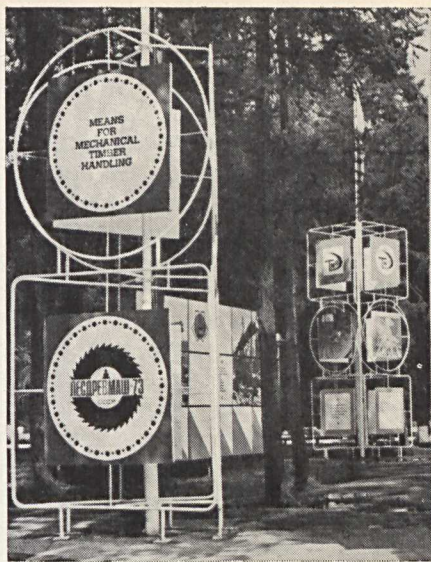
Л. Грасс
Платок
«Кружевной орнамент».
Шелк, роспись

Л. Грасс
Платок «Русский лубок».
Шелк, роспись

В. Бондаренко,
В. Околеснов
Интерьер кафе
«Русский чай».
Резьба по дереву

Л. Сошинская
Декоративная ваза.
Керамика

создали две декоративные композиции из металла во внутренних дворах здания МИЭТ (г. Зеленоград) и пять декоративных эмблем из металла в аудиториях этого института. В произведениях использован принцип контрастного сопоставления форм и ритмов и активного «вхождения» объемов в пространство. Декоративные композиции, помещенные в небольшое замкнутое пространство двора, как бы «спорят» с ним, «разрывают» его острой ритм и напряженностью пересекающихся плоскостей. Работа Э. Жареновой — два декоративно-орнаментальных рельефа из металла на фасаде здания Центрального института типового проектирования в Москве — представляла собой сопоставление разномасштабных выпуклых и вогнутых металлических поверхностей, тонированных и прочеканенных под серебро, — та же идея осмысления про-



странства, вторжения в него. Поиски выразительности пространственного решения и цветопластики характерны для работ А. Штейман и Е. Штейман-Деревянко — декоративных композиций «Орфей», «Пегас» и театральных масок для Дома актера в г. Куйбышеве. А. Моисейчук создал интересную по пластике серию декоративных вставок из металла и дерева для интерьеров теплохода «А. Пушкин». Рассматривая лучшие работы года, хотелось бы отметить еще одну чрезвычайно знаменательную тенденцию в развитии советского декоративного искусства — это усиление идейной значимости, содержательности монументально-декоративного искусства и утверждение в монументальных произведениях высоких живописных достоинств. Неслучайно поэтому первая премия за монументальные работы была присуждена живописцу Л. Писареву, создавшему три мозаичных панно — «Жажда», «Приход воды на Казахскую землю», «Цветущие сады» — для опорной стены Сергеевского водохранилища в Казахстане. Серьезная, содержательная работа, красивая по ритмам и тонким цветовым градациям, выполнена в лучших традициях русской мозаики. Используя смальту и естественный камень, строя композицию на сложных колористических нюансах, Л. Писарев создал лирические национальные образы. Мозаика покорила глубиной замысла и живописными достоинствами. Она органично вписывается в окружающий пейзаж, воспринимаясь с некоторых точек обзора вместе с водопадом. Значительных успехов в 1973 году достигли художники-прикладники. В комбинате было освоено 600 эталонов новых произведений, около двух тысяч эталонов передано в промышленность.

Премированные работы декоративно-прикладного искусства свидетельствуют о том, что художники с честью выполнили свою главную задачу — улучшить качество материально-предметного окружения человека. Отрадно, что лучшие произведения года выполнены с конкретным адресом — они непосредственно вошли в быт. Это тканый занавес В. Арманд для Дома культуры колхоза «Заря» Курганинского района Красноярского края, антрактовый занавес И. Кулаковой для Дворца культуры химического завода в г. Уфе (ткачество с набойкой) занавес «Целина» Н. Абрамовой для Дворца культуры Темир-Тау (ткачество, фотопечать, аппликация) занавеси В. Лотониной, Л. Дерковской, Г. Орловой, М. Ахниной, Л. Зиминной и Г. Великановой, выполненные для конкретных интерьеров. Хочется упомянуть работы, которые стали образцами для массового производства бытовых вещей. Среди них — обои Г. Королевой и хозяйственные ножи В. Панфилова, детские игрушки Ю. Сергеева, А. Суренкова и И. Мартыновой, бытовая посуда Н. Ганф и Е. Жигалкиной. Проблема комплексности оставалась в 1973 году одной из кардинальных для прикладников и дизайнеров. Комплекс сувенирно-подарочных изделий, очень нужных, красивых и экономичных по технологии, создала К. Штих. Это покрывала, подушки, покрывала для кресел, салфетки, кашне, привлекающие звучным колоритом. В них творчески переосмыслена фактура народного ткачества. Это уже почти готовый комплекс вещей, предполагающий вариативность выбора и способный эмоционально и ритмически формировать пространство интерьера. Идеей комплексности проникнута и работа дизайнеров Е. Новикова и

Р. Фаерштейн, С. Шухман, Р. Матюшин.
Оформление выставки
«Интерлитмаш—73»

И. Шоенский, А. Гитберг
Оформление зала выставки
«Лесдревмаш—73»
в Сокольниках

И. Шоенский, А. Гитберг
Оформление зала выставки
«Лесдревмаш—73»
в Сокольниках

Е. Агроскин, М. Шишков
Зал выставки
«Школьное оборудование-73»

А. Блюменфельд, Б. Неклюдов, В. Кулаков, Ю. Нерода
Музей комсомола имени
Лизы Чайкиной. Калинин

В. Голикова, предложивших модель кухонного комбайна, включающего мясорубку, овощерезку, соковыжималку. Художницы Л. Грасс и З. Максимова создали текстильные рисунки и эталоны головных платков, шалей, художественной росписи по шелку. Их яркое самобытное искусство, во многом традиционное и в то же время современное, входит не только в ансамбль костюма, но «опосредованно» как бы становится и частью колорита улицы, помогая формировать эстетический образ среды, окружающей советского человека. Итак, лучшие работы 1973 года продемонстрировали не только высокий уровень мастерства и многоплановость поисков, но и разработку отдельных творческих принципов сложения современного художественного ансамбля.

Выставка «Слава труду!»

Р. Матвеев

Огромный размах художественной самодеятельности, в том числе и в сфере изобразительного искусства, — факт общеизвестный и для нашего времени характерный. Количество художников-любителей — живописцев, графиков, скульпторов, оформителей, прикладников измеряется пяти или даже шестизначной цифрой в каждом из этих видов искусства. Еще одним подтверждением такого активного участия массы людей в художественном творчестве стала Всесоюзная выставка самодеятельного изобразительного искусства под девизом «Слава труду!», открывшаяся в конце мая в Москве, в Центральном выставочном зале.

Как всегда, подготовка к показу произведений в Москве велась исподволь, по этапам: районные, городские, затем — областные и республиканские выставки. В союзные и автономные республики, в края и области выезжали из Москвы художники и искусствоведы по рекомендации Союза художников СССР, работники ВЦСПС и Министерства культуры СССР. Их командировал выставком, чтобы помочь в отборе произведений для представления всесоюзному жюри. Таким образом, первый тур отбора происходил на местах.

Определить общее число работ, поданных самодеятельными художниками за все время подготовки к выставке, нелегко: только в Москве по второму туру было рассмотрено около 7,5 тысячи картин, этюдов, эскизов, графических листов, скульптур из разных материалов и т. д. В результате для экспозиции выставком отобрал примерно третью часть просмотренных произведений.

Многие из них представлены не только отдельными авторами, но и целыми коллективами: изостудиями, творческими клубами художников-любителей и т. д. В некоторых случаях принятые для экспозиции работы в совокупности создают цельную и интересную картину, характеризующую творческое лицо того или иного коллектива, направленность и диапазон его деятельности. В этих случаях большинство произведений изоколлектива были собраны вместе и выделены в общей экспозиции. Например, Народные студии из Ташкента, Волгоградской области, Риги (скульптура), Центрального дома культуры железнодорожников (Москва), Заочный народный университет искусств — ЗНУИ (факультет изобразительного искусства); творческие клубы художников-любителей из Армении (Шамшадинский р-н), из Рязани, Воронежа и т. д.

Для группового показа в общей экспозиции собирались также работы по жанрово-тематическому признаку: ряд портретов, сюжетных композиций, пейзажей. Такая форма выделения некоторой части произведений, отражающих разные стороны жизни людей, их труд, быт и облик страны, должна была показать активный интерес самодеятельных художников ко всем сторонам окружающей их действительности. Были сгруппированы вместе также картины или скульптуры тех авторов, которые представили их сравнительно много (от шести до двенадцати), в отличие от большинства экспонентов, у которых приняты одна-две работы.

Всесоюзная выставка и все те многочисленные экспозиции, которые сопутствовали ей, показали не только уже привычное в современном народном изобразительном творчестве, скажем, массовость и постоян-

ный количественный рост. Очевидным стало и чрезвычайное многообразие его качественных сторон — многообразие дарований, великое множество мироощущений, творческих индивидуальностей, стремлений, интересов, подходов к процессу работы, наконец, самих пластических решений. Диапазон этот практически охватывает все возможные, часто неожиданные и своеобразные пластические толкования всего, что может попасть в поле зрения и в сферу переживания самодеятельного художника и в жизни, и в искусстве. В этом смысле данная выставка не представляет собой исключения. Она в значительной мере (разумеется, неполно, этого не может дать ни одна выставка) отражает широкий круг разнообразных творческих тенденций, возможностей и форм.

И, конечно, огромное изобилие тем и сюжетов. Интерес ко всем сторонам нашей действительности у самодеятельных художников очень велик. Городская и сельская жизнь, производство и быт, труд и отдых, будни и праздники, люди с их характерами и взаимоотношениями, природа во всех мыслимых состояниях, бытие предметного мира, плоды земли и труда человека — на все откликается живой глаз, мысль и чувство увлеченного искусством человека, отдающего ему свой досуг.

Самая большая часть выставки — живопись разных жанров. Живописные работы составляют более половины общего количества представленных в экспозиции произведений. Примерно треть живописных работ составляют сюжетные композиции. Это высокий процент, если учесть трудные условия творческой жизни многих самодеятельных художников, недостаток времени и возможностей для длительной напряженной работы над одной вещью. И в чисто натуральных произведениях разных жанров все чаще можно увидеть серьезные попытки композиционного подхода к решению. Многие любители все отчетливее начинают понимать, что слово «композиция» относится не только к сюжетной картине.

И в графике (она составляет приблизительно четверть всего числа работ) все больше появляется самостоятельных, индивидуально прочувствованных и осмысленных решений. Прежде настораживало обилие листов, похожих друг на друга, как близнецы, а всех вместе — на распространенные «первоисточники» — произведения художников-профессионалов. Видимо, это объяснялось реально достижимым техническим уровнем, а порой и эффективностью линогравюр, монотипий, фломастерных рисунков и т. п.

По сравнению с предыдущими выставками подобного рода для произведений нынешней экспозиции характерна более глубокая содержательность, особенно заметная в пейзажах, но свойственная также очень многим работам других жанров. Создается отчетливое впечатление, что любители явно стремятся приблизиться к жизни, все сильнее начинают проявлять внимательное и уважительное отношение к натуре. При этом серьезнее становятся замыслы, взыскательнее отношение к собственной работе. Пассивное списывание и списывание все реже устраивает авторов. Неуклонно вытесняется одностороннее понимание процесса работы, когда технически эффектное или дотошно-подробное исполнение преобладает над смыс-

лом и пластическим решением. Творческая сторона дела постепенно подчиняет себе исполнительское ремесло, заставляет работать художника над созданием образа, раскрывать замысел, выражать поэтическое отношение к природе и жизни. Очень интересно заявили о себе на этой выставке художники-самоучки, работающие вне изоколлективов. Мы узнали многие новые имена любителей, которые, идя в искусстве собственным путем, достигают значительных результатов. Однако, несмотря на оптимистические в целом впечатления, остается еще множество серьезных трудностей и неясностей

на пути дальнейшего развития самодеятельного изобразительного творчества и его существования в настоящем. Сложным вопросам творческой эволюции народного изобразительного искусства и его места в жизни нашего общества, всему комплексу проблем, связанных с методико-педагогической и практической помощью самодеятельным художникам со стороны художников-профессионалов, учреждений культуры и искусства, была посвящена научно-практическая конференция, состоявшаяся в дни работы Всесоюзной выставки.*

* Примеч. ред. Материалы выставки и конференции будут опубликованы в последующих номерах журнала.



Т. Еленок.
«Сто сорок солнц». Х., м.
Москва

Э. Орунов
«Сборщица хлопка Айгуль». Х., м. Туркмения

М. Засинец
«Юность». Х., м.
Белоруссия



художественная жизнь страны

В экспозиции — архитектура Петербурга-Петрограда

Макет Знаменской площади

В одном из старинных зданий Петропавловской крепости — филиале Государственного музея истории Ленинграда* открылась первая постоянная экспозиция, посвященная архитектуре Петербурга-Петрограда XVIII — начала XX в. Около тысячи экспонатов убедительно показывают развитие городского организма — от формирования его пространственно-планировочной структуры до декоративного убранства интерьеров. Ядро

выставки составили произведения, собранные в начале XX века Музеем старого Петербурга. Среди них — подлинные чертежи Ф. Растрелли, Д. Кваренги, А. Воронихина, А. Захарова, К. Росси, В. Стасова и других выдающихся зодчих.

Ясную картину зодчества первой половины XVIII века создают многочисленные чертежи из коллекции камер-юнкера Ф.-В. Берхгольца. Они представлены в точных копиях, сделанных с оригиналов, хранящихся в шведском Национальном музее (Стокгольм). В экспозицию первого зала органично включены образцы бытовой мебели — как отечественной, так и привозной (это — сундук, декорированный просечным железом, медное паникадило, стенники и зеркала, стол на точеных ножках, стул и др.). Авторы экспозиции стремились показать как можно больше типов мебели и декоративных изделий. Стилисти-

* Авторы экспозиции — художники Ф. Беренштам, Т. Воронихина, О. Зуев, А. Харламов, научные сотрудники архитектурного сектора Гос. музея истории Ленинграда А. Повелихина, О. Чеканова.

чески близкие предметы или части гарнитуров собраны в единые группы на стендах-подиумах. К эпохе Растрелли относятся бюро, фрагменты золоченой резьбы, обивочные ткани. По-барочному массивный комод фанерован цельными листами палисандра с законченным рисунком текстуры. Образцами изысканного рококо являются стулья со стилизованным растительным орнаментом на спинках. Специальный раздел посвящен интерьеру русского классицизма. Здесь показаны элементы декоративного убранства и чертежи лучших зодчих. В зале раннего классицизма наиболее интересен гарнитур красного дерева. Его строгие четкие формы контрастны пластичным настенным часам позднего барокко (мастер Балтазар). В соседнем зале реконструирована гостиная богатого столичного дома начала XIX в. Это единственный в музее пример комплексного показа экспонатов, воссоздающих «собирательный» образ интерьера эпохи ампира. В центре — гарнитур золоченой мебели, приписываемый Л. Руска. Грандиозный комплекс архитектуры высокого классицизма воспроизводит не выставленная ранее круговая па-

рецензии



рецензии

«Росписи гуцульских гончаров»

Гуцульщина, живописнейший уголок украинской земли, славящийся богатством народного творчества, давно стала объектом пристального изучения историков, этнографов и фольклористов. Сокровища народного искусства гуцулов и, в частности, керамика, давно ждали достойного издания. И оно появилось. Это альбом известного исследователя края Д. Гобермана* «Росписи гуцульских гончаров», прекрасно оформленный художником Б. Данилевским и отлично напечатанный.

* Д. Н. Гоберман, Росписи гуцульских гончаров. Изд-во «Искусство», Ленинградское отделение. Л., 1972.

Автор подобрал для альбома преимущественно неизвестные ранее материалы — изразцы, сосуды, миски, кринки, обнаруженные им во время неоднократных полевых обследований Косовского района в последние годы. Кроме Косова Д. Гоберман знакомит нас с работами мастеров села Пистынь, родственными косовским, но более декоративными в росписи и цвете, и с изразцами начала XIX века из Коломы. В издании помещены также изделия из собраний ленинградских коллекционеров Л. Даченко, Г. Левина, С. Майофиса, Н. Эйсмонта и самого автора, практически мало доступных художникам и любителям искусства.

Автор знакомит читателя с благодатной природой Карпат, «рождающей в человеке чувство гармонии и красоты, создающих ощущение жизнелюбности, лежащих в основе декоративного искусства гуцулов», справедливо подчеркивает древнейшие корни народной культуры украинских горцев — гуцулов. Читатель получает ясное представление о технике производства и приемах росписи, о связи форм сосудов с бытовыми и ритуальными особенностями земледельцев и горных пастухов.

Оригинальны суждения автора о генезисе и художественной специфике косовской керамики.

Рассказывая о гуцульской керамике, Д. Гоберман особенно подчеркивает ее локальные черты и образность, отличающие ее от керамики

других центров Украины. Автор указывает, что образность проявляется не только в богатейших росписях — ей подвластны также формы сосудов — игрушки, копилки в виде свинок и цветочных горшков, помещенных на спинах баранов. Исходя из того, что «керамическая роспись не может быть безразлична к украшаемой ею форме», автор детально анализирует композиционные особенности орнаментальных и фигурных украшений, их размещение на стенках сосудов, мисок, неизменно помогающее выявлению формы.

Огромный мир декоративных мотивов заключен в росписях гуцульских гончаров — от простейших строгих геометрических полос, арок, точек, черточек до изысканных букетов, тюльпанов, сложных растительных построений, которым трудно найти определенное наименование. Но самое замечательное — это фигурные изображения. Автор подчеркивает, что мастер, взяв от природы лишь некоторые черты, создает собственный мир декоративных образов, символов, феерию форм и красок. Сюжетные росписи на изразцах свидетельствуют о живом интересе мастера к повседневному окружению, об индивидуальной его интерпретации (на этом автору следовало бы остановиться подробнее).

Творческое начало гуцульских мастеров, не ограничиваясь сферой чисто бытовых повседневных изделий, особенно проявилось в создании и украшении кафельных пе-

чек, предстоящих как «редчайший в крестьянском творчестве образец слияния в одном произведении архитектурного, живописного и декоративного начал». Д. Гоберман доказывает теснейшую связь стиля и сюжетов косовской керамики с комплексом культуры и искусства населения Украинских Карпат и Верхнего Поднестровья, с его мировоззрением и психологией, опровергая тем самым тенденциозные утверждения исследователя Т. Северина¹, пытавшегося доказать, что они являются «островом среди чужого моря». Это обусловило «резко выраженный народный характер этой керамики, ибо обладателем ее был труженик-горец, а местом бытования — крестьянская изба». Вместе с тем автор повторяет мнение Т. Северина, приписавшего ведущую роль среди гончаров Коломы семье Словицких и называвшего одного из них автором фигурных росписей на известных коломыских изразцах начала XIX века. Вызывают сомнение и атрибуции некоторых памятников, особенно определение их авторов, — дело в целом очень сложное и почти неразрешимое.

Однако эти недочеты не снижают того неоспоримого положительного вклада, который внесла книга Д. Гобермана в изучение и популяризацию народного искусства Карпат.

Ю. Лащук

¹ T. Seweryn, Pokucka majolika ludowa. Kraków, 1929

норама (1×4,6 м) с башни Адмиралтейства. Весь ансамбль строится на сочетании открытых пространств и объемных доминант, на выявлении композиционных осей и общих систем ритма. В ансамбле, позднее искаженном, очень важную роль играли постройки Д. Кваренги: завершивший перспективу бульвара глубокий портик Конногвардейского манежа и дом Фитингофа, ритмику которого продолжали «дом со львами» О. Монферрана и крылья Главного штаба.

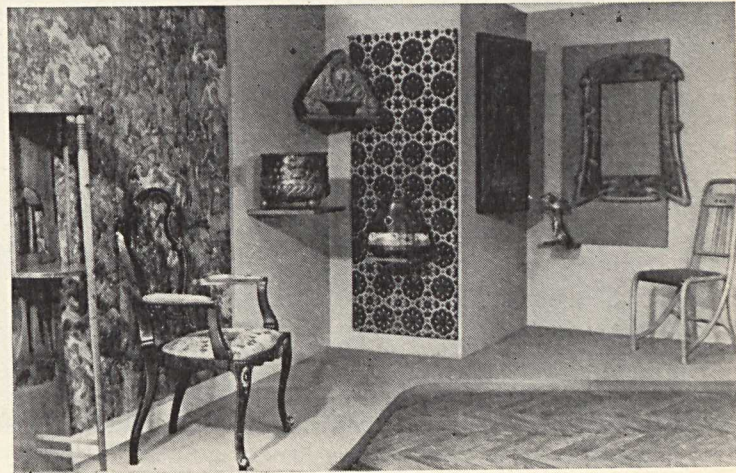
В музее впервые широко развернута экспозиция архитектуры Петербурга капиталистического периода. Уже с середины XIX в. здесь велись интенсивные поиски новых пространственно-планировочных композиций (свободные планы) и приемов городской застройки, обогащалась типология строительства, внедрялись новые конструкции и материалы.

Все эти особенности получили претворение в архитектуре начала XX в. Лучшие произведения мастеров модерна Ф. Лидваля, Н. Васильева, А. Гогена показывают, что принципиальная новизна этого стиля заключалась не в развитии отдельных прогрессивных элементов, а в выра-

ботке целостной системы их эстетической организации, сложении новой тектоники. Показанные на выставке проекты начала XX в. И. Фомина, В. Щуко, А. Дмитриева, Л. Ильина представляют полярное стилевое направление — ретроспективизм.

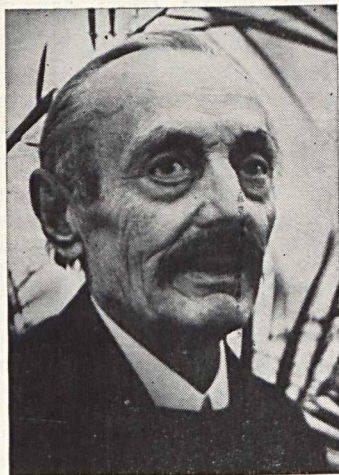
Параллельно архитектурной экспозиции расположена выставка декоративного искусства середины XIX — начала XX в. Была парадность интерьеров в это время уступает место бытовому комфорту. Заметно усложнение декора, постепенный переход от позднего ампира к стилизаторству и эклектике. Диван, приписываемый А. Штакенштейнеру, соединяет измельченную сухую детализировку с крупным, побарочному сочным орнаментом на спинке, который, возможно, является фрагментом более раннего изделия. Многие экспонаты принадлежат эпохе модерна. Это — кашпо, часы и декоративная доска, украшенные медной выколоткой, фрагмент паркета, стул, ткани, обои, резная рамка, кресло по рисунку Р. Ф. Мельцера.

Рядом с графикой А. И. Гогена, А. И. Дмитриева, А. А. Оля в Музее выставлены витражи, изготовленные на стекольном заводе М. Фран-



Фрагмент экспозиции декоративного искусства 1900-х гг.

хроника



Ионас Паулаускас
(1904—1974)

На 71-м году жизни умер литовский народный гончар Ионас Паулаускас. На протяжении десятков лет И. Паулаускас с членами своей семьи и учениками создал огромное количество гончарных изделий. Многие из них побывали на выставках в нашей стране и за ее пределами, украшают музейные экспозиции и общественные интерьеры. Но самая большая их часть вошла в повседневный быт людей как необходимая и органичная его часть.

И. Паулаускас отличался исключительным трудолюбием, с утра до позднего вечера он не расставался с глиной, с глазурями. «А ночью я все обдумываю новые работы, что

улучшить, что поправить, а что-то и новое создать», — говорил гончар. Не все ему удавалось. Было у него одно время большое увлечение работами керамистов-профессионалов, иной раз против него оборачивались технологические эксперименты. Но начав свой рабочий творческий путь с освоения традиций, он постепенно вернулся к той же самой традиции, обогатив ее личным опытом и «коллективно-индивидуальными» чертами творчества своей «гончарной» семьи. Именно тогда пришли к нему слава и признание; именно за те, доведенные до совершенства формы и декора традиционные кувшины, Паулаускас был избран в «Дни ремесел» в 1971 году «Гончаром гончаров» республики. Он сам был одним из организаторов этих «Дней ремесел».

И. Паулаускас дружил с художниками, особенно со скульпторами и керамистами. Его старая тенистая усадьба недалеко от Куршанай, его мастерская, двери его скромного дома всегда были открыты для многочисленных гостей и посетителей.

И. Паулаускас имел большие планы на будущее, он все еще думал «сделать кувшин — короля всех кувшинов». Эту задачу теперь будут решать молодые литовские народные гончары, среди которых немало учеников Ионаса Паулаускаса.

Общество народного искусства Литовской ССР
Редакция журнала «ДИ СССР»

Охрана памятников

Реставрация старых интерьеров Академии художеств в Тбилиси

Тбилисской Академии художеств исполнилось в прошлом году 50 лет. К юбилейной дате открылся музей Академии под открытым небом, реставрировано старое ее здание (сегодня все учебные студии и мастерские этого вуза находятся в новом многоэтажном здании). Реставрационные работы начались в 1970 году по



Реставраторы за работой.

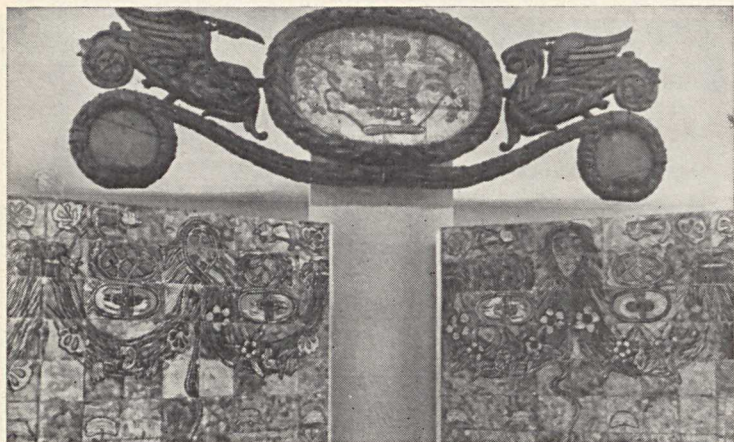
инициативе ныне покойного ректора Академии народного художника СССР А. К. Кутаеладзе.

В середине прошлого столетия дом Академии был одним из примечательных архитектурных сооружений Тифлиса, принадлежал персидскому подданному Аршакуни, осевшему в Грузии (он строил его в подарок какому-то великому князю); специально выписанные из Ирана мастера оформили интерьеры дома в персидском стиле. После продажи дома в 1888 году он был частично перестроен, а в 1902 году вновь переделан по проекту архитектора С. Кляшвили: изысканная отделка, стеновые росписи, лепные карнизы с зеркальной мозаикой, паркет и подоконники, инкрустированные ценными породами дерева. — все это по-прежнему сохранялось в западном крыле бывшего дома Аршакуни.

В разное время здесь помещались Тифлисское музыкальное общество, Общество поощрения изящных искусств Кавказа и, наконец, художественная школа, преобразованная в первые годы установления советской власти в Академию художеств Грузии.

Реставраторы старого здания Тбилисской Академии художеств должны были полностью восстановить в восьми больших и малых залах потолки, окна, полы, росписи (сохранились только фрагменты), лепку, витражи, инкрустацию, имея под рукой лишь старые, прошлого века фотографии Ермакова.

Почти все производственные



ка, а также произведения известной керамической мастерской П. К. Ваулина, созданные по эскизам М. А. Врубеля, А. Я. Головина и других художников. Майоликовые панно работы Ваулина, снятые в 1971 г. с обветшавшего деревянного особняка на 12-й линии Васильевского острова, смонтированы на центральной установке. Зал мостов — один из самых

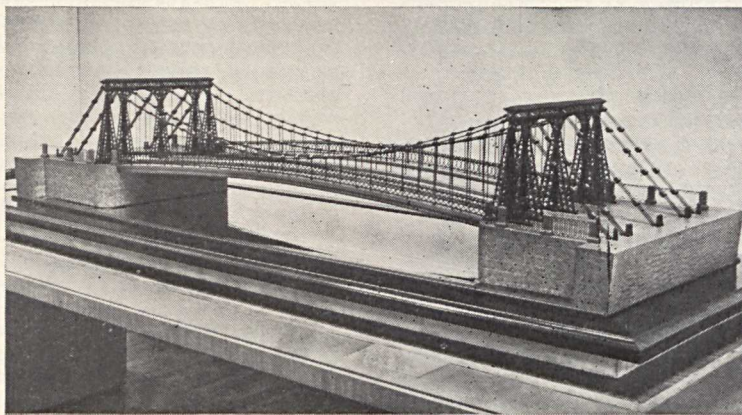
интересных в музее. Здесь найдено выразительное сочетание объемных и графических экспонатов. Модели, выполненные в середине прошлого столетия, точно воспроизводят художественные и конструктивные решения многих уже не сохранившихся сооружений. Уникальна пятиметровая проектная модель однопролетного деревянного моста через Неву инженера

Альдони (конец XVIII в.). Зал, завершающий экспозицию, рассказывает об охране и реставрации памятников. В скором времени в Музее откроется зал металла и художественного литья, закончится оформление внутреннего дворика, где среди зелени будут установлены фрагменты архитектуры и декоративная скульптура.

Б. Кириков

Керамическое панно
с особняка Бремме.
Мастерская П. К. Ваулина

Пантелеймоновский мост
(модель).
Мастерские Института
путей сообщения



хроника

процессы реставрации проходили тут же, в стенах Академии. Художественной обработкой архитектурных деталей и частей интерьеров занимались студенты-дипломники. Люстры, витражи и резная дверь в большой зал — также творчество студентов.

Общая декоративная отделка была сходна по стилю с декоративными приемами, известными в Закавказье (дворец шекинских ханов в Нухе, дом Мехмандарова в Шуше). Безвестные мастера стеновых росписей придерживались в основном традиций иранской дворцовой живописи, хотя в декоре интерьеров заметно влияние западноевропейского искусства. В медальонах плафонов и стен есть пейзажи европейских городов, амур и лешной растительный орнамент явно не персидского стиля.

Первым был восстановлен библиотечный зал; здесь студенты работали под руководством старшего преподавателя

кафедры декоративно-прикладного искусства Г. Халатова — опытного мастера реставрации стеновых росписей и архитектурной лепки. Далее работы шли в парадной половине старого дома Академии художеств — залах с небольшими боковыми комнатами, украшенными глубокими стрельчатыми нишами, арками с яркими декоративными тимпанами, каминными (не имеющими утилитарного назначения), с пышно расписанными завершениями.

Однако от всех росписей сохранились только небольшие фрагменты, и реставраторам пришлось проделать огромный творческий труд, чтобы стены парадных залов вновь покрылись сплошным ковром орнаментальных росписей. Реставраторы установили, что орнаменты созданы по мотивам растительных узоров персидского народного творчества (ковров, резьбы по камню, набойки-каламбар, вышивки). В затылившую вязь узоров

вплелись изображения птиц (классический символ любви на востоке — соловей и роза); в некоторых медальонах росписей ястреб или орел терзает фазана, и это также традиционный прием в изобразительном искусстве стран Востока. Цветы в композициях составлены в свободные букеты или помещены в вазы. Орнамент оформления каминных и ниш состоит из цветочных гирлянд, ячеек сталактитов украшены изображениями крупных соцветий без листьев.

Стенные росписи реставрированы по методу старых мастеров: по влажной штукатурке. Благодаря темпере и нанесенному на нее лаку создано впечатление живописи с тончайшими цветовыми нюансами.

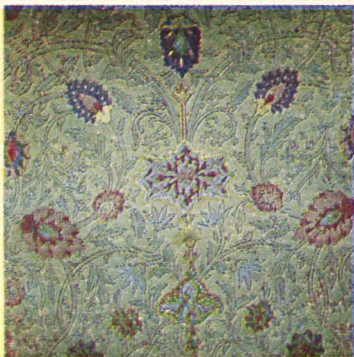
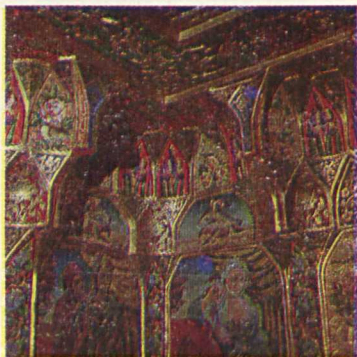
Значительное место в росписях занимают портретные изображения, созданные в манере иранской дворцовой живописи. В них заметно также влияние европейского искус-

ства: пейзаж (фон) дан не условно, плоскостно, а в перспективе; позы некоторых фигур нехарактерны для восточного искусства, а платье больше похоже на европейское, чем на персидское. Другие портреты, заключенные в медальонах и плафонах третьего зала, кажутся как бы увеличенной копией иранской миниатюры. Лица красавиц, изображенных по углам потолка, напоминают типажи иранской живописи XVIII—XIX вв. Все это легко обобщается снизу несмотря на высокий потолок.

В реставрированных помещениях старого дома Аршакуни проводятся выставки работ студентов и преподавателей, дипломных работ выпускников; бывшая библиотека стала местом встреч с гостями Академии художеств.

И. Д.

Фрагменты
реставрированных росписей





Памяти

И. А. Крюковой

Внезапно оборвалась жизнь Ирины Александровны Крюковой.

Неожиданность конца особенно мешает принять случившееся. Тем более, когда уходит человек деятельный, ценивший жизнь, в работе находивший большую радость. Человек, не позволявший себе жить без дела, всегда стремившийся быть полезным и нужным людям.

Путь Ирины Александровны Крюковой не был легок и прям. Он начался во ВХУТЕИНе (Московском Высшем художественно-техническом институте), который Ирина Александровна окончила в 1930 году со званием скульптора. Ее соученицами по институту и друзьями на всю жизнь оказались Нина Германовна Зеленская и Зинаида Григорьевна Иванова, имена которых неотрывны от памяти о Вере Игнатьевне Мухиной, от судьбы многих ее работ и художественного наследия.

Болезнь помешала Ирине Александровне начать собственный путь в искусстве. Сразу после института ей пришлось оставить скульптуру и освоить совсем иные профессии — стенографию и швейное дело. Жизнь оказалась бы сломленной, если бы не спасительная привязанность к труду, к работе как таковой, которая отличала Ирину Александровну всю ее жизнь.

Лишь 20 лет спустя, после нелегкой внутренней борьбы, преодолев сомнения и неуверенность в возможности навестить упущенное, перейдя порог сорокалетия, Ирина Александровна вернулась к художественной деятельности, на этот раз избрав труд искусствоведа.

Поступив в 1950 году в Научно-ис-

следовательский институт художественной промышленности, совмещая обязанности научного сотрудника с занятиями в аспирантуре, Ирина Александровна через пять лет защитила кандидатскую диссертацию, перешла к заведыванию лабораторией, а вскоре вступила в должность заместителя директора по научной части.

Начав исследовательскую работу с изучения конкретной темы — искусства тобольской миниатюры по кости, Ирина Александровна с удивительной быстротой, всего через год, выпустила книгу «Русская народная резьба по кости». Изучение косте-резного искусства несколько лет оставалось предметом ее основного внимания — знание тобольской миниатюры дополнилось знакомством с мастерством холмогорских резчиков; поездка в Китайскую Народную Республику в 1957 году позволила наблюдать сохранившиеся там с древности традиции резьбы по слоновой кости, производство изделий из лака, способы украшения текстиля методом аппликации. Впечатления от поездки послужили материалом для нескольких статей в журнале «Промкооперация» и брошюр, изданных «Кооперативным издательством» в том же году.

Далее Ирина Александровна принимает активное участие в подготовке Всероссийской выставки народных художественных промыслов (1960 года), проходившей в Москве, в Центральном выставочном зале. Эта первая в послевоенные годы выставка такого масштаба была важным этапом в общем осмыслении места народного искусства в современной художественной культуре, а для личной биографии Ирины Александровны как искусствоведа она означала переход от изучения частных явлений к оценкам обобщающего характера.

В 1960 году Ирина Александровна была принята в члены КПСС, стала членом Союза художников СССР.

В том же году она перешла в Институт истории искусств, где под ее руководством налаживалась работа группы декоративного искусства. Это сразу определило для нее новый круг исследовательского материала — не только отдельных видов и не только народного искусства, но и искусства профессионального, художественной промышленности, более широко захватывающих понятие декоративного искусства; определило и новое отношение к этому материалу — внимание к общим связям и закономерностям как прошлого русского искусства, так и его современного развития с характерным взаимодействием национальных культур. В 1972 году И. А. Крюкова много сил отдала подготовке выставки «Искусство народов СССР прежде и теперь» для показа в США, которую она сопровождала в качестве методиста. Это дало ей возможность изучить как специалисту восприятие советского искусства зарубежными зрителями.

Ирина Александровна не боялась ответственности — это была ее ценная,

не так часто встречающаяся черта. Она смело бралась за новое, почти неведомое ей, пытливостью и трудом преодолевая барьеры трудностей. Ей была свойственна по-молодому неутомимая жадность к знанию и действию, готовность открыть для себя и принять любое проявление творчества, пусть даже самое незначительное. Она любила искусство и людей искусства. И художники дорожили ее способностью восхититься, порадоваться, загореться сделанной ими вещью.

Обладающая редким чувством такта и всегда благорасположенная к чужому замыслу, Ирина Александровна была незаменимой для очень многих. Последние годы особенно сблизили ее с керамистами — московскими, ленинградскими, прибалтийскими, поскольку она принимала участие в организации Всесоюзной выставки керамики и первого Международного творческого симпозиума керамистов, проходивших в Вильнюсе в 1971 году, и была избрана членом Международной академии керамики. Со смертью И. А. Крюковой многие художники потеряли большого друга.

Долгое время сохраняя интерес к скульптурной миниатюре, расширив круг прежде изучаемых материалов — кость, дерево, камень — за счет фарфора, который получил преобладающий вес в последнее время, Ирина Александровна написала книгу «Русская скульптура малых форм», подытожившую ее многолетнее изучение мелкой пластики. Однако интересу историка прошлого она предпочитала задачи критика современной художественной жизни. Так сложилось, что, будучи самым деятельным членом многих художественных советов и организатором выставок декоративного искусства, активным членом секции критики МОСХа, заместителем председателя комиссии по декоративному искусству Союза художников СССР, членом редколлегий журналов «Декоративное искусство СССР», Ирина Александровна была «связующим звеном» между художниками и искусствоведами многих республик, между различными учреждениями и организациями, и эту роль восполнить оказывается очень трудно.

Смерть оторвала Ирину Александровну от ее любимого дела. Остался незавершенным начатый труд, посвященный декоративному искусству 1960-х годов, в котором должно было быть описано все то, чему непосредственным и заинтересованным свидетелем Ирина Александровна была все эти годы. Опубликованные статьи — «Юбилейная выставка «Декоративное искусство СССР» («Искусство», 1969, № 1) и «Национальные школы советской керамики» («ДИ СССР», 1972, № 1) — позволяют судить, сколь серьезно и ответственно относилась Ирина Александровна к современным процессам в искусстве. И наш долг — восполнить и продолжить этот важный, но оставшийся незаконченным труд.

Л. Андреева

Грузинские музыкальные инструменты

Собрание музыкальных инструментов музея народного прикладного искусства Грузии, насчитывает около 100 типичных для Грузии образцов различных инструментов, а также бытовавших на ее территории инструментов других народов Кавказа и Востока. В декоративном оформлении многих из них сохранены древнейшие традиции грузинского народного творчества.

Самый старый инструмент в коллекции — доли (барабан), инкрустированный костью, — относится к середине XIX века. Современные образцы представлены работами известных мастеров К. Цанава, В. Тамарашвили, В. Саблиани, И. Курхули, Т. Джикия. Столица Грузии Тбилиси некогда являлась центром производства музыкальных инструментов.

В большинстве своем народные музыканты-исполнители, были и создателями своих инструментов. Представленный на снимке гудаствири (инструмент рода волынки, распространенный в Раче) создан и усовершенствовал в 1930-х годах замечательный народный музыкант и певец Илито Курхули.

Грузинский музыкальный инструмент чанги, столь популярный у горцев Сванетии, также создан в 30-х годах И. Курхули. Предшественник этого арфовидного инструмента появился на территории Грузии в I тысячелетии до н. э. Чанги работы И. Курхули вырезан из ореха, он имеет форму лани (изображение взято с картин Ладо Гудиашивили). Не менее искусно сделан и сванский чанги.

Смычковый инструмент чуанури издревле связан у сванов с культом мертвых. Чуанури (у сванов — чунури) в ансамбле с многостольной флейтой и бубном часто звучит и сейчас на свадьбах. В грузинском музыкальном обиходе популярны саламури и дудуки. Духовой инструмент саламури — одностольная флейта, — распространенный по всей территории Грузии, связан с пастушеским бытом. Два барабана (доли), большой и маленький, — одинаковые по виду инструменты работы мастеров прошлого столетия. Деревянная поверхность одного инкрустирована костью, на другом масляными красками расписаны цветочные гирлянды — отделка, не характерная для этого инструмента.

Дайра (в переводе с персидского — бубен) конца XIX века интересна копией картины замечательного грузинского художника Г. Габашивили «Кееноба», выполненной масляными красками по натянутому основанию из выделанной козлий шкуры. Старые дайры обычно только инкрустировались костью и перламутром по деревянной поверхности дуги. Дайра, попавшая в Грузию с Востока, широко бытовала здесь, как и другие восточные инструменты — тари и саз. Тари от саз от-

личает не только большее количество струн (восемь двоянных), но и форма корпуса (что диктуется качеством и тембром звука). В тари используется шкура молодого теленка.

Ни одно народное празднество или гуляние не обходилось без пандури и чонгури — национальных струнных щипковых инструментов типа лютни, особенно распространенных в Восточной и Западной Грузии. В Западной Грузии существовал обычай лечить больных музыкой, главным образом игрой на чонгури. Исполнителями на чонгури были женщины. Как правило, инструменты эти сопровождали одноголосные песни, что объясняется высокой культурой грузинской народной хоровой музыки.

Пандури конца XIX века из тбилисского музея примечателен высокой техникой резьбы по дереву (липа). По всей поверхности корпуса и ручки изображена архитектура средневекового восточного города, стрельчатые арки, балконы и купола мечетей.

Музыкальный инструмент диплипито существует в коллекции более шестидесяти лет. Он представляет собой керамический полый корпус, расписанный цветочным орнаментом, с перетянутой по нему выделанной шкурой козы или молодого теленка. Диплипито был распространен среди городского и сельского населения до середины прошлого века и особенно характерен для старого Тифлиса. Коллекция музыкальных инструментов Музея народного прикладного искусства Грузии уникальна среди собраний подобного рода.

И. Дзуцова

Чуанури. Акация, инкрустация перламутром и костью. XIX в.

Тари. Акация, инкрустация перламутром и костью. XIX в.

Диплипито. Керамика, кожа. Середина XIX в.

Дайра. Дерево, латунь, живопись маслом. Конец XIX в.

На стр. 55
Чонгури (мастер К. Цанава). Каштан, бук, груша, резьба по дереву, инкрустация. 1950-е гг.

Саз. Акация, орех, инкрустация перламутром и костью. Конец XIX в.

Пандури. Резьба по дереву. Конец XIX в.; (Справа — пандури, мастер К. Цанава). Орех, инкрустация по дереву. 1950-е гг.

Саламури (мастер А. Джикия). Орех, серебро. Начало XX в.

Дудуки (мастер Т. Тектуманидзе). Орех, серебро, позолоченное. Гравировка, чернь. 1956

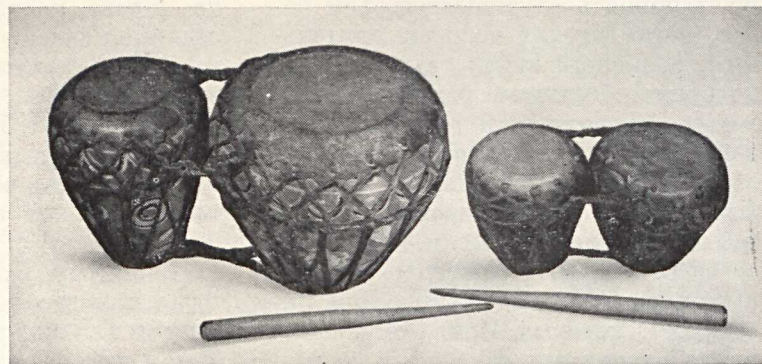
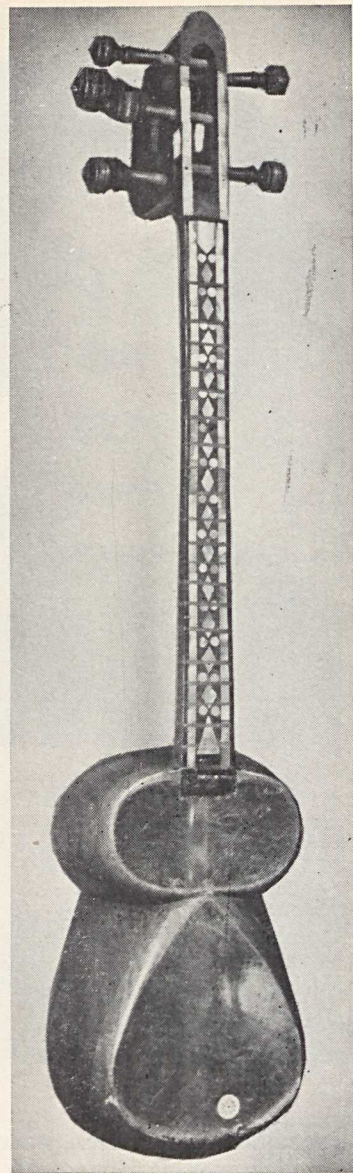
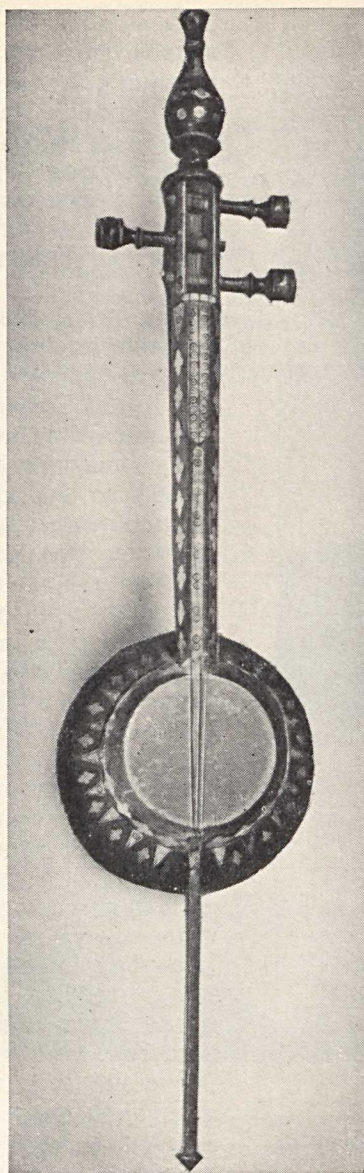
Чанги сванский (мастер В. Саблиани). Клен, резьба по дереву. 1960-е гг.

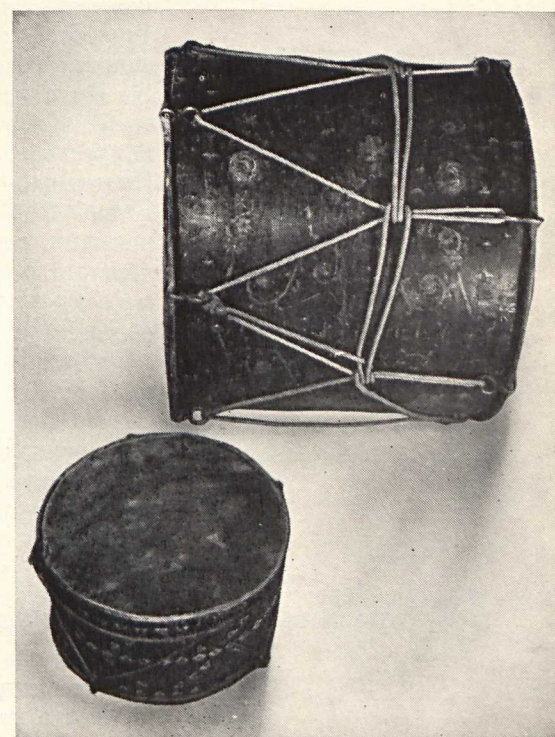
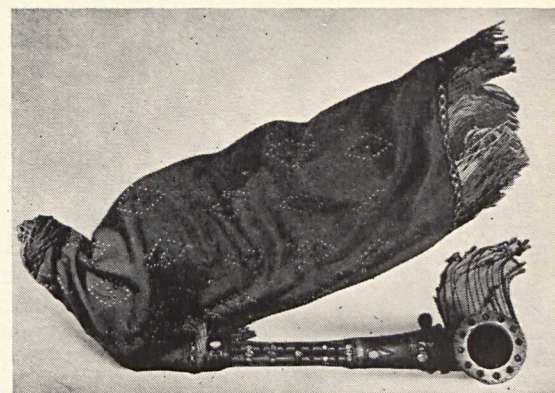
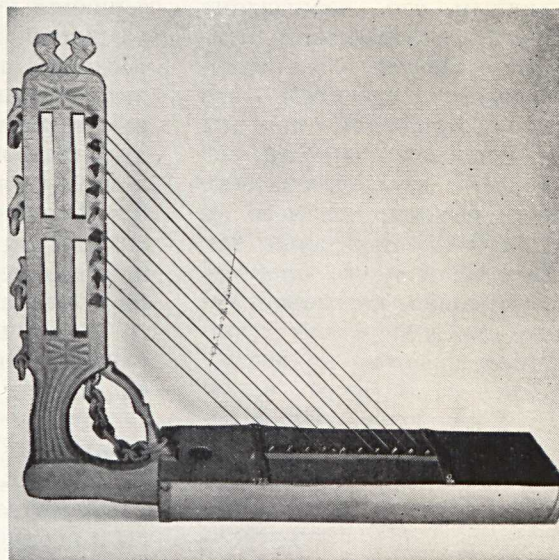
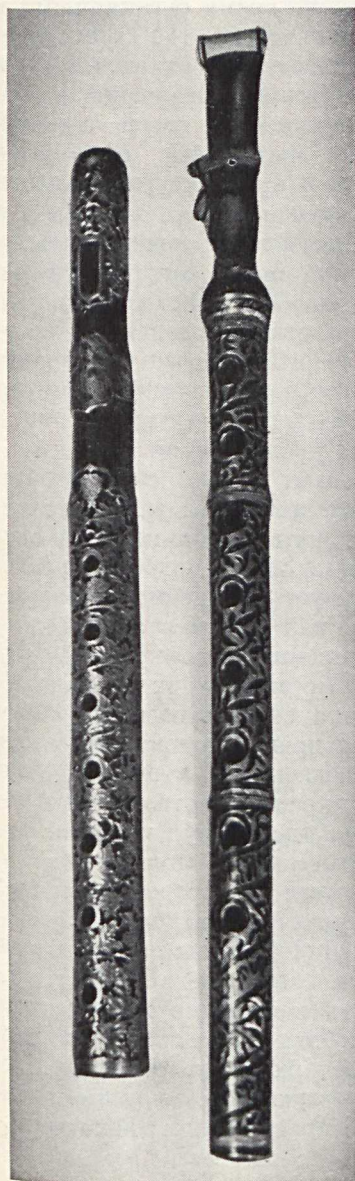
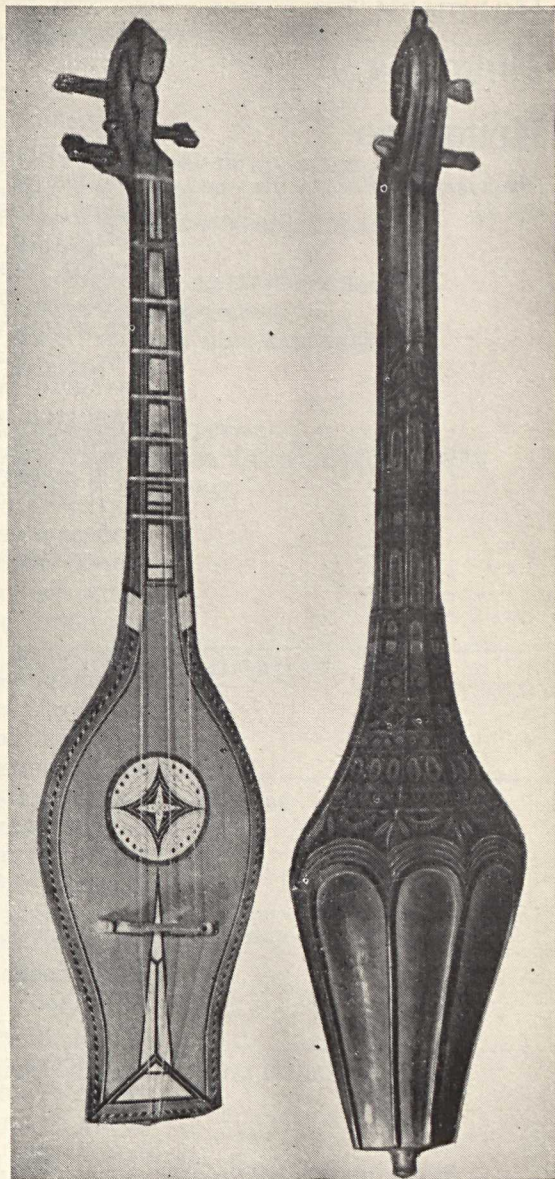
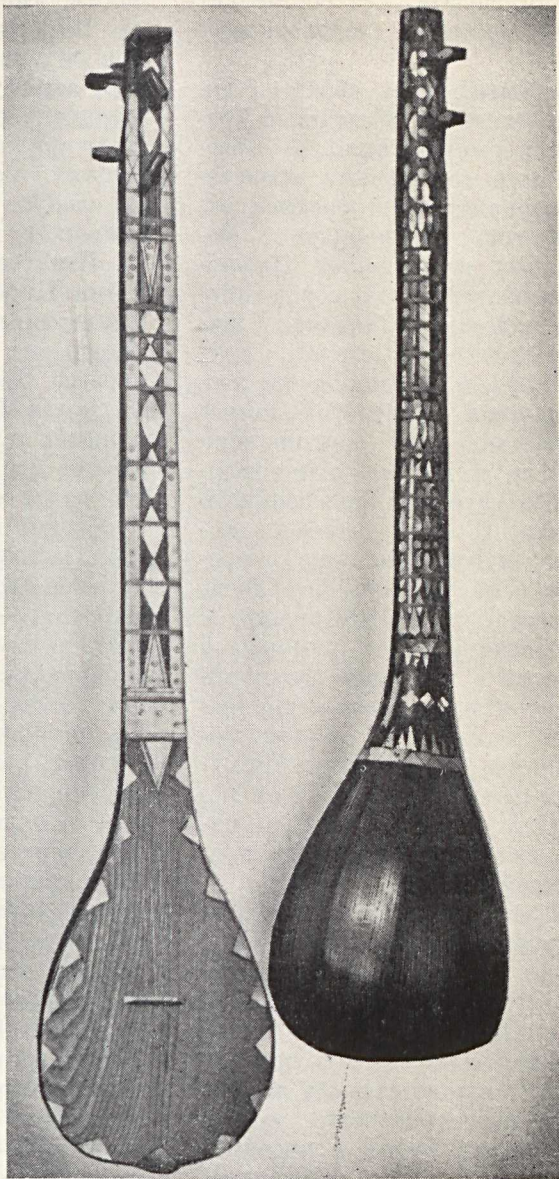
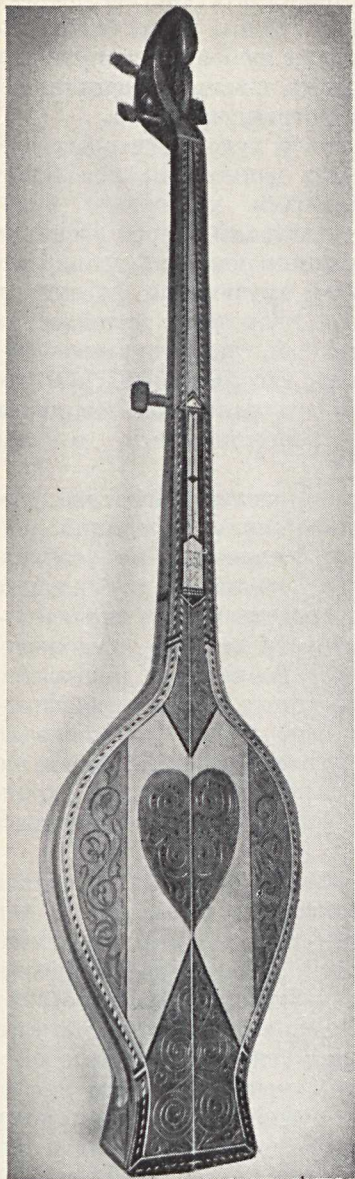
Гудаствири (мастер — народный певец И. Курхули). Орех, серебро и золото, полудрагоценные камни. 1930-е гг.

Чанги (мастер И. Курхули). Орех. 1930-е гг.

Доли (маленький). Дерево, инкрустация костью. Середина XIX в.

Доли (большой). Дерево, роспись маслом. Начало XX в.





Росписи Николая Игнатова

(Окончание. Начало см. на
стр. 1)

го, что создается трудом, что составляет непреходящую ценность человеческого бытия.

В своей основе смысл этих образов достаточно определен, а возможные оттенки толкования говорят лишь о многогранности идейного содержания произведения. При созерцании этой росписи открывается поистине неисчерпаемое богатство зрительных и духовных ценностей. Вместе с любованием красотой «плодов земных» и радостью узнавания живых и характерных сторон старого грузинского быта зритель не может не восхищаться изяществом и остротой композиционных сопоставлений, оригинальностью пластических метафор, жизнеутверждающей силой и глубиной философского осмысления мира. В этом сказалась позиция советского художника нашего времени, взирающего на ушедший в область преданий и легенд «мир Пиросмани» с интересом, любовью, порой с улыбкой и иронией, но всегда с глубоким его пониманием, с ощущением огромной исторической дистанции между тем старым миром и сегодняшним днем. Советский художник смотрит как бы с высоты того исторического опыта, который приобрел народ в процессе великих социальных преобразований нашей эпохи.

Взяв для своей росписи историческую и, казалось бы, сугубо национальную тему, Н. Игнатов сумел создать произведение, имеющее большой общечеловеческий смысл и эстетическую ценность. Своей росписью художник хочет сказать, что истинно человеческое существование не сводится к плоской повседневности, что в нем всегда сплетаются будни и праздники, трезвый взгляд на мир и романтическая мечта, проза жизни и фантазия. Становится очевидным, что воссоздание во всех многообразных проявлениях «мира Пиросмани» не является здесь самоцелью. Для Игнатова Пиросмани — это поэтический символ душевной чистоты и художнической непосредственности, его открытости людям, взаимопонимания между художником и теми, для кого он трудится. И это глубоко оправданно, так как личность Пиросмани и его произведения всегда осознавались передовой художественной интеллигенцией как явление глубоко национальное, но по своему значению выходящее за пределы одной только грузинской культуры. Вл. Маяковский говорил: «Им должна гордиться Грузия. Его нельзя не любить, и он будет почитаем всюду, где любят искусство». К. Паустовский писал: «Его искусство сияет гранями великолепного высокого искусства».

Известный грузинский живописец Давид Какабадзе, впервые увидев работы Пиросмани, воскликнул: «Это феноменальное явление в живописи всего мира... Ни у кого из художников я не знаю подобного ощущения Грузии. Мне кажется, что с появлением картин Нико моя жизнь стала богаче, счастливее...».

Обращаясь к наследию Пиросмани и творчески осмысливая его, молодой художник приобщался к истокам национальной художественной традиции, связанным не только с культурой предреволюционной поры, но и с более глубокими ее пластами, включая традиции средневековой монументальной живописи, поэтического эпоса и народного творчества. В этой традиции Н. Игнатов постигал великолепное мастерство декоративной целост-

ности, умение подчинять частное целому. От Пиросмани и лучших грузинских поэтов он унаследовал любовь к щедрым дарам земли, радость жизни в сочетании с романтической устремленностью.

Если же говорить о художественных традициях, питавших данное произведение, то следует обратиться к гораздо более широкому кругу явлений. Перед росписью Н. Игнатова вспоминаются не только полотна Пиросмани, грузинские фрески и миниатюры, но и красочный калейдоскоп шартрских витражей, ландшафтные панорамы Брейгеля, где на прекрасном лоне земли копошатся маленькие людишки, занятые суетой повседневности, и еще многое другое.

Но, как и в первой росписи Игнатова, разнообразие художественных традиций, широта рождаемых ассоциаций не означают склонность к какой-то стилизации. Наоборот — это свидетельство значительности и самобытности данного художественного явления, поскольку произведение наших дней встает в ряд с творениями, которые в свое время знаменовали важные вехи художественного развития. Бесспорно, что в нашем искусстве сложилось и окрепло еще одно яркое, интересное дарование.

Мне кажется, что росписи Н. Игнатова имеют принципиальное значение и для практики нашей современной монументальной живописи. В них (как, впрочем, и в некоторых других работах советских художников последнего времени) наметилась плодотворная тенденция к философско-поэтическому осмыслению мира и специфичному для стенописи пластическому повествованию, чуждому бытовизма и иллюстративности. Это делает такие произведения интересными для вдумчивого созерцания и в то же время органичными в современной архитектуре, где они превосходно выполняют и воспитательные, и декоративные функции. Все чаще подобные произведения в силу своей идейно-художественной значимости становятся доминирующими в архитектурном ансамбле. В данном случае уже не живопись и скульптура принуждены «вписываться» в ритмы того или иного архитектурного сооружения, а, наоборот, архитектура с ее могучими средствами реальной пространственной организации среды становится для них своего рода аккомпанементом, создавая наиболее благоприятные условия восприятия этих произведений.

Разумеется, нельзя такое соотношение изобразительного искусства и архитектуры в ансамбле делать всеобщим правилом. Однако сама возможность подобных решений свидетельствует об идейно-художественном росте нашей монументальной живописи, о расширении возможностей синтеза искусств в формировании жизненной среды. Появление серьезных и глубоких монументальных произведений живописи и скульптуры доказывает, что отнюдь не поверхностное украшательство и декоративизм являются уделом художников, работающих в современной архитектуре. У наших архитекторов и градостроителей, решающих грандиозные задачи по преобразованию жизненной среды развитого социалистического общества, в лице таких художников есть настоящие и серьезные союзники, способные продолжить и развить в новых исторических условиях бессмертную ленинскую идею о монументальной пропаганде средствами изобразительного искусства.

Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
	Бескинская С. М.
	Бородай В. З.
	Василенко В. М.
	Иконников А. В.
	Королев Ю. К.
	Кума Х. Р.
	Леонов П. В.
	Литанишвили О. А.
	Луппов Н. А.
	Обух В. А.
	Рахимов М. К.
	Рождественский К. И.
	Розенблюм Е. А.
	Смирнов Б. А.
	Толстой В. П.
	Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Маркарова И. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Емельянова Т. Д.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы	Буланов Г. П.
	Пурцхванидзе Т. А.
	Селиверстов И. А.
	Тартаковский С. А.
	Теребинин В.
	Хейфец Л. Г.

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

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

Рукописи не возвращаются
А 04960 29.V-74 г.
Сдано в набор 23.IV-74 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Зак. 5283. Тираж 27 960
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6(199). 1974
Основан в 1957 году

В номере:

	1
В. Толстой	Росписи Николая Игнатова
	5
Н. Василевская	Произведения искусства в среде для отдыха
	10
В. Эльконин	Первая монументальная мастерская
	16
Р. Коваль	Броши и серьги Юты Паас
	18—29 Проблемы профессионализма
В. Паперный В. Глазычев	Беседы о профессионализме Искусство как профессия
	30
И. Азиян	Природа — свидетель и символ Природа в системе мемориальных комплексов
	36
И. Богуславская	Вопросы изучения народного искусства
	38
К. Рудницкий	Альбомы художника Костина
	41
В. Кисунько	Чернышевский: архитектура как искусство
	45
И. Пронина	Лучшие работы года
	48
Р. Матвеев	Выставка «Слава труду!»
	50—52
	Хроника
	54
И. Дзущова	Страница коллекционера Грузинские музыкальные инструменты

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

Проблемы профессионализма

Природа — свидетель и символ

Чернышевский: архитектура как искусство

Первая монументальная мастерская

Лучшие работы года

