



228
11

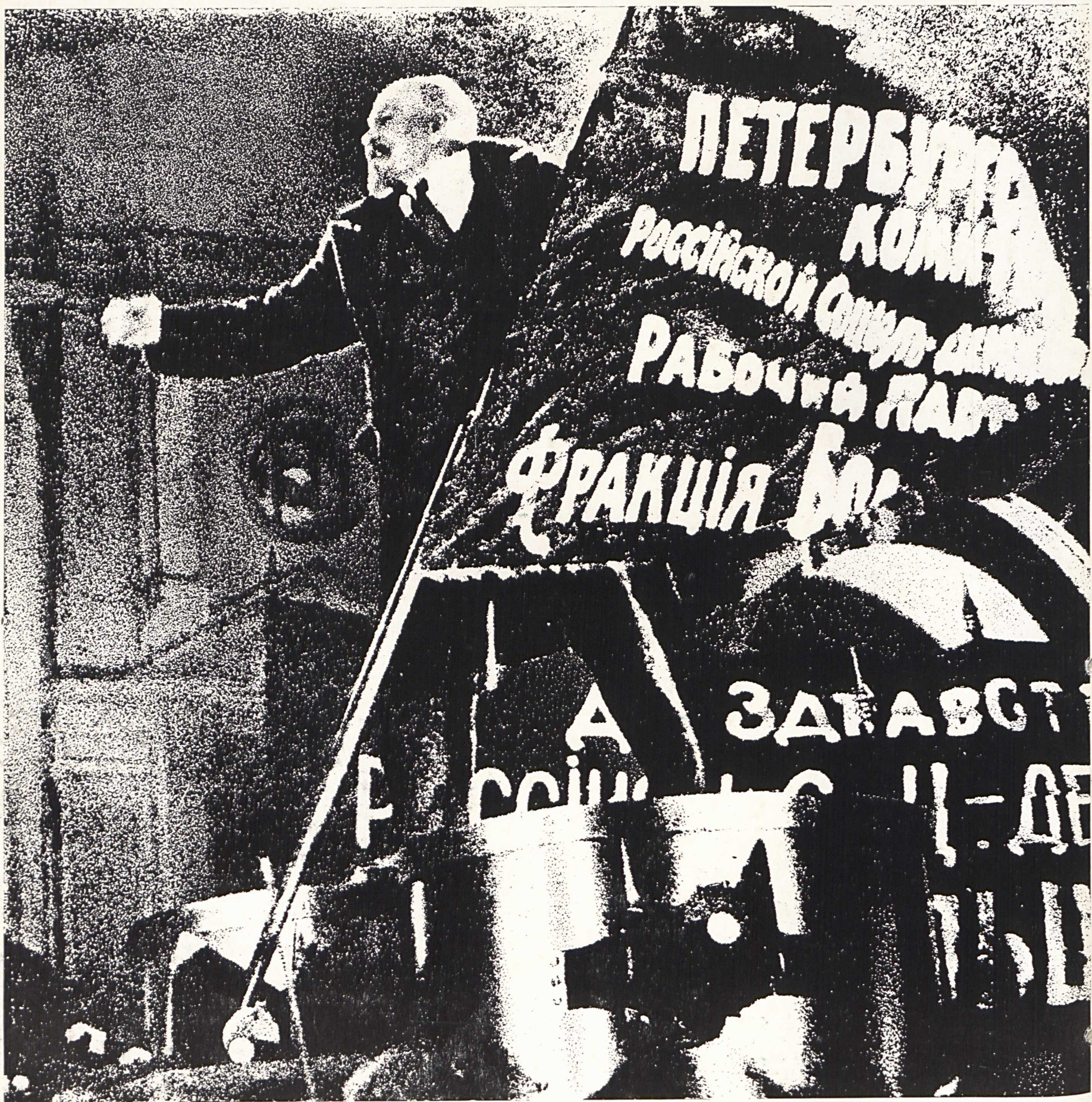
1976 Декоративное
Искусство СССР

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРНО-И
ПЕЧАТНАЯ ФАБРИКА
ИМ. Н. А. НЕКРУПНОГО

Нигде народные массы
не заинтересованы настоящей культурой,
как у нас;
нигде вопросы этой культуры
не ставятся так глубоко
и так последовательно,
как у нас.

В. И. Ленин. Полн. собр. соч.
т. 45, стр. 364.

Кадр из кинофильма
«Октябрь».
Режиссер С. Эйзенштейн

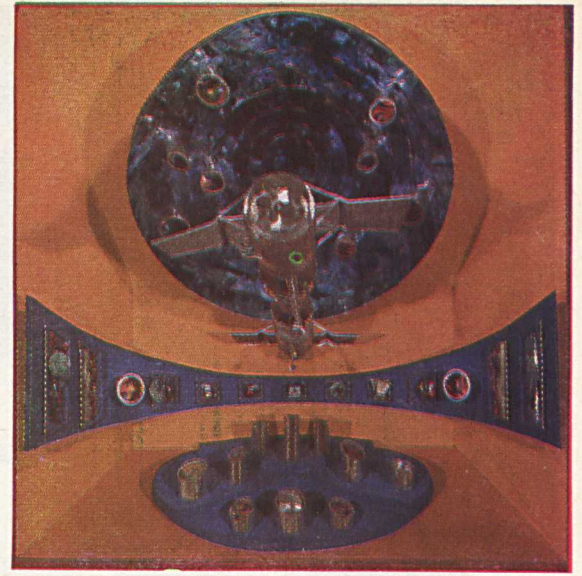




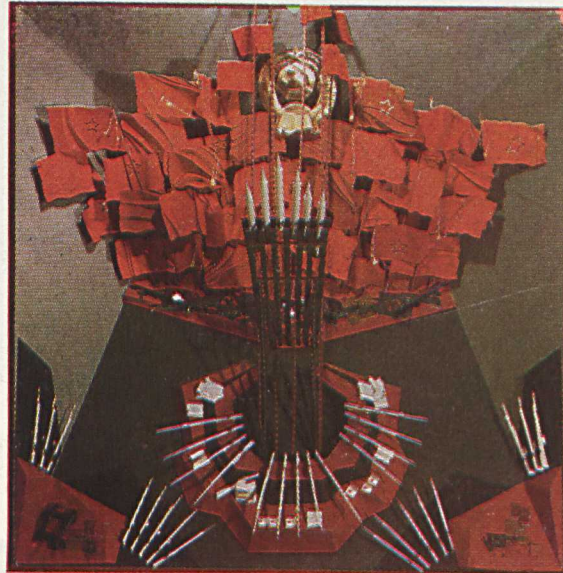
Зал № 16. Развитие
социалистическое
общество.

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

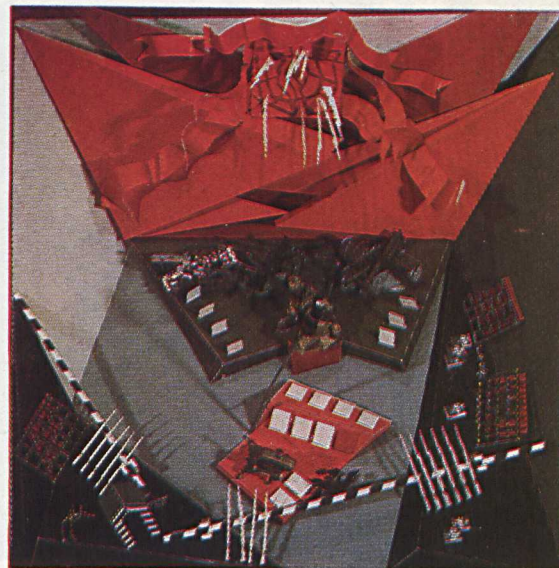
Зал № 14. Победа
советского народа
в Великой Отече-
ственной войне.



ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ



Зал № 2. Первая
русская революция
1905—1907 гг.

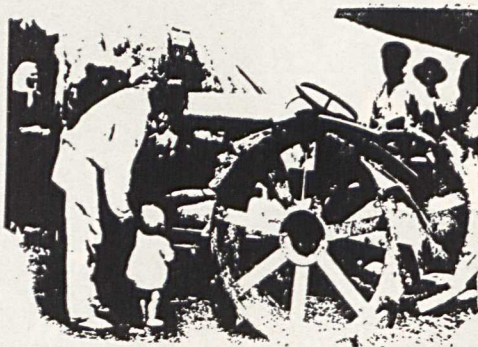


Зал № 1. Зарожде-
ние пролетарского
движения в недрах
русского капитализ-
ма и образование
РСДРП.

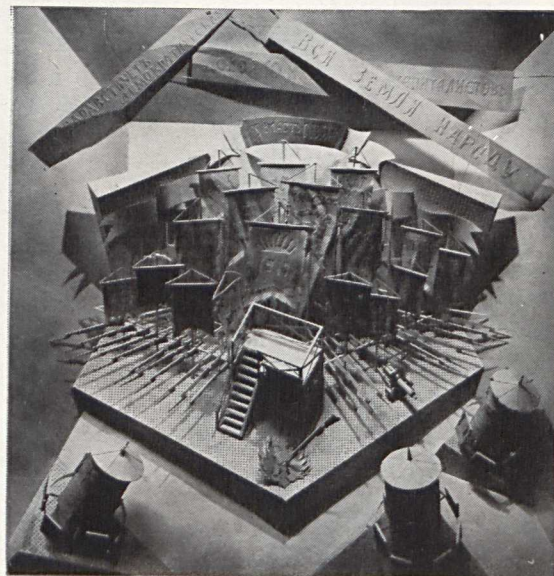




Экспозиция выставки Генерального решения в залах Центрального музея Революции СССР.

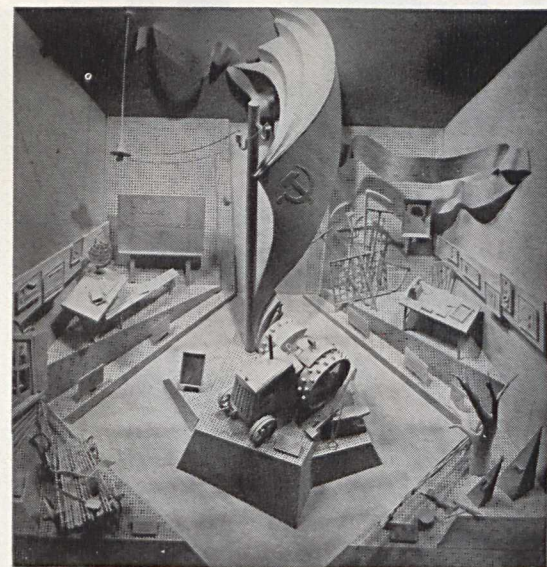


Зал № 4. Февральская буржуазно-демократическая революция.

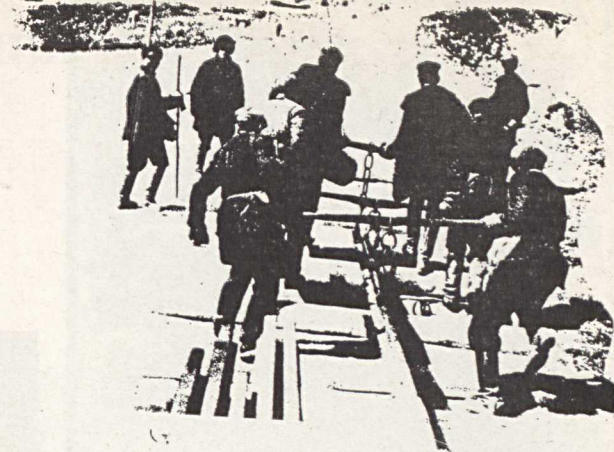
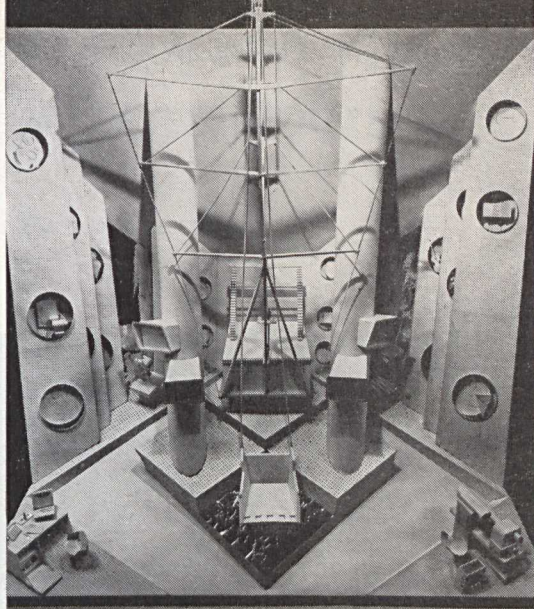
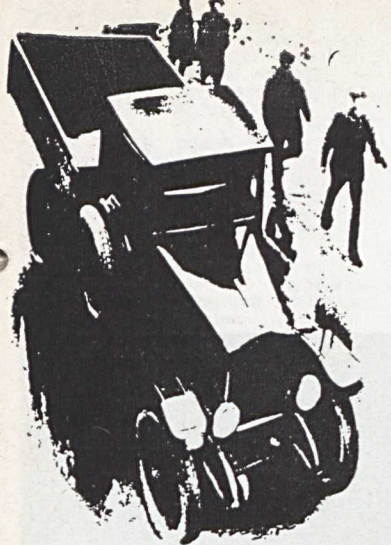


В отчете XXV съезду КПСС Правления СХ СССР о работе художников страны был указан и проект Генерального решения экспозиции Центрального музея Революции СССР.

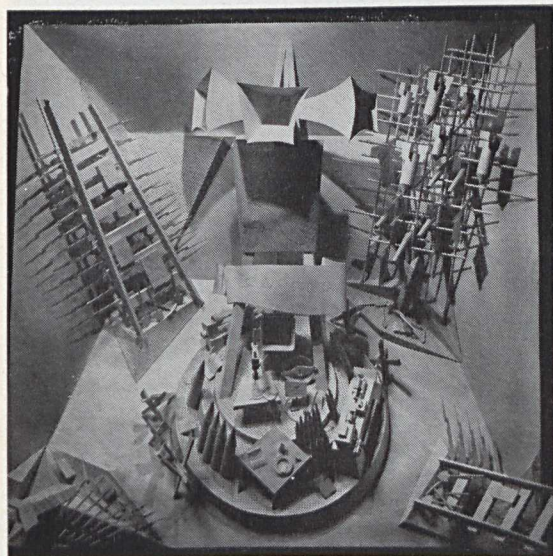
Выставка этого проекта, проходившая в залах музея с октября по декабрь прошлого года, стала значительным событием культурной и художественной жизни. Ее посетило более 20 тыс. человек. Во время работы выставки состоялось 15 организованных обсуждений проекта, на которых было заслушано более 600 выступлений музейных работников, ученых различных областей знаний, посетителей музея. Посетители заполнили 5 томов книги отзывов. Значение экспозиции заключается в том, что на суд общественности был вынесен и привлечено пристальное внимание не конечный результат работы, чем обычно и является предмет выставки, а начальный — предпроектные разработки, которые до сих пор в



музейном проектировании либо вообще отсутствовали в качестве специального этапа проектирования, либо не представляли сколько-нибудь значимой его части. Демонстрируя рабочую стадию проектного задания, а не его итог, и сама выставка обрела новый методический смысл — она стала рабочим звеном процесса проектирования, а не традиционным отчетом о проделанной работе.



Зал № 15. Развитие социалистическое общество.



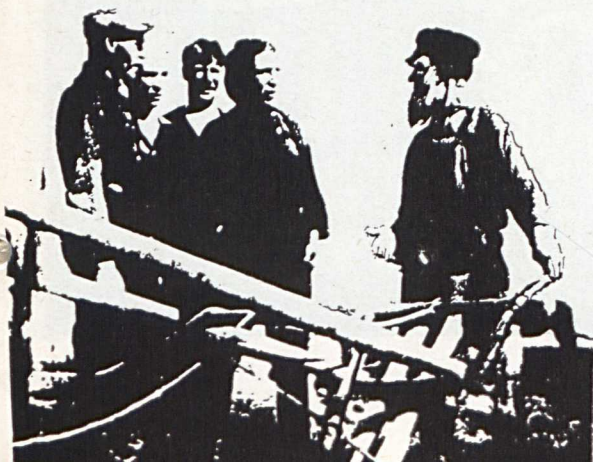
Зал № 13. Великая Отечественная война. Мобилизация сил на борьбу с фашизмом.



Фрагмент экспозиции выставки.



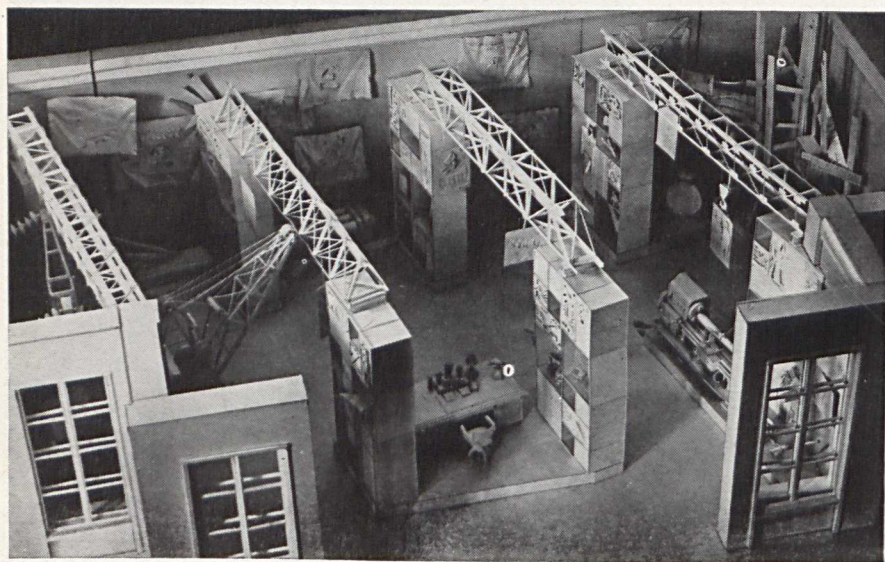
Зал № 10. Коллективизация сельского хозяйства.





Авторский коллектив художников проекта Генерального решения экспозиции Центрального музея Революции СССР

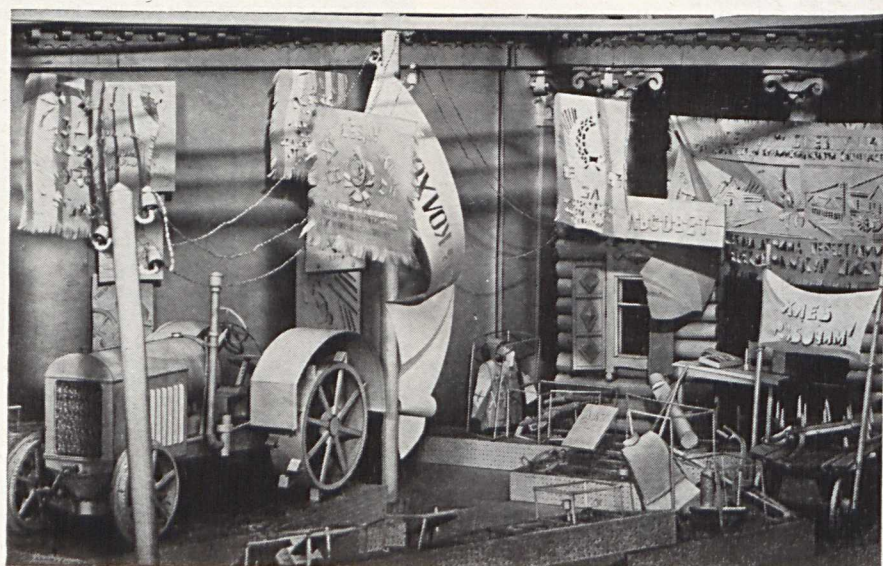
Е. Розенблюм — руководитель
г. Москва
С. Бабаджанов — г. Фрунзе
В. Булгаков — г. Львов
В. Грипасов — г. Фрунзе
Ю. Данилов — г. Челябинск
А. Долгих — г. Москва
С. Евладов — г. Свердловск
В. Егоров — Московская область
Л. Залесский — г. Москва
Г. Зуев — г. Фрунзе
В. Кастерин — г. Красноярск
Е. Мазюк — г. Ленинград
М. Мантулин — г. Калуга
А. Никитин — г. Рига
В. Пилипчук — г. Красноярск
Г. Приходько — г. Владивосток
И. Прокопенко — г. Львов
Ф. Равилов — г. Лениногорск
Н. Родэ — г. Омск
В. Резников — г. Москва
В. Сизов — г. Черновцы
А. Скворцов — г. Свердловск
В. Соболев — г. Москва
В. Шевчук — г. Львов
В. Шлихт — г. Владивосток
Б. Шленский — г. Москва



Эскизные проекты залов. Коллективизация сельского хозяйства и Индустриализация страны. Макет. Масштаб 1 : 10.

Зал № 17. Экспозиция темы «Будущее», в которой предполагается показать научные разработки в различных областях

фундаментальных и прикладных наук, представить, какими будут город, завод, школа, дом, транспорт через несколько десятилетий.

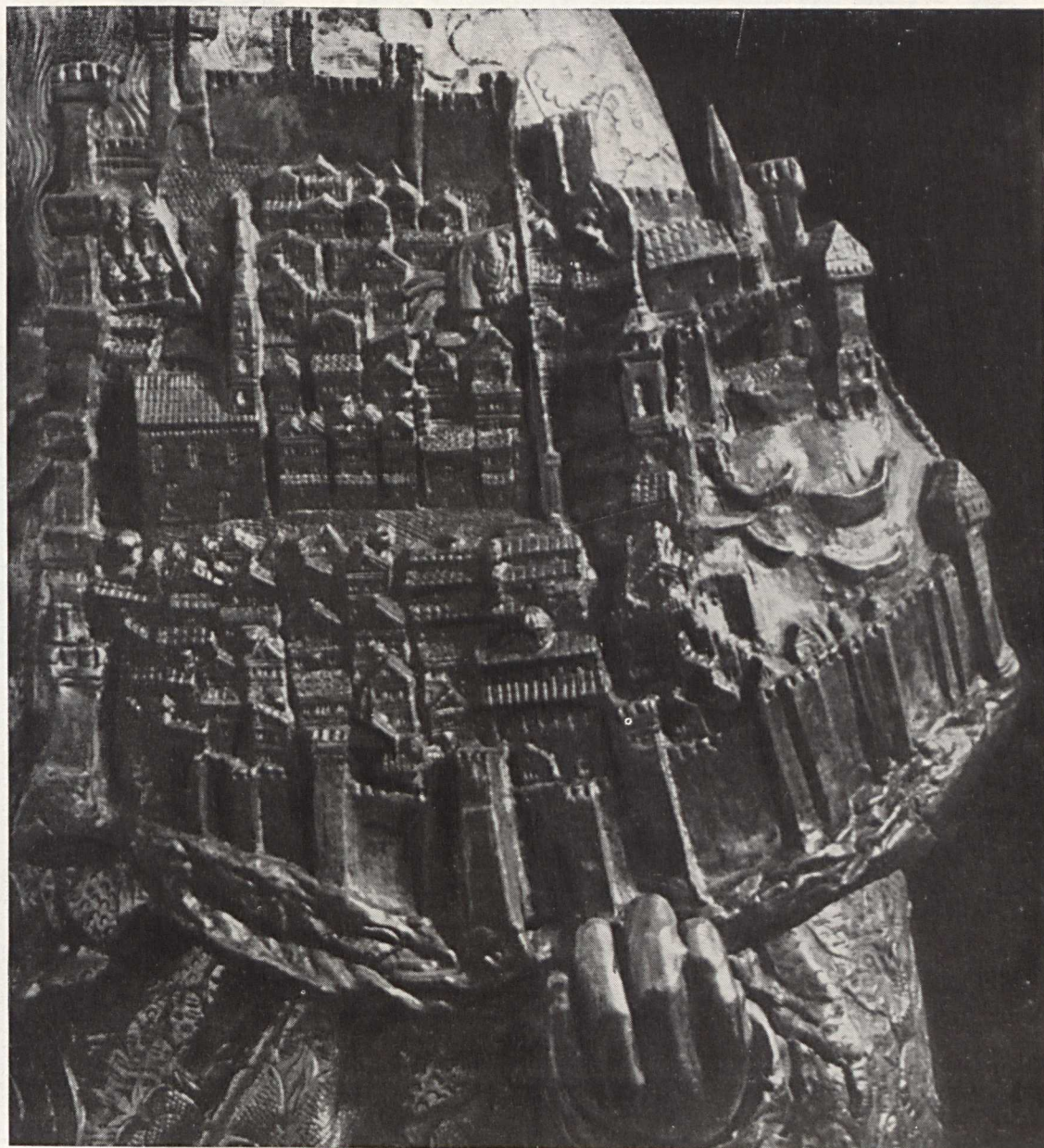
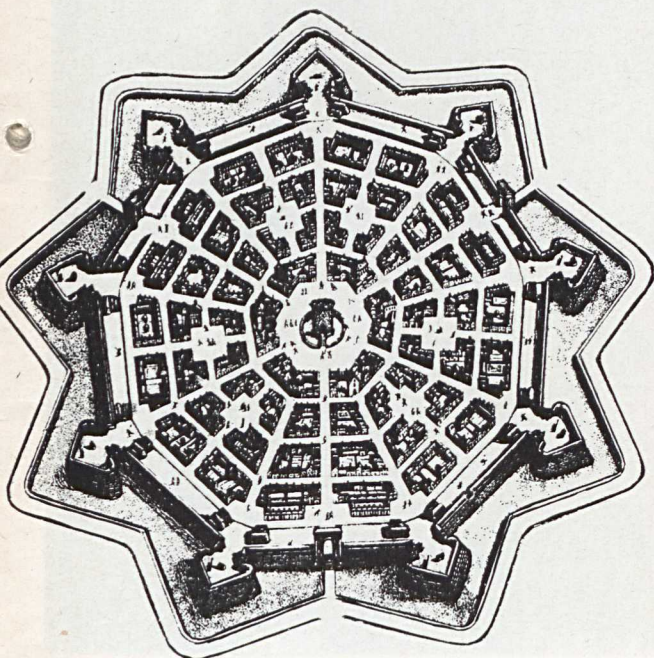


Рассказ о работе авторского коллектива ЦУЭС Союза художников СССР над проектом читайте на стр. 34—36

Здесь площади из горниц,
 в один слой,
 Стеклою страницю повисли,
 Здесь камню сказано «долгой»,
 Когда пришли за властью мысли
 Прямоугольники, чурбаны
 из стекла,
 Шары, углов, полей полет,
 Прозрачные курганы, где легла
 Толпа прозрачно чистых сот,
 Раскаты улиц странного чурбана
 И лбы стены из белого бревна,
 Мы входим в город Солнцестана,
 Где только мера и длина
 Где небо пролито из синего
 кувшина
 Из рук русалки темной площади.
 И алошарая вершина
 Светла венком стекляннoй
 проседи.
 В. Хлебников
 «Город будущего»

Городская среда — утопии и реальность

Андрей Иконников



Обыденному сознанию свойственно воспринимать городскую среду как бы извне, со стороны, видеть ее как совокупность мертвых объектов, на статичном фоне которой разворачивается динамика жизни. Отношение к среде, если оно выходит за пределы утилитарного, определяется прежде всего оценками упорядоченности и меры сложности ее материальной структуры (гармония, хаос, монотонность, богатство форм и т. п.). Причем оценки эти чаще всего не соотносятся со структурой жизненных процессов. Попытки построить на основе таких критериев программу действий, направленных на эстетическую организацию среды, не дают результатов — искореняемый хаос оказывается неожиданно устойчивым. Проблемы предметной среды, той «второй природы», которую создает вокруг себя человек, преобразуя естественную природу, по сути своей — проблемы человеческие. И человек

не может планировать свой вещественный мир, не проектируя вместе с ним свою будущую жизнь и, в конечном счете, самого себя, а представление о предметной среде, на которое он при этом опирается, должно охватывать не только совокупность материальных элементов, но и деятельность людей. Связь предметной среды и человеческой деятельности многогранна. Предметная среда воплощает в своих объектах и структурах огромный объем информации о Вселенной и обществе, об отношениях между людьми и принятых общественном формах поведения; в ней «опредмечивается» опыт, передаваемый от поколения к поколению. Среда, таким образом, служит и одним из средств коммуникационной деятельности, связывающей людей через пространство и время. Став объективной реальностью, она оказывает огромное влияние на интеллектуальное, эмоциональное и физическое

Организуя окружение, человек не только обеспечивает физические условия, необходимые для своего существования, он формирует материальный каркас, которым закрепляется в пространстве определенная система отношений между людьми. Материальные структуры города, взаимодействуя с пространственными формами самой жизни, наделяются символическим значением. Город для людей древности и средневековья был моделью мироздания, воплощением представлений об устройстве Вселенной

Дома в Петербурге, как известно, огромные. Петербуржец о погребке не заботится; если не женат, он обедает в трактире; женатый, он все берет из лавочки. Дом, где нанимает он квартиру, суший Ноев ковчег, в котором можно найти по паре всяких животных. Редко случается узнать петербуржцу, кто живет возле него, потому что и сверху, и снизу, и с боков его живут люди, которые так же, как и он, заняты своим делом и так же не имеют времени узнавать о нем, как и он о них. Главное удобство в квартире, за которым гонится петербуржец, состоит в том, чтобы ко всему быть поближе — и к месту своей службы, и к месту, где все можно достать и лучше и дешевле.

В. Белинский



Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу приятные места или в старых новые красоты. Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные готические башни Симонова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра...

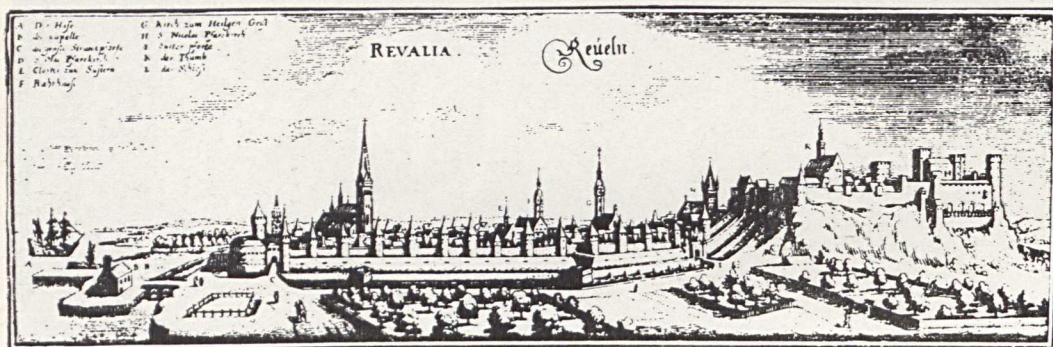
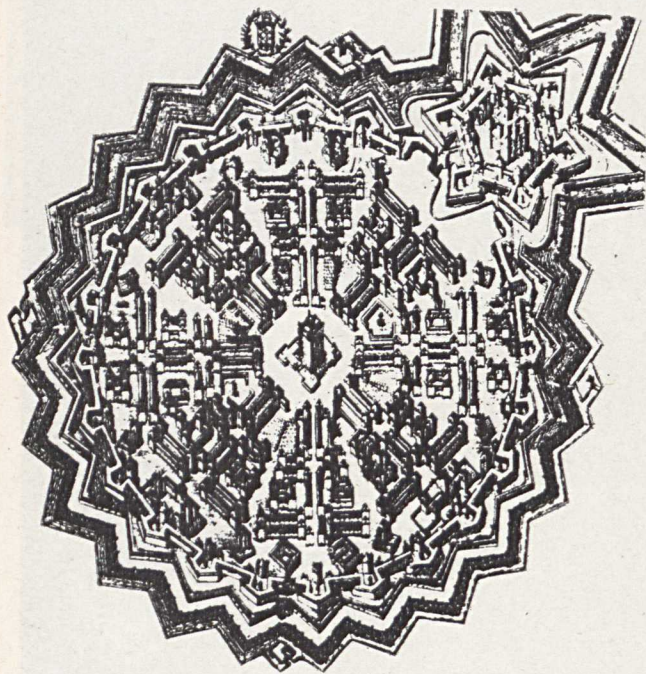
Н. Карамзин

Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург!

Н. Гоголь

Я узнал этот милый город в его дореформенном виде, с избытком деревянных домиков, на углах которых тогда, впрочем, были уже вывешены так называвшиеся «бибиковские доски». На каждой такой доске была суровая надпись: «Сломать в таком-то году». Этих несчастных, обреченных на сломку домиков было чрезвычайно много. Когда я приехал в Киев и пошел его осматривать, то «бибиковские доски» навели на меня неожиданную грусть и уныние.

Н. Лесков



В эпоху Ренессанса «естественность» средневековых городов, непосредственно воплощавших в пространственной форме борьбу социальных сил, сменяется попытками приложить к реальной практике преобразования городской среды отвлеченный эстетический идеал, которому подчиняется формообразование. Перспективное видение мира доминирует в концепции «города как произведения искусства», утверждавшей градостроителями эпохи барокко. Город организуется как грандиозное зрелище.

развитие личности. Влияние среды непрерывно сказывается на человеке в течение всей его жизни, формируя его поведение и влияя на образование ценностных ориентаций. В созидании и преобразовании предметной среды важную роль играет художественное творчество. Его роль нельзя свести к одному лишь повышению «информативности» окружения или к утверждению определенных ценностей. В равной мере она не сводима и к удовлетворению эстетической потребности. Все это входит в задачу художника, но высшая цель искусства, вносимого в среду, — интеграция ее свойств, интеграция связанных с ней видов деятельности, приведение среды к «очеловеченному» единству.

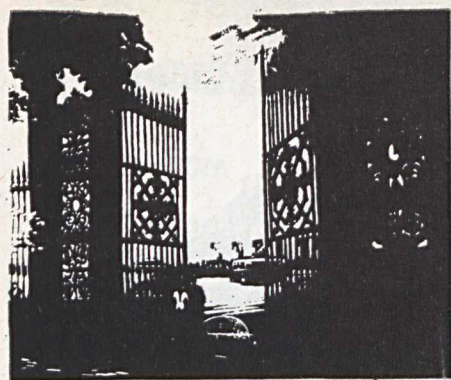
В наш век, когда исчерпаны возможности спонтанного формирования среды и необходима ее целенаправленная организация, острой потребностью стало познание глубинных, наиболее общих закономерностей

построения ее системы на любых уровнях — от глобальной экосистемы до «личного пространства», складывающегося вокруг отдельного индивидуума.

ИДЕАЛЬНЫЙ ГОРОД

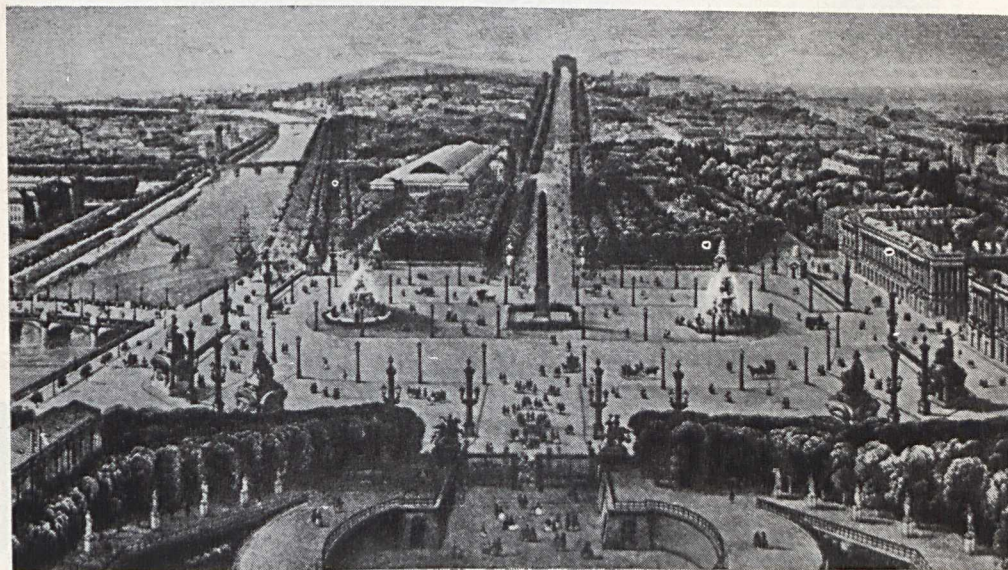
Концепция идеального города появилась уже в античности, у Платона. Она была направлена на сущность, идеальную духовную картину города, связанную с космологической доктриной пифагорейцев. В соответствии с этой концепцией Платон описал столицу легендарной Атлантиды — город с цитаделью посередине, окруженной чередующимися концентрическими правильными кольцами воды и застроенной суши. Средневековый идеал заимствовал платоновскую абстракцию, замещая идею города-государства идеей «божественного города». Этот идеал был, собственно, не конструктивным представлением, а формулировкой неких

внутренних духовных принципов. Иной характер получили многочисленные проекты идеальных городов, создававшиеся зодчими Ренессанса. Прокламировались гуманистические идеи переустройства городской организации — здание городского самоуправления занимает центр, школы и иные постройки, связанные с самоусовершенствованием человека, намечаются в других узлах структуры. Но интерес уже сместился к закономерностям построения самой формы, подчиненным перспективному видению мира. Символическая модель, основанная на воплощении внутренних содержательных связей, была сменена конкретным эстетическим идеалом. Приложение этого идеала к реальной практике преобразования городской среды породило идею «города как произведения искусства», направлявшую творчество мастеров барокко и классицизма. Эталоном его стал Рим, преобразованный в конце XVI — начале



Город блистал редкой красотой... На ту пору в воздухе стояла тишь невозмутимая, и могучая река зеркалом лежала в широком лоне своем... И над этой широкой водной равниной великанами встают и торжественно сияют высокие горы, крытые густолиственными садами, ярко-зеленым дерном выровненных откосов и белокаменными стенами древнего Кремля, что смелыми уступами слетает с кручи до самого речного берега.

П. Мельников-Печерский



Строгая регламентация форм стала чертой предметного окружения, создававшегося классицизмом. Однако последовательное развитие формальных систем, исходящих от концепции идеального города, всгупало в противоречие с изменчивостью жизни и разнообразием ее проявлений. Жесткость формального порядка заключала в себе зерно будущего распада, постепенной эрозии рассудочно организованной системы.

XVII в. в соответствии с целями контрреформации. Город был организован как грандиозное зрелище, толпы паломников должны были обозревать его по определенному «сценарию». Система прямых улиц-перспектив проложена, не взирая на препятствия, объединив основные святыни. Перспективы устремлены к конкретным ориентирам — монументальным зданиям или обелискам-вехам. Среда города подчинена грандиозной структуре, объединенной чисто визуальным и предназначенной для временных наблюдателей (туристов), не участвующих в повседневной деятельности города. Монументальное искусство — прежде всего скульптура — развивает и конкретизирует содержание грандиозного зрелища. Намеренно сконструированное единство не захватывает всей городской ткани — грандиозные декорации вычлняют зрелище из потока жизни. «Идеальный город» барокко как бы наложен на

город реальный, оставаясь отчужденным от него. Его эстетические ценности заключены во внешней оболочке вещей и не связаны с организацией широких аспектов деятельности.

Строгая регламентация стала обязательной чертой среды, создававшейся классицизмом. Огромная Театральная (ныне Свердлова) площадь в Москве по проекту О. Бове получила строго симметричную единообразную обстройку; правильность и соразмерность ансамбля поражали современников. Однако его формальная жесткость заключала в себе зерно распада. Мерный ритм одинаковых фасадов скрывал совершенно различные жизненные функции. Под их давлением в конечном результате разрушалась «однообразная красивость» великолепной декорации. Монументальное искусство, казалось бы, занимало привилегированную позицию в эстетизированной предметной среде, приведенной к един-

ству стиля. Однако художественная деятельность все меньше служила интеграции и «очеловечиванию» предметного окружения. Основанное на ценностях, которые предписывались миру как бы извне, на основе норм, выработанных профессиональным сознанием художников, искусство постепенно обеднялось содержательно и сепарировалось внеорганичное украшение. Архитектура замыкалась в своих внутренних закономерностях, предоставляя в распоряжение скульптора нейтральное поле стены. В монументальное искусство проникала психология станковой вещи, замкнутой в своих внутренних закономерностях.

УТОПИИ «НОВОГО ДВИЖЕНИЯ» В АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ

Процесс размежевания предметного мира на искусство и не искусство, на утилитарное и эстетическое завер-

Сторонний наблюдатель из какого-нибудь заросшего липами захолустного переулочка, попадая в Петербург, испытывал в минуты внимания сложное чувство умственного возбуждения и душевной подавленности. Бродя по прямым и туманным улицам мимо мрачных домов с темными окнами, с дремлющими дворниками у ворот, глядя подолгу на многоводный и хмурый простор Невы, глядя на голубоватые линии мостов с зажженными еще до темноты фонарями, с колоннадами уютных и неродных дворцов, с нерусской пронзительной высотой Петропавловского собора, с бедными лодочками, ныряющими в темной воде, с бесчисленными барками сырых дров вдоль гранитных набережных, заглядывая в лица прохожих — озабоченные и бледные, с глазами, как городская муть, — вил и внимая всему этому, сторонний наблюдатель — благонамеренный — прятал голову поглубже в воротник, а неблагонамеренный начинал думать, что хорошо бы ударить со всей силы, разбить вдребезги это застывшее очарование.

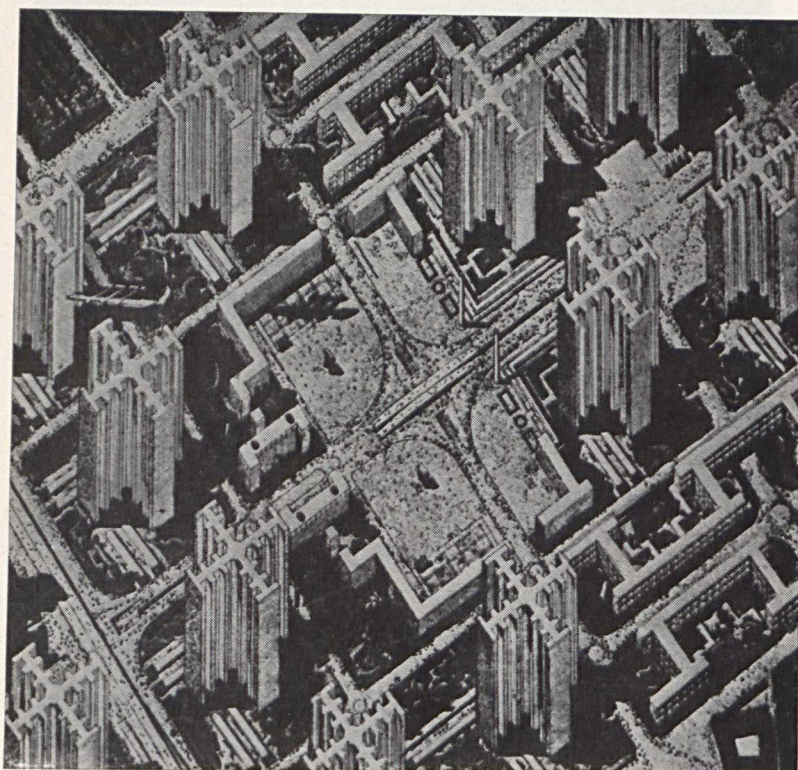
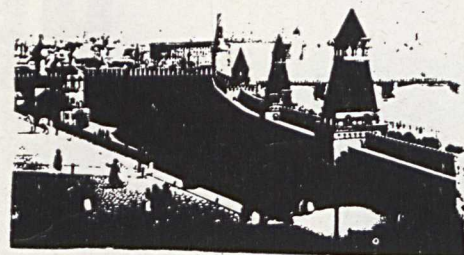
А. Толстой

Все пространство от Яузы до Москворецкого моста застроено было тогда раскрашенными балаганами, в которых расположены рестораны и различные комедии: сальто-морталь, фокус-покус, па-яс, который делает разные забавные фарсы, ученые звери или восковые фигуры. На Москве-реке, против Воспитательного дома, строится на высоких деревянных подмостках ледяные горы для катанья на санях. Подмостки, горы и балконы, теремы украшаются разноцветными флагами. Со всех сторон слышим мы музыку: на балконах, около балаганов играют музыканты.

А. Островский

... Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством.

А. Пушкин



«Новое движение» в архитектуре Запада исходило от утопического идеала, лежащего за пределами социальной реальности. Концепции, эстетические по существу, предлагались как социальные идеи. Идеальные модели гармоничной среды казались заключающими в себе некий «генетический код» общества, освобожденного от противоречий реальности. Конкретная форма новых утопий определялась тенденциями, кристаллизовавшимися в «чистом» искусстве, в живописи и скульптуре неопластицизма и позднего кубизма. Принятая Ле Корбюзье образная метафора — уподобление города гигантскому механизму — служила основой для вывода изменения структуры города, «машинной социальной жизни», должно привести к перестройке самих социальных процессов.

шился в буржуазном эклектизме. Эклектика отвергла ценность стилистической унификации оболочки вещей. Регламентированная система форм уступила место хаосу. Искусство, ориентированное на утверждение престижа богатства, обратилось к стереотипам, с которыми связывались представления о силе и власти. Тем и ограничивалось «опредмечиваемое» социальное содержание. Источником формальных стереотипов стало искусство прошлого. Семантика заимствуемых форм выходила из лапидарности, обеднялась. Интеллектуальные критики, обличая лживость буржуазной цивилизации, применяли этические оценки к миру вещей, как к миру опредмеченных человеческих отношений. Моральный императив «правдивости» стал мерилом ценности. Понятие, возникшее как антитеза неправде эклектизма, нужно было наполнить позитивным содержанием. Не находя «материала» для него в со-

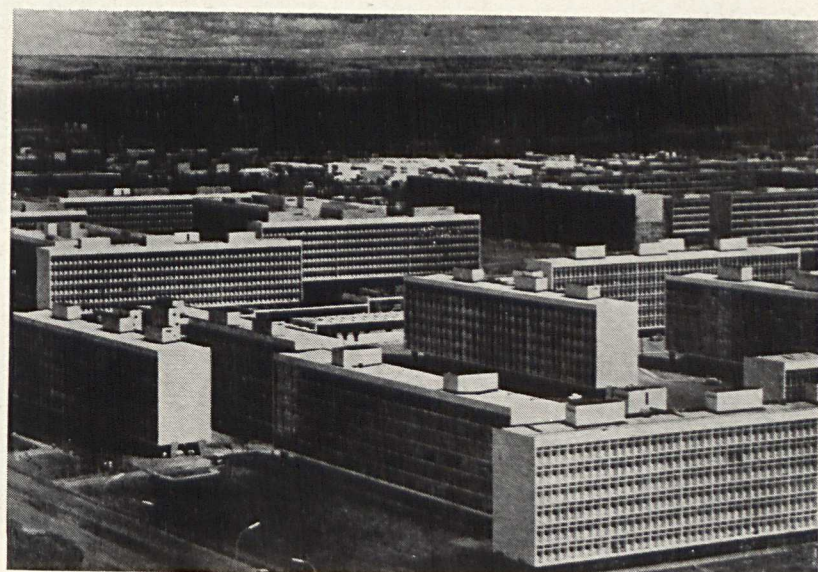
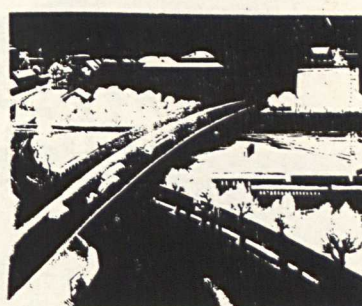
циальной практике и мировоззрении, обращались к свойствам самих вещей, их назначению, конструкции. Значения, выходявшие за пределы конкретной практической информации, игнорировались — вещь «правдиво» выражала самое себя. Борьба с эклектикой породила «новое движение» в архитектуре и дизайне, ставившее уже на грани XIX и XX столетий задачу не только возродить тотальное единство предметной среды, но и, гармонично ее организуя, оказать преобразующее влияние на общество. В архитектуре дизайне стали видеть силы, способные активно формировать культуру, через нее — сферу социальных отношений между людьми. Жизнестроительная претензия связывалась с ассимиляцией профессиональным сознанием новейших достижений техники, рассматривавшихся как «формообразующий импульс». Техника, впрочем, воспринималась скорее эмоционально, чем рацио-

нально, мыслилась как некий образ, вызывавший к складывавшемуся технократическому сознанию. Истолкование «правдивости» как суверенного свойства каждого объекта, основанного на его внутренних закономерностях, исключало подчинение условиям окружения, претворялось в нетерпимость к любому давлению внешних факторов. Гропиус писал, что «современное здание... должно быть истинно в самом себе». Возникло враждебное противопоставление вновь создаваемого предметного окружения и его исторически образованных пластов, исключавшее их органическую интеграцию. Складывался утопический идеал, лежащий за пределами осуществимого в конкретной социальной реальности концепции. Эстетические идеалы, по существу, предлагались миру как социальные идеи. Их внутренний механизм определялся эстетическими предпочтениями, а терминология претендовала на социологичность.

А ветер стонет, свищет и гудит,
Рвет вымпела, над башнями играя,
И изваянье Ленина стоит,
В седые степи руку простирая.
И степь пылает на исходе дня,
И тень руки ложится на равнину,
И в честь вождя заводят песнь
акыны.
Над инструментом голову склоня.
Н. Заболоцкий

Люблю священный блеск твоих
седин
И этот Кремль зубчатый,
безмятежный.
Напрасно думал чуждый
властелин
С тобой, столетним русским
великаном,
Померяться главою и обманом.
Тебя низвергнуть. Тщетно
Тебя прищеп: ты вздрогнул —
он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей
славы!
А. Пушкин

В тот день начиналась эпоха
плаката
С безжалостной правдой: убей
и умри!
Филосов был патуго в скатку
заката,
В котомках похрустывали сухари.
В тот день начиналась эпоха
солдата.
И шли пехотинцы куда-то, куда-то
К заставам, к окраинам самой
зари.
Д. Самойлов

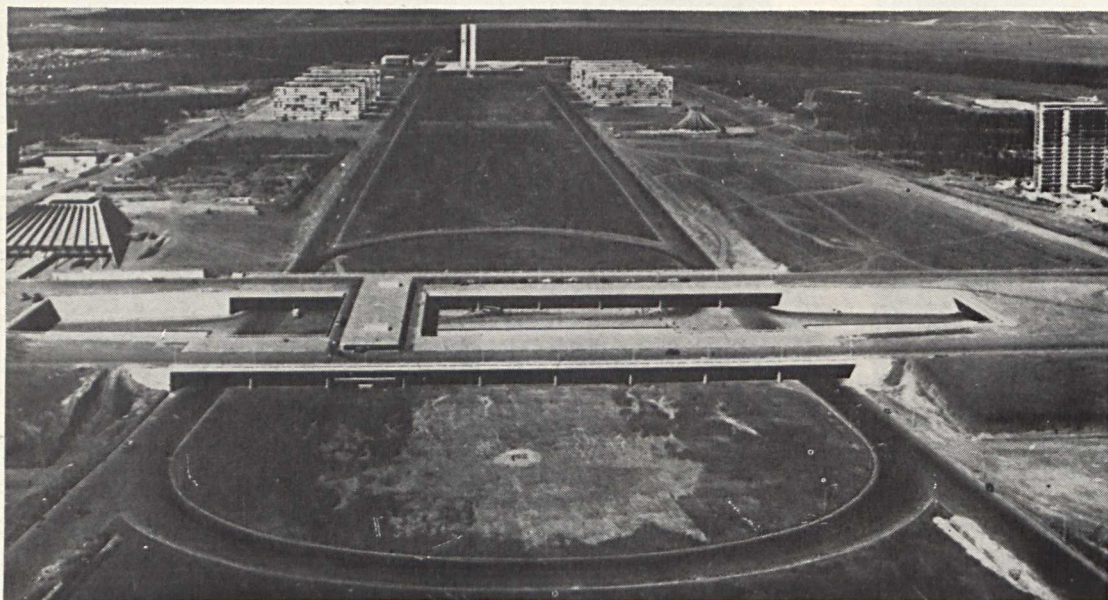


Величайшие достижения градостроительного искусства возникают на основе утверждения преемственности культур, органического взаимодействия нового и старого, поставленного на службу новой жизни. Богатство значений, которое несут в себе формы окружения, рождает при этом глубокое удовлетворение. Стерильность «бравого нового мира», семантика форм которого замкнута в пределах функционального и конструктивного, рождает тоску по простым человеческим ценностям. Жестко предписанная целесообразность таких решений часто оказывается эфемерной перед лицом изменчивости самой жизни.

В 1920-е годы преобразование предметной среды стало прямо рассматриваться (например, в текстах Ле Корбюзье и Гропиуса) как средство реформы общества. Модель гармоничного порядка мыслилась как «интегральное произведение искусства», заключающее в себе некий «генетический код» общества, освобожденного от противоречий. Последовательное осуществление доктрин «нового движения» хотя бы в его собственных рамках требовало перенесения формообразующей деятельности в разряд процессов, направляемых чисто интеллектуально. Это, однако, было неприемлемо для людей, причислявших себя к «цеху художников». Чистая рациональность в конечном счете осталась достоянием теории, практическое творчество определялось влиянием художественных тенденций, кристаллизовавшихся в «чистом» (то есть станковом) искусстве — неопластицизма (П. Мондриан, Т. ван Дус-

бург), позднего — кубизма (Леже, А. Певзнер, Ж. Липшиц), пуризма (А. Озанфан, Ле Корбюзье). Эти тенденции не были отмечены лояльностью рационалистической доктрины «нового движения» и не открывали пути образной интерпретации тех реальностей, которые связывались с понятием «правдивости». Тем самым оказалось, что в утопический идеал заложено противоречие, подрывавшее его изначальную основу, — принцип единства эстетического и этического. Представление о возможности воздействовать через среду на социальные процессы выросло из образной метафоры — уподобления города гигантскому механизму (ярким воплощением ее был утопический проект «Нового города» Сант-Элиа). Ле Корбюзье, приняв аналогию, сделал вывод: если изменение устройства машины изменяет ее функционирование, то изменение структуры города, «машины социальной жизни», долж-

но вести к перестройке социальных процессов. Японский архитектор Кендзо Танге заметил, что эти идеи были предложением поставить повозку впереди лошади. Причина и следствие менялись местами. Мечта о перестройке общества через искусство явно обнаруживала свою беспочвенность и это вселяло сомнение в социальной функции искусства вообще. Но и само «интегральное произведение искусства», которое должно было стать рычагом преобразования мира, не осуществлялось. Поиск единства форм не имел реальной почвы и потому, что хаотичной была преобразующая деятельность, и потому, что исчезла целостность мировосприятия, а с нею и возможность найти общезначимое содержание, на основе которого можно было бы интегрировать мир вещей. Не было достигнуто и органическое взаимодействие между отдельными видами искусства — дело ограничилось обменом отдельными приемами фор-



Среда, в которой доминируют величины, не соотносимые с человеческими измерениями, подавляет восприятие. Ее жесткий порядок кажется противостоящим сложным закономерностям систем деятельности.

мообразования (перенос приемов организации плоскости из живописи неопластицизма в архитектуру, использование специфичных для архитектуры отношений массы и пространства в скульптуре и пр.). В то же время под влиянием «жизнестроительных» претензий деформировалось профессиональное сознание художников и архитекторов. Возникла вера в особую миссию художника — искусственно конструировать, а затем предписывать обществу некие новые ценности, новые схемы деятельности.

Стерильность «бравого нового мира», семантика форм которого замыкалась в пределах функционального и конструктивного, рождала тоску по простым человеческим ценностям. Да и жестко предписанная целесообразность оказывалась эфемерной в столкновении с изменчивостью самой жизни, схем деятельности и человеческих отношений. «Новое движение» внесло свой вклад в развитие

архитектуры, дизайна, всей культуры нашего века, но битва за среду была им проиграна, зыбкое очарование утопий распалось в столкновении с жизненными реалиями.

АНТИУТОПИИ

Идеальные модели среды, предлагавшиеся «новым движением», в интеллектуальном климате 60-х годов уже не вызывали доверия. Не раз констатировалась неожиданно быстрая победа хаоса над порядком там, где Ле Корбюзье наиболее последовательно и жестко осуществил свою программу (виллы в Гарше, Пуасси и Вокрессоне), в то время как его более ранние и традиционные постройки не претерпели существенных изменений. Анализ судьбы построенного в конце 20-х годов тем же Ле Корбюзье поселка Пессак близ Бордо также показал, что в процессе обживания обитатели коренным образом изменили планировку

построек, стремясь приспособить их к своим конкретным потребностям; изменили они и облик домов, руководствуясь критериями эстетического конформизма. Образ жизни, схема которого была заложена в структуре среды, и воплощенный в ней эстетический идеал в равной мере были отвергнуты — с этой точки зрения замысел Ле Корбюзье потерпел полную неудачу. Но в данном случае структура сооружений обладала гибкостью, достаточной для того, чтобы сохраниться в качестве нейтрального каркаса последующего хаотического развития. Такой гибкости не имел «образцовый» район Проутт-Айгоу в Сент-Луисе, США, созданный в 50-е годы как идеальная модель переустройства трущоб. Архитекторы Хельмут, Ямасаки и Лейнвебер исходили из искусственно сконструированной модели общины бедняков, которую должны были объединить придуманные социологами формы общения и взаимопомощи.

Водянисто-голубая щель в окне светлеет постепенно... В ранней зеленовато-сизой дымке перед ним предстала Москва. Раскинулась... стелилась... возвышалась... возносила... Белые, голубые, сиреневые, желтые кубы и параллелепипеды домов как будто вздымались и несли высоко над собой легкое зимнее небо с прощальным, уплывающим помаргиванием далеких звезд... Евгений Павлович пригладится к жилой башне напротив. Аскетическое, ультрасовременное однообразие вертикальных и горизонтальных линий, знающих себе цену в перенаселенном городе. А вот окна — совсем другое дело. Какие занавески! Сколькo тюля всевозможных оттенков! С помощью занавесок счастливые квартироустроители оповещают мир о собственном процветании. Не иначе. Не иначе. Евгений Петрович увидел между лиловой вывеской «Ромашка» и оранжевой «Подарки» прямо-таки сказочную открыточную красоту моста, изящно, грациозно

изогнувшегося над бездной. А вон и то здание, вот оно, огромное, похожее на книгу, раскрытую первым солнечным лучом, сверкающее металлом, стеклом, пластиком... Москва... Евгений Петрович видит аллею фонарей, тонкий розовый иней на деревьях, слышит тугой, уверенный шум первых машин по чистому, просторному асфальту... Затренькал, скрежеща на повороте, длинный трамвай, выплыл из тумана три свежепозолоченные главки старинной церквушки, прилепившиеся к подножию огромного серого здания.

Л. Велеева

.. Я жадными глазами ловил то «новое», что открывалось за «подвышенным» полосатым бревном... «Новое», впрочем, было не особенно представительно. Лачуги, пустыри, заборы, устья двух-трех узеньких переулочков, потом двухэтажное каменное здание казначейства... Перед ним на площади — каменная колонна со статуей богородицы. Кругом заезжие дворы с широкими воротами... Потом речка и деревянный мост...

В. Короленко

Москва гордится своими историческими древностями, памятниками, она сама историческая древность и во внешнем и во внутреннем отношении! Но как она сама, так и ее допетровские древности представляют странное зрелище смеси с новым: от Кремля едва остался один чертёж, потому что его ежегодно поправляют, а в нем возникают новые здания. Дух нового веет и на Москву и стирает мало-помалу ее древний отпечаток.

В. Белинский

по вот уже близко. Перед нами
Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы.
Ах, братцы! как я был доволен.
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!

А. Пушкин



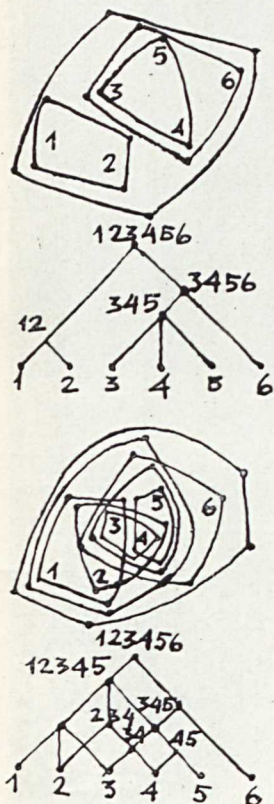
Улица опьянена торопливыми звонами утра. Трамваи запевают после остановок свою скрежещую песню, потом — все тоньше и тише, и уносят людей прямо в счастье... Я покупаю «Рабочую газету»... Удивительно хорошо устроено: кто-то где-то для нас хлопочет, и утром, заново ощутив свое тело, свою жизнь, мы можем еще ощутить бессонную жизнь страны, всего огромного мира! Не по заслугам хорошо.

И. Катаев

Весь город в плавных разворотах, И лишь подчеркивает даль В проспектах, арках и воротах Классическая вертикаль.

И все дворцы, ограды, зданья, И эти львы, и этот конь Видны как бы для любованья, Как бы для любованья поставленные на ладонь.

Д. Самойлов



Схемы связей в пространственной структуре постепенно складывавшихся, «естественных» поселений и «искусственных», сооруженных по единому проекту (по К. Александру). «Искусственному» городу присуща однолинейная иерархическая организация связей — схема по своему рисунку напоминает ветвь дерева. В «естественном» городе элементы могут частично накладываться и перекрываться, возникают прямые, не иерархические связи между ними. В преодолении излишней жесткости и однозначности структурных связей заложен один из путей внесения естественности в новую среду.

Однако люди, селяемые сюда, не смогли подчинить свой образ жизни предписанной модели. Чуждая их психологии и естественным формам поведения, жестко запрограммированная среда приходила в упадок; среди жителей нарастало сознание социальной неполноценности, прорывавшееся актами агрессивности. Семьи, с трудом получившие жилье, покидали Прютт-Айгоу. В 1972 году муниципалитет, потерявший контроль над почти обезлюдившим районом, отдал распоряжение взорвать его постройки, в которых жило поначалу 12 тысяч человек. Из этих и подобных им фактов многими на Западе был сделан вывод, что цель формирования предметной среды не в противопоставлении искусственно-го порядка спонтанно возникающему хаосу, а в использовании сложных закономерностей, которые воспринимаются как хаос. Был поставлен и вопрос о правомерности навязывать людям искусственно соз-

данные ценности, вместо того, чтобы ориентироваться на принятые ими, подменять удовлетворение потребностей самовыражением. Предпринимались исследования «архитектуры без архитекторов», народного строительства, целью которого были не произведения искусства, а полезные предметы и благоприятная для жизни среда. Архитектор К. Александер в исследовании, которое произвело большое впечатление, противопоставил богатство, насыщенность форм постепенно складывавшихся поселений, которые автор именует «естественными», элементарности новых, «искусственных». Александер видит причину различия в том, что «искусственному» городу присуща однолинейная иерархическая организация связей по схеме, рисунок которой напоминает ветку дерева. В «естественном» же городе элементы могут частично накладываться, перекрываться, причем часть, общая для обоих элементов,

сама — нечто реальное, распознаваемое, тоже как бы являющаяся элементом. Такая система богата благодаря не только многочисленным связям, но и потенциально большому числу комбинаций элементов. Она может вести и к хаосу, но если на ее основе возникает порядок, он дает удовлетворение насыщенностью визуальной формы. Уроки «естественного города» стали основой концепции среды, предложенной канадским архитектором М. Сафди. Он задался целью соединить с методами современной индустриальной техники традицию «спонтанной» архитектуры, создающей среду, а не завершенные в себе «произведения». Единственная пока реализация его идей — «Хэбитэт-67», жилой комплекс в Монреале. Двенадцатиэтажное сооружение собрано из стандартных железобетонных «ящиков», разнообразные комбинации которых позволили создать множество типов жилищ. К челове-



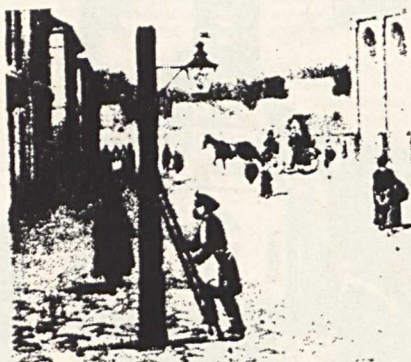
При виде странного русского города с невиданными формами необыкновенной архитектуры Наполеон испытал то несколько заvistное и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм, не знающей о них, чуждой жизни... Этот азиатский город с бесчисленными церквями, Москва, святая их Москва! Вот наконец этот знаменитый город!.. И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую пред ним, невиданную еще им, восточную красавицу.

Л. Толстой



В этих тихих улицах, лежавших в стороне от шума и суеты торговой Москвы, все дома были очень похожи друг на друга. Большею частью они были деревянные, с ярко-зелеными железными крышами: у всех фасады с колоннами, все выкрашены по штукатурке в веселые цвета. Почти все дома строили в один этаж, с выходящими на улицу семью или девятью большими светлыми окнами.

П. Кропоткин



Уроки «естественных» поселений стали основой концепции среды, предложенной канадским архитектором М. Сафди. Методы современной индустриальной техники соединяются с традицией «спонтанной» архитектуры, создающей среду, а не завершенные в себе «произведения». Спроектированный Сафди жилой комплекс в Монреале — «Хэбитэт-67» как бы воспроизводит естественно сложившиеся на холмах тесные группы домов в арабских поселениях или многоэтажные «пуэбло» — жилища индейцев на юге США. Сложные ритмы «естественных» поселений воплощают сложные закономерности непланируемой, как бы самопроизвольно складывавшейся системы жизненных процессов. Ритмы «Хэбитэта» сознательно

ку, стоящему на земле, «Хэбитэт» обращен не надменной плоскостью фасада, а уходящими вверх ступенями террас, которые соразмерны «человеческим» величинам. Объемы комплекса как бы воспроизводят естественно сложившиеся на холмах тесные группы домов в арабских поселениях или многоэтажные «пуэбло» — жилища индейцев на юге США. Ритм группировки стандартных элементов сознательно усложнен в стремлении «соединить порядок и свободу, порядок без стерильности и свободу без хаоса» (М. Сафди). Жителям предоставлена возможность по-своему устраивать садики на террасах, развивая в системе элементы неожиданности, хоть как-то сближающую ее с реальной сложностью жизни.

Сафди против введения в среду произведений профессионального искусства, полагая, что обычные приемы «синтеза» не более, чем грим, который не может возместить недостаточ-

ность формообразующих усилий. Он считает, что среда, в которой успешно интегрирована человеческая деятельность, сама обеспечивает достаточную насыщенность восприятия лишь «как субпродукт полезной деятельности». Впрочем, Сафди отвергает искусство как украшение, но в принципе приемлет то, что может обогатить смысловое содержание в контексте среды.

Другие же лидеры «поколения молодых», выступившего на Западе в конце 60-х — начале 70-х годов, идут дальше в пафосе «великого отрицания». Американец Роберт Вентури отрицает самую плодотворность проявления конструктивной воли. Отрицая претензии современной архитектуры на утверждение «порядка», противостоящего «хаосу», и самую правомерность противопоставления этих понятий в формальной плоскости, он принимает все существующее — социальный порядок, как и стереотипы «массовой культуры». Он отрицает

веру в безусловную ценность «прекрасного и необычного», считая вполне закономерной альтернативой живучую вульгарность коммерческих реклам и беспорядочные попытки жителей стандартных поселков «Левиттаунов» внести индивидуальные признаки и социальную символику в безликую монотонную среду. Вентури считает, что задача профессионалов — обеспечить нейтральную основу предметного окружения, «наполнение» которой должно возникнуть в стихийном процессе его обживания. Вместе с тем, он утверждает, что «уродливое и ординарное» могут столь же намеренно вноситься в него, как «прекрасное и необычное». Издержки полемики с концепцией идеального города оказались чрезмерно велики, угрюмы контуры противопоставленной ему антиутопии. Это — капитуляция перед хаосом систем деятельности, неизбежно порождаемым антагонистическим обществом.

Он утверждал — «Между теплиц и льдин, чуть-чуть южнее рая, на детской лудочке играя, живет вселенная вторая и называется Тифлис». Ожог глазам, рукам — простуда, любовь моя, мой плач — Тифлис...
Б. Ахмадулина



Если бы читатель мог перенестись лет на триста назад и посмотреть с высокой колокольни на тогдашнюю Москву, он нашел бы в ней мало сходства с теперешней. Берега Москвы-реки, Яузы и Неглинной покрыты были множеством деревянных домов с тесовыми или соломенными крышами, большей частью почерневшими от времени. Среди этих темных крыш резко белели и краснели стены Кремля, Китайгорода и других укреплений, возникших в течение двух последних столетий. Множество церквей и колоколен поднимали свои золоченные головы к небу. Подобные большим зеленым и желтым пятнам, виднелись между домами густые рощи и покрытые хлебом поля.

А. Толстой



усложнены архитектором в стремлении соединить порядок и свободу. Жителям предоставлена возможность по-своему организовать индивидуальную среду, дополняя сложность, заключенную в пространственной основе целого.

РЕАЛЬНЫЕ ЦЕЛИ

Опыт свидетельствует, что усилия, направленные на одну только внешнюю оболочку вещей, недостаточны, чтобы создать гармонию в предметном окружении. Достичь такой цели можно лишь на основе организации систем самих процессов деятельности. На этой основе должна быть развита осмысленная образность среды, необходимая для ее подлинного единства, не исключающего богатства и многообразия форм. Средства монументального искусства, не связанные содержательно со структурой деятельности и семантикой пространственных форм, неизбежно отторгаются сознанием от картины целого. В то же время восприятие завершенного в себе (то есть по существу станкового) произведения искусства требует особой психологической установки и некоего отключения от окружающего — условий, невозможных для человека действующего, спешащего, соединя-

ющего в своем сознании множество разнородных сигналов окружающей действительности.

В нашей практике недавних лет были примеры того, как терпели неудачу попытки создать гармоничную и выразительную среду при создании комплексов крупного масштаба, когда, казалось, существовали для этого все объективные предпосылки. Причиной неудач было сужение проблемы до организации лишь визуального восприятия. Так, в начале 60-х годов структура большого жилого массива в Ленинграде была подчинена рассекавшей его транспортной магистрали — Ново-Измайловскому проспекту. Эффект пространственной организации строился на ритме повторявшихся вертикальных акцентов, причем ритм этот был по-разному организован на разных сторонах проспекта. Макет, казалось, подтверждал остроту и оригинальность затеи проекта (архитектор С. Сперанский и др.). Однако после реализации оказа-

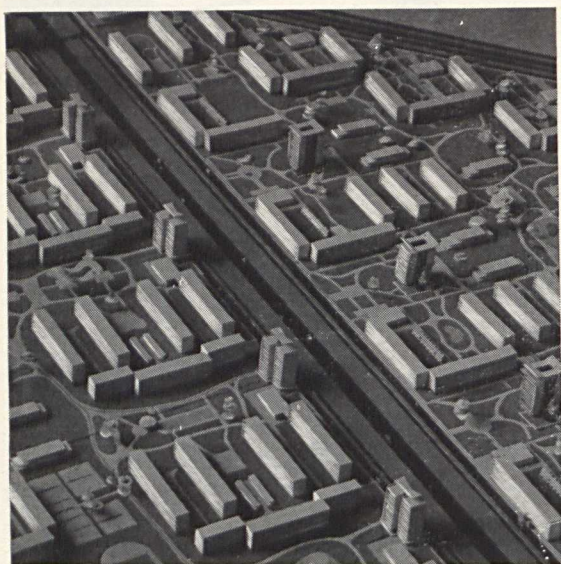
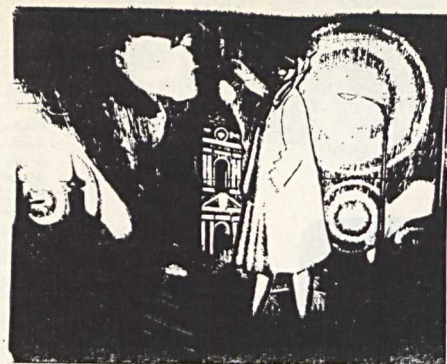
лось, что мощные транспортные потоки вдоль магистрали и защитные полосы зелени, которые просто необходимы при такой интенсивности движения, исключают восприятие задуманных эффектов, основанных на взаимодействии застройки разных сторон проспекта. В натуре композиция распалась на череду фрагментов, в которой повторение одинаковых группировок типовых домов рождает лишь угнетающую монотонность. Фрагмент среды, обладающей целостностью и достаточно определенной индивидуальной характеристикой, возник на проспекте Калинина в Москве (архитектор М. Посохин и др.). Это стало возможно благодаря четко выраженному профилю деятельности, которой служит новый комплекс. Целостность системы возникла именно на этой основе. Достаточно естественно сложились крупные контрастные формы, определившие пространственную композицию. Структуре деятельности здесь более

...С террасы, где я стоял, открывалась в синеватой мгле вечера часть города, некогда пересеченная грязными переулками Тверской. Сейчас, уходя вниз к пышным садам Москва-реки, стояли в отдалении друг от друга уступчатые в двенадцать этажей, дома из голубоватого цемента и стекла. Их окружали пересеченные дорожками цветники — роскошные ковры из цветов... Растениями и цветами были покрыты уступчатые, с зеркальными окнами, террасы домов. Ни труб, ни проволок над крышами, ни трамвайных столбов, ни афишных будок, ни экипажей на широких улицах, покрытых плотным сизым газоном. Вся нервная система города перенесена под землю. Дурной воздух из домов уносился вентиляторами в подземные камеры-очистители. Под землей с сумасшедшей скоростью летели электрические поезда, перебрасывая в урочные часы население города в отдаленные районы фабрик, заводов, деловых учреждений, школ, университетов... В городе стояли только те-

атры, цирки, залы зимнего спорта, обиходные магазины и клубы — огромные здания под стеклянными куполами. Такова была построенная по моим планам Москва XXI века.

А. Толстой
Жизнь текла тихо и спокойно в этом Сен-Жерменском предместье Москвы. Утром никого нельзя было встретить на улицах. В полдень появлялись дети, отправлявшиеся под надзором гувернеров-французов или нянек-немок на прогулку по занесенным снегом бульварам. Позже можно было видеть барынь в парных саниах с лакеем на запятках. Вечером большинство домов было ярко освещено, а так как ставни не закрывались, то прохожие могли любоваться играющими в карты или же танцующими. В те дни «идеи» еще не были в ходу; еще не пришла та пора, когда в каждом из этих домов началась борьба между «отцами и детьми», борьба, которая заканчивалась драмой или же ночным посещением жандармов.

П. Кропоткин

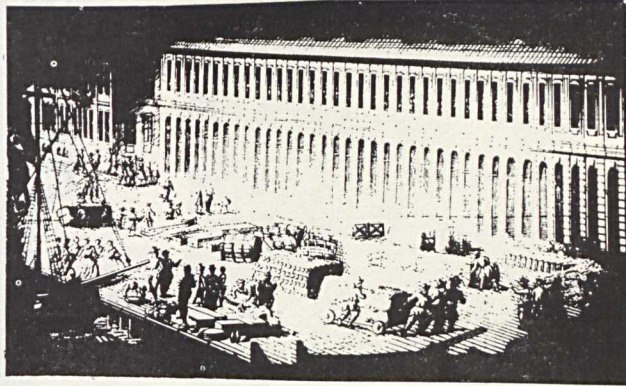


Прием пространственной композиции, эффектный на макете, может оказаться совершенно не воспринимаемым в натуре. Единство ритма, распространенное на крупный отрезок магистрали, не воспринимается и потому, что основано на величинах, выходящих за пределы единовременного восприятия, и потому, что вступает в противоречие с организацией жизни, наполняющей пространство. Взаимодействие частей, на которое рассчитан эффект композиции, часто не возникает, если замысел связан с восприятием целого, которое дает макет, но не может дать реальная городская среда.

или менее отвечает использование средств монументального искусства. Формальная система комплекса при всей жесткости имела достаточную степень свободы, чтобы ассимилировать и сохранные старые дома, образующие второй план застройки, и постепенно разрастающийся слой визуальной информации. Старое и не предусмотренное однозначно новое внесли очень нужные здесь элементы «оживляющего беспорядка». Однако излишняя замкнутость функций комплекса, превратившая его в подобие изолированного анклава, предопределила наиболее серьезный недостаток — отсутствие органических связей с исторически сложившейся средой, которую прорезал проспект. Сегодня функции наших городов реально складываются в сложные системы. Пространственное распространение многих групп функций связывает внутреннее и внешнее, здание и «нездание», охватывает боль-

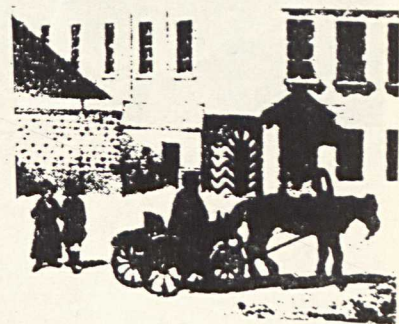
шие группы сооружений. Задача обеспечить распространение таких систем организованным пространственным каркасом и дополнить этот «каркас» комплексами «вещей» становится все более настоятельной (так, распространение функций жилища за пределы собственно жилой ячейки стало очевидным фактом). Комплексное развитие предметной среды получает опору и в меняющемся восприятии мира — его взаимосвязи осознаются все более конкретно. Основу для интеграции среды дает развивающийся процесс укрупнения первичных единиц структурной организации застройки городов. В жилищном строительстве последних лет наименьшим элементом, обладающим образной содержательностью, становится уже не дом, как изолированный объект, а группа, соединяющая постройку и организованное ими пространство (примеры таких цело-

стных образований, обладающих выразительностью, теперь достаточно многочисленны, а вильнюсский Лаздинай получил уже характер примера хрестоматийного). Назрел и принципиальный шаг — от отдельных объемов, связанных двухмерным замыслом планировки, к целостной трехмерной структуре. Если сооружения, коммуникации и открытые пространства станут частями одной структуры, можно будет с большей эффективностью решить проблемы организации деятельности в пределах городского организма и, вместе с тем, откроются качественно новые возможности организации предметной среды. Черты комплекса подобного типа намечаются в строящемся сейчас экспериментальном районе Северное Чертаново в Москве. Разнообразие и богатство пространственных отношений, которое может быть развито в интегрированном комплексе, воз-



В Бахчисарае улочки узенькие, как в средневековых городах, и все на виду. Вокруг меня были лавчущики, кофейни, открытые мастерские, на глазах тут шили цветные сафьяновые башмаки, мастерили трубки с длинными чубуками, резали восточные материи, паяли кофейники, жарили шашлыки и чебуреки, мололи, варили, пили кофе, играли в карты, в кости, били собак и просто гуляли спокойно, закинув голову, выпитив живот и заложив руки назад. Там проходит мулла в живописной чалме, там наверху минарета поет муэzzин, и на зов его, а может быть и так, по улице, устроенной на сухом русле речки, идут таинственные, закутанные в белое, восточные женщины.

М. Пришвин



Связь старого и нового определяет важные черты характера городской среды и в большой мере формирует индивидуальность ее облика. Формальная система нового ансамбля должна иметь достаточную степень свободы, чтобы ассимилировать и элементы, появляющиеся позднее, заранее не определенные однозначно (как, например, мощный слой визуальной информации, характерный для современного города). Однако, конечный результат, тот суммарный образ среды, который возникает в нашем сознании, определяется взаимодействием стабильных структурных и наполняющих их элементов. И это взаимодействие должно быть составной частью замысла художественной организации человеческого окружения.

никает как выражение реальной сложности системы жизненных функций, имеет содержательную основу. Очень важно, чтобы роль монументального искусства в организации интегрированной среды не сводилась к псевдосинтезу — украшению, маскирующему неисправимые промахи организации пространства для деятельности. Искусство может и должно быть средством активной эстетической организации жизни. Несколько лет назад на страницах «ДИ СССР» В. Глазичев описал любопытную работу, проведенную в Сенежской студии, — проект художественно-осмысленного благоустройства микрорайона. Центр его занимала огромная лежащая человеческая фигура из земли и камня, кустов и деревьев. Скульптуру эту откуда было воспринять как целое, как самостоятельный образ, но форма ее вместила все типы необходимых ситуаций, послужив реальным инст-

рументом органического объединения деятельности. Целью была не скульптура, но скульптурный метод организации пластической целостности. О том, как много может искусство, внося содержательность в формы самого ландшафта, конкретизируя связанные с ним воспоминания, рождая новые ассоциации, свидетельствует опыт создания таких мемориальных ансамблей, как Хатынь и Саласпилс. Задачи, возникшие здесь, уникальны. Но метод активизации среды, использованный авторами, имеет универсальное значение. Для развития индивидуальных характеристик среды большое значение могло бы получить и непрофессиональное художественное творчество, тактично направляемое и поддерживаемое. Активное отношение к среде обитания искусственно подавлено у современного горожанина. Тяга к его самопроявлению находит иные русла, однако ее легко обратить на

ближайшее предметное окружение. Опыт «Хэбитэт-67», террасы которого оживили, «очеловечили» разнообразнейшие формы всяких садов, — наглядный пример тому. Пессимистическое бессилие антиутопий и brave попытки внедрить некие искусственно сконструированные ценности взамен реально значимых в равной мере бесперспективны. Успех или неуспех формирования среды зависит от того, насколько оно опирается на реальную структуру деятельности и помогает ее организации, ее эстетическому проявлению. Не «жизнестроение», пытающееся поменять местами причины и следствия, а освоение жизненных реалий; не украшение жизни, а ее интеграция средствами художественной деятельности, воплощение миропонимания, лежащего в ее основе, таковы цели.

Стройный мост из железа
 ажурного,
 Застекленный осколками неба
 лазурного.
 Попробуй вынь его
 Из неба синего —
 Станет голо и пусто.
 Это и есть искусство.

Д. Самойлов

От солнца и света звенит голова...
 Я с клеткой в руках ожидаюсь
 трамвая.
 Крестами и звездами тлеет
 Москва,
 Церквами и флагами окружает!

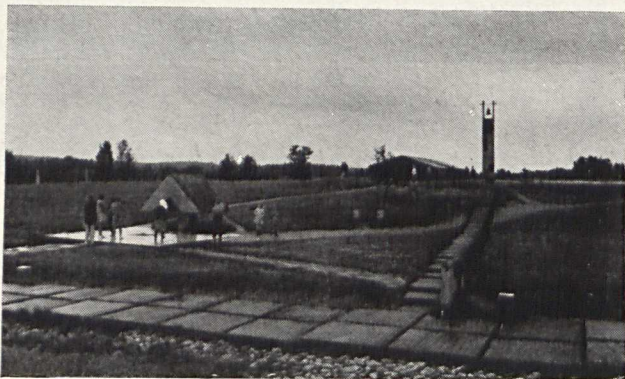
Э. Багрицкий

Как в пулю сажают вторую пулю
 Иль бьют на пари по свечке,
 Так этот раскат берегов и улиц
 Петром разряжен без осечки.

Б. Пастернак

... По существу то было московское сити, когда-то забутый форпост Азии и главный ярмарочный штаб. С древнейших времен именно здесь, среди множества товарных складов и банковских контор, возникали планы торговых наступлений, и кованое, немеркнувшее золото кремлевских башен высылось над ним, как и в Олеариевы времена... Ни один караван с товарами, направляясь с востока ли на запад, возвращаясь ли с севера на юг, не миновал этих приземистых, вполне прозаических строений.

Л. Леонов



Там, где сейчас стоит Московский университет, за кустами сирени таились старые деревянные домики.

Около Арбата и в Замоскворечье стояли особняки с белыми деревянными колонками.

И стенами рустованными, как будто они сложены из больших камней.

Вскоре мы увидели, что эти стены сложены из бревен, обиты войлоком, обшиты тесом и оштукатурены.

Пока около особняков было тихо. Около Поварской были даже две улицы — Большая Молчановка и Малая Молчановка.

Рубили на Садовом кольце бульвары, заливали асфальтом бульжники.

Внутри города стояли вышки, похожие на крепостные башни деревянных укреплений: это были шахты метро. Метро сперва скреблось, потом гудело под старыми развалинами храма Христа Спасителя.

Город изменялся.

В. Шкловский

Переулочек, переул...
 Горло петелькой затянуло
 Тянет свежестью с Москвы-реки
 В окнах теплятся огоньки.

Как по левой руке — пустырь,
 А по правой руке — монастырь.

А напротив высокий клен
 Ночью слушает долгий стон.
 Покоялся гнилой фонарь —
 С колокольни идет звонарь...

А. Ахматова



О том, как велики возможности искусства, вносящего содержательность в формы самого ландшафта, конкретизирующего связанное с ним воспоминание и рождающего новые ассоциации, свидетельствует опыт создания такого мемориального ансамбля, как Хатынь. Методы художественной активизации среды, использованные здесь, универсальны. Они противостоят бездуховности механических нагромождений гигантских построек, замысел которых определяется лишь максимальной эффективностью освоения городского пространства.

210 строк про самооценку

Вячеслав Глазычев

А. Кищенко
«Октябрь». Мозаика
Фрагмент. г. Минск

Н. Игнатов
«Мой Тбилиси».
Роспись. Темпера,
фрагменты.
г. Тбилиси.

Г. Раджабов,
Г. Алескеров
«Нефть и ее
переработка».
Мозаика. Фрагмент.
г. Баку

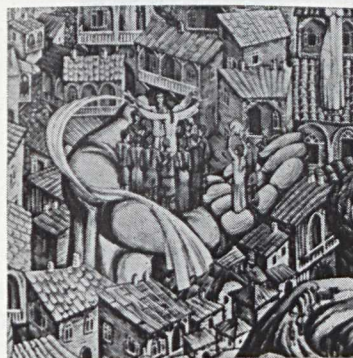
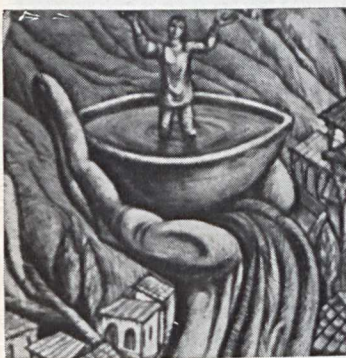
Задача улучшения качества работы во всех звеньях народного хозяйства, поставленная на XXV съезде КПСС, имеет непосредственное отношение к проблеме формирования среды наших городов и сел.

На этих страницах мы заостряем внимание на одном из актуальных аспектов этой проблемы — художественном качестве произведений монументального искусства.

Решая сложные вопросы включения монументального произведения в архитектурное пространство, художники не всегда до конца учитывают значение художественных возможностей, тающихся в самом произведении искусства, в его идейно-образной глубине и эмоциональной выразительности.

В статье В. Глазычева, в свойственной автору полемической манере, заострены вопросы самооценки монументального произведения. По утверждению автора, оно должно выдерживать проверку на высокую идейность, эстетическое качество, духовную глубину, профессиональное совершенство и целесообразность.

Мы надеемся, что эта статья вызовет живой отклик у специалистов, занимающихся монументальным искусством, — художников, искусствоведов, архитекторов, — и мы приглашаем их принять участие в обсуждении этой проблемы на наших страницах.



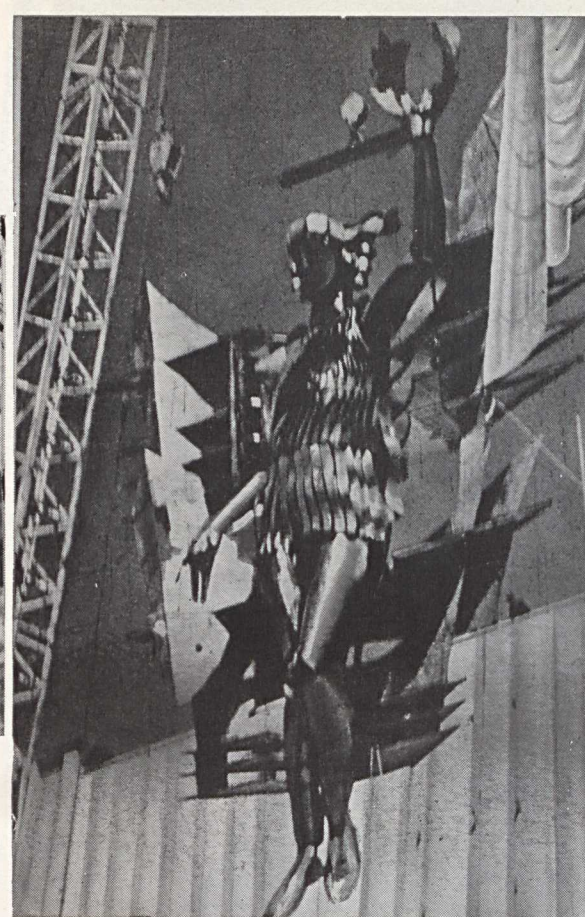
К числу источников загрязнения среды в последние годы прибавился монументально-декоративный бум, разрастающийся как селевой поток. Не в количестве, однако, причина тоски: античность была утыкана монументально-декоративными формами как ложе факира гвоздями; старые центры городов сверху донизу покрыты росписью, уставлены скульптурой и увешаны барельефами, и всем от этого хорошо.

Наверное, дело не только во всепрощающей любви к старине, вполне понятной у современника, на которого старина обрушилась во всем своем великолепии куда интенсивнее, чем на предков, — музей нашего воображения во сто крат емче, чем у них. Нет, не в этом только дело, просто нормальный горожанин все чаще, если и не понимает, то чувствует, что ему подсовывают вместо хлеба муляж булки. Когда нам что-то интенсивно не нравится, резонно разобраться — что же именно, а раз дело не в количестве (персональный музей воображения содержит по меньшей мере тысячу щемяще прекрасных вещей, принадлежащих всем временам и расам), значит в качестве, то есть в ценности очевидной, не требующей долгих пояснений, в самооценности.

Уже одно то, что вывезенные со своих мест произведения монументально-декоративного искусства «работают» в новой для себя среде, — твердое свидетельство самооценности. Квадрига — бандитская добыча крестоносцев в Константинополе — прижилась в Палаццо Дожей, египетские обелиски вписались в площадь Сан-Пьетро в Риме, сфинксы у Академии, фидиевы фигуры с тимпана Парфенона в Британском музее, титаны и боги Пергамского алтаря — в Берлинском. Список долг. Все эти работы грубо вырваны из контекста, в который были встроены, но осталось довольно, чтобы срисовывать, изучать...

Микеланджело
Роспись
Сикстинской
капеллы.
Фреска. Фрагмент

актуальные проблемы



В. Фаворский
«1905-й год».
Мозаика, смальта.
Общий вид и
фрагмент.

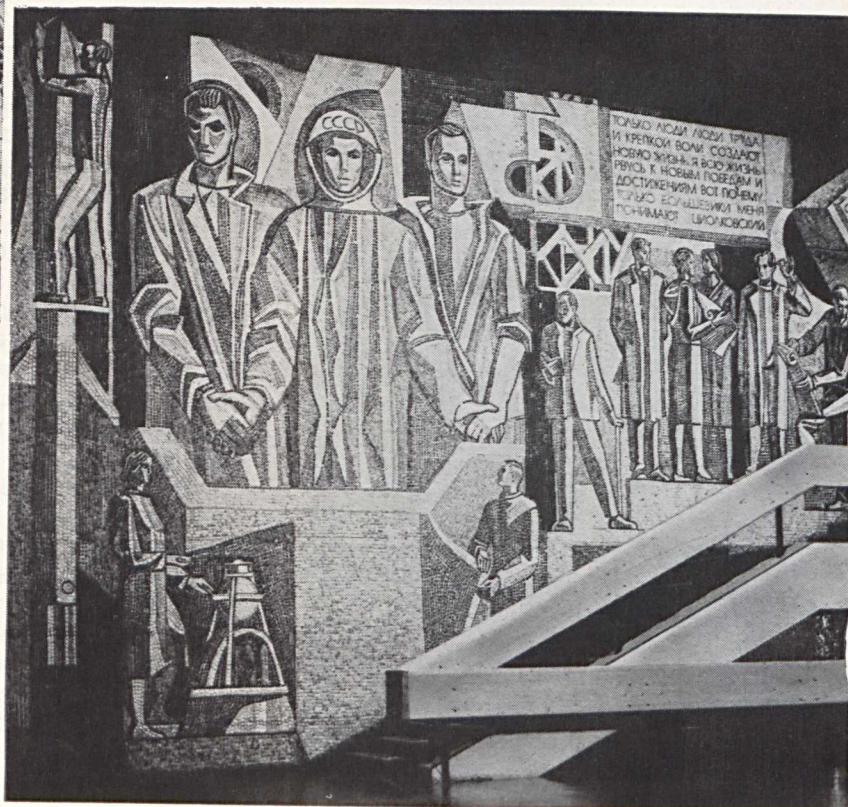


Б. Фидаров
Роспись в санатории
«Осетия».
Общий вид и
фрагмент
г. Орджоникидзе

Б. Тальберг
Скульптура
на Дворце культуры.
Металл. г. Темиртау

Г. Очаури
Декоративная
скульптура.
Металл. Пицунда

А. Васнецов
«Покорители космоса».
Мозаика. Общий вид
и фрагмент. г. Калуга



Приходится, как ни странно, повторять до недавна самоочевидное: произведение монументально-декоративного жанра отличается от станкового лишь тем, что оно еще и органичная часть большего от себя целого, что оно связано с этим целым по внутренней своей структуре еще и системой связей, что оно поэтому сложнее, а не проще, чем станковая композиция. Приходится это заклинание вызывать из небытия, потому что практика обидно твердит обратное: в массе своей работы монументалистов не превосходят сложностью работы станковистов (за теми, разумеется, исключениями, когда те так дурны, что сравнивать с ними что бы то ни было безнравственно). Несколько десятилетий живопись исполняла функции монументального искусства, отличаясь фактически только по материалу. Отголоски живы и сейчас, но в целом живопись ушла в камерность лирики, и монументалисты, лишившись ее подпора, несколько растерялись и продолжают искать себе специфику.

Нашли, судя по множасьимся высказываниям, не только специфику, но еще и специализацию на, так сказать, собственно монументальность и монументальную декоративность. Полноте: никаких двух направлений, одно из которых принципиально стремилось бы к сугубо декоративным композициям, а другое напряженно искало бы духовность, нет, не было и быть не может. Просто есть разные задачи, разные художники, и они — задача и художник — встречаются различным образом.

Задача всегда двухслойна — собственно задача и сверхзадача. Задачу ставят перед художником, сверхзадачу он ставит перед собой один. Или не ставит. Если сверхзадача полностью описывается кругом эстетического мироощущения, кругом красоты как таковой, возникает декор. Если она формируется в понятиях мировоззренческой программы, возникает нечто большее.

В тех давних культурах, где искусство и магия были практически тож-

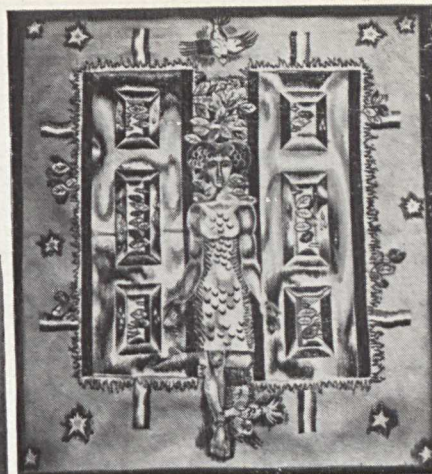
Прямым следствием критерия сложности является возможность проверки самоценности произведения на деталь. Если произвольно изъятая деталь памятника, фрагмент фрески или барельефа может стать объектом эстетического наслаждения, если, рассматривая ее, хочется узнать целое, — есть самоценность. Если же детали можно шутя менять местами с деталями других вариаций на заданную тему, то о самоценности целого говорить смешно. Проверки на сложность и на деталь сейчас невероятно облегчены благодаря фотографии, цветной репродукции, слайдам, слайд-фильмам, кино.

дественны, и в тех, где искусство еще не обособилось от религии, слияние декора и духа близко к полноте и делить нечего: все черточки на петроглифах неолита, все членения купольного храма, все линии буддийской мандалы суть значащая форма, носитель божественного следовательно всеобщего и общепонятного смысла. В эмансипированных культурах так быть не могло и чем более светский характер они принимали в ходе истории, тем дальше расходились друг от друга декор с его системой обозначений и возвышенное с ее изобразительным кодексом. Направлений отсюда не выведешь — задачи разошлись. Когда Леонардо работал «Тайную вечерю» или Микеланджело — «Страшный суд», они решали одну сверхзадачу, когда они соревновались в картонах, то столкнулись не мировоззрения, но индивидуальные манеры остродекоративного построения батальной сцены. Когда Фальконе работал над «Всадником», он искал образный эквивалент духу нации, а его упорно сталкивали к студии на тему «император и конь». Когда Паоло Трубецкой лепил Александра III, он программно делал иронический парафраз аллегорическим всадникам, что было незамедлительно отмечено публикой, пустившей в России стишок: на комод бегемот, на бегемоте — идиот!

Когда в «Саласпилсе» авторы оперируют огромными скульптурно-архитектурными массами, они точно чувствовали, что миллионы сограждан угадают в аллегории свои собственные представления о трагедии и о силе сопротивления. В Свердловске же, в росписи на тему «Родина-мать» получилось столь холодное перечислительное выражение, что эффект от работы близок к нулю. Когда Церетели строил в Адлере изящную композицию в пространстве, возникла действительно изящная цветопространственная система, в которой приятно находиться, а когда перед статуей Якуба Коласа в Минске устроен аллегорический фонтан, то единственная реакция — досада на путаницу линий и мыслей. И так далее... и никаких двух направлений отсюда не вычислишь, просто в одних случаях умеют поставить задачу и ее решить, в других — нет.

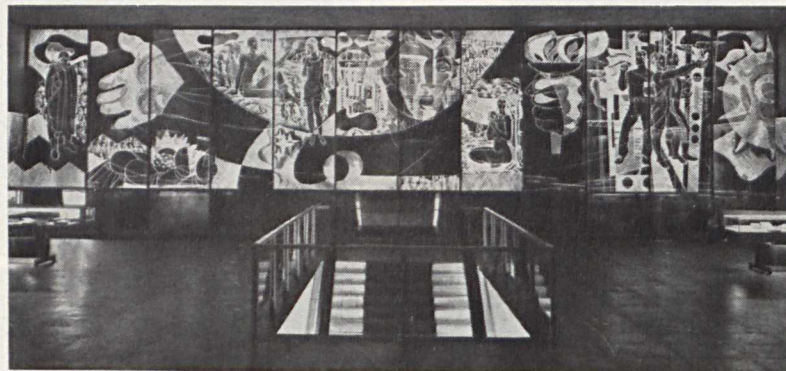
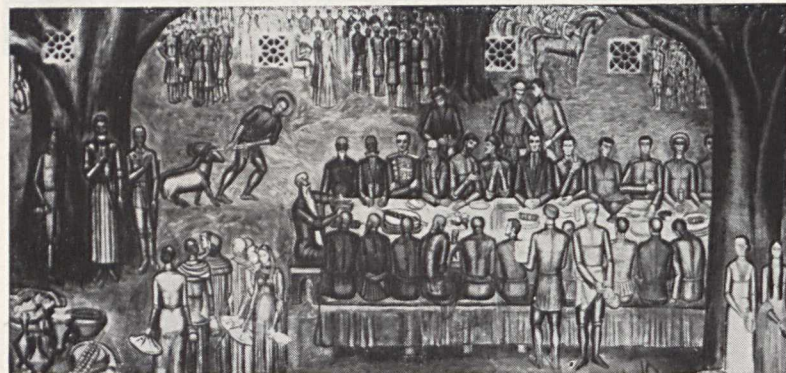
А. Дейнека
«На стройке».
Общий вид и фрагмент.

М. Аветисян
Роспись
в заводууправлении.
Два фрагмента.
г. Ленинакан



А. Кищенко
Гобелен
Шерсть, гладкое ткачество





Когда умеют, возникает скульптурный комплекс у подножия ереванского Матепадарана — в одной формальной системе, Музей Матросова в Великих Луках — в другой, роспись в Новочеркасске — в третьей, фреска в Музее Великой Отечественной войны в Минске — в четвертой....

Когда не умеют, сами собой возникают «никакие», «ничьи» крупногабаритные затеи.

Если задача верно поставлена и решена, самоценность результата гарантирована, а его целесообразность определяется соответствием поставленной задаче, соответствием, которое непосредственно ощутимо для каждого, ибо в отличие от станковой работа монументалиста обращена ко всем зрячим.

Если уж разговор о самоценности вообще возник, следует расставить все знаки на места. У самоценности совсем простые критерии проверки. Есть проверка на сложность. Это не многофигурность, не многоцветность, не затейливость абриса или взаимопроникновения форм — все это может быть, но это внешние носители сложности, которая, как известно, есть отношение: элементов к целому, целого к окружению, всего вместе к зрителю. Есть сложность, составленная тремя пирамидами и одним сфинксом, и есть сложность, созданная из витражей и скульптур Шартра, ракурсов и полихромности Шах-и-Зинда или рисунков на плоскогорье Наска. Сложность разная, но она уже сама — ценность, потому что, если выразиться точно, она сложенная сложность, далекая от настырной монотонности хаоса. Чем примитивнее монотонность в городском пространстве, тем выше ценность сложности произведений монументального искусства, напоминающей человеку, что он обладает способностью понимать.

На пизшем пороге художественной сложности у нас возникает, как

Полноте: никаких двух направлений, одно из которых принципиально стремилось бы к сугубо декоративным композициям, а другое напряженно искало бы духовность, нет, не было и быть не может. Просто есть разные задачи, разные художники, и они — задача и художник — встречаются различным образом.

минимум, желание подойти, обойти, обшарить взглядом. Увы, десятки композиций, которые замечаешь из окна чего-нибудь движущегося, подобного желания не вызывают. Они ли, сотни ли росписей в интерьерах торговых и иных заведений вызывают через давление на зрительный нерв только констатацию: роспись. Конечно, есть другие — все было чуть не трижды опубликовано, так что даже сослаться нелепо.

Если сложность выше порога восприятия, то внутренний образ складывается из множества разрозненных впечатлений по правилам нашего сознания и потому у всех различен. Ни один художник создать такую сложность в одиночку не в состоянии — как всякое великое действо она складывается во времени: Аджанта, Ангкор, Акрополь афинский — по всему алфавиту. Отсюда, кстати, очевидная абсурдность не изжитого еще до конца «апсамблевого» мышления — ансамбль нельзя создать в едином замысле (возникает труп ансамбля, подобный Бразилиа), ансамбль складывается из последовательного наложения программ, уважительно относящихся к предшествующим.

Между нижним и верхним порогами лежит «нормальная» сложность, в рамках которой создаются индивидуальные шедевры. Здесь помимо обшаривания глазом целого, нам, оказывается, необходимо взглянуть — членить целое на фрагменты, снова членить фрагменты на части и возвращаться к целому. Тогда самопроизвольно происходит изумляющая всякий раз замена «заметить» на «взглянуть», удовольствие сменяется любованием, а в случае действительного совершенства — восторгом.

Прямым следствием критерия сложности является возможность проверки самоценности произведения на деталь. Если произвольно изъятая деталь памятника, фрагмент фрески или барельефа может стать объектом эстетического наслаждения, если, рассматривая ее, хочется узнать целое, — есть самоценность. Если же детали можно шутя менять местами с деталями других вариаций на заданную тему, то о самоценности целого говорить смешно. Проверки на сложность и на деталь сейчас невероятно облегчены благодаря фотографии, цветной репродукции, слайдам, слайд-фильмам, кино. Благодаря все более доступной технике мы совершенно

А. Кищенко
«Октябрь». Мозаика,
фрагмент. г. Минск



В. Васильцев,
Э. Жаренова
Декоративный рельеф
на Дворце культуры
г. Мары

В. Дзиев, В. Фидаров
Роспись в санатории
«Осетия». Фрагмент.
г. Орджоникидзе.

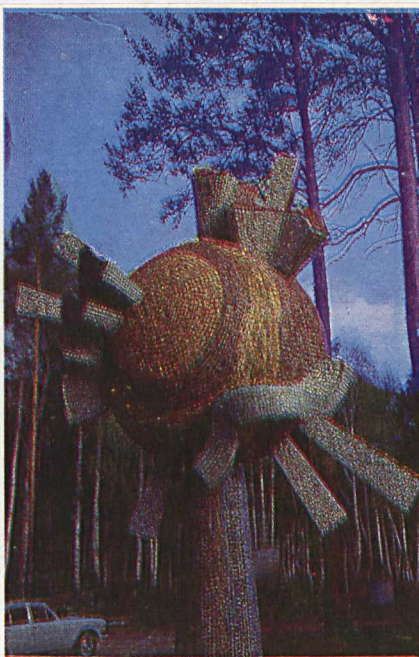
Ю. Королев
Витраж
в ресторане гостиницы
«Россия». Москва.



В. Васильцев,
Э. Жаренова
Декоративная
скульптура
с мозаикой перед
Дворцом культуры
г. Мары

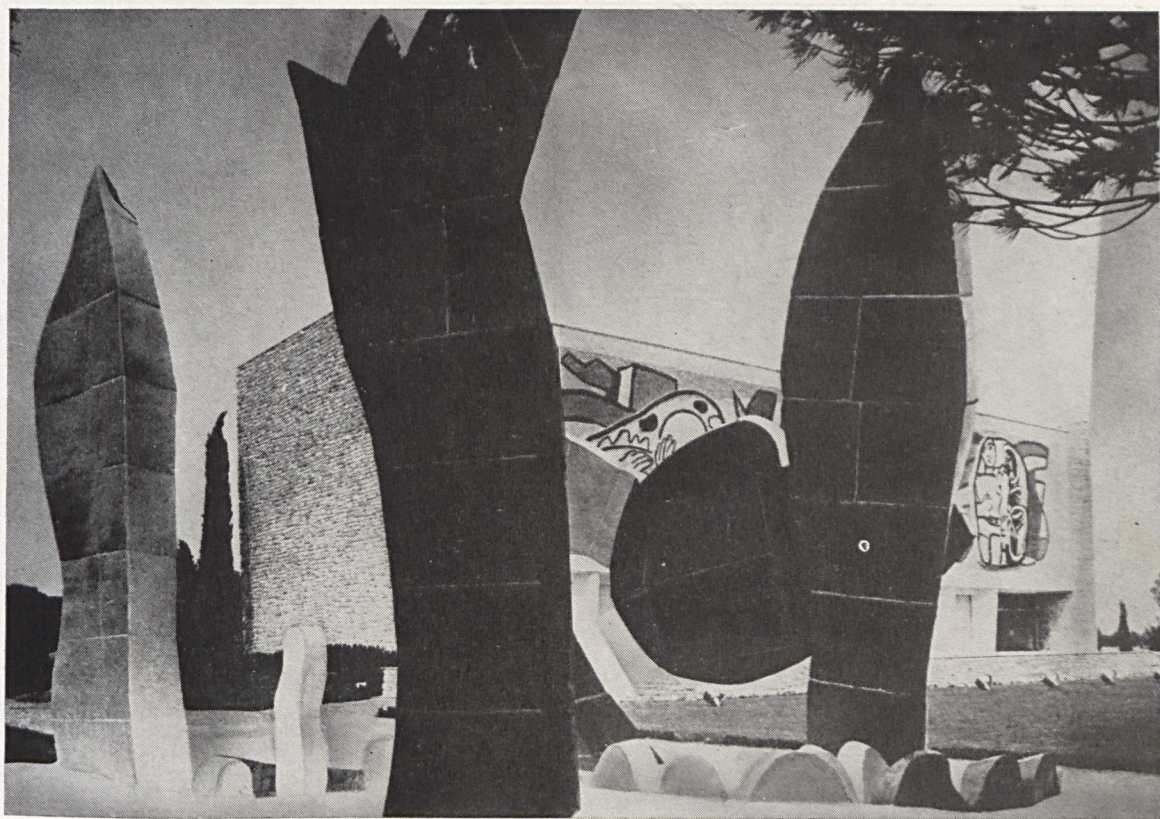
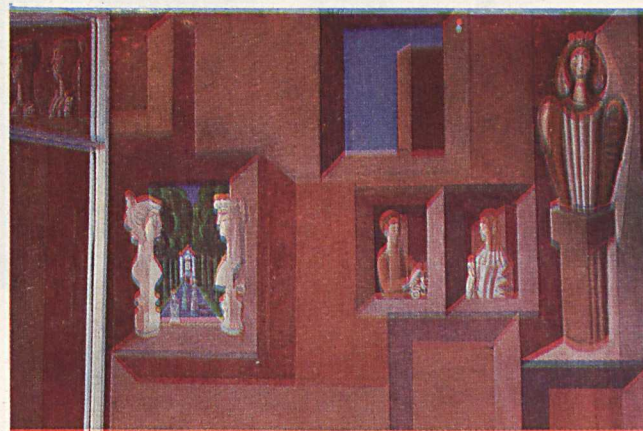
Б. Тальберг
Витраж в вестибюле
Музея боевой
и комсомольской
славы им. Александра
Матросова.
г. Великие Луки

В. Васильцев,
Э. Жаренова
Рельеф с мозаикой
в интерьере станции
обслуживания
«Жигули»
Москва



И. Лаврова,
И. Пчельников
«Солнце».
Декоративная
скульптура
с мозаикой
в пионерском
лагере под
Ленинградом

И. Лаврова,
И. Пчельников
Декоративная
роспись
в зале станции
обслуживания
«Жигули».
Москва



Ф. Леже
Скульптура
на территории музея
им. Ф. Леже в Бьоте.



В. Кулаков
Мозаика в здании
крематория
г. Харьков.

Е. Казарян
Декоративная
мозаика
на здании НИИ
Москва



В. Смирнов
Декоративная
композиция
на стене Псковского
кремля.
Кованный металл.
г. Псков.



М. Аветисян
Роспись в столовой.
Фрагмент.
г. Ленинакан

Г. Ващенко
«Просветители».
Роспись в Доме
учителя. Фрагмент.
Энкаустика.
г. Минск



В. Мухина
«Рабочий
и колхозница».
Алюминий.
Фрагмент



К. Тугевольт
«Эстафета».
Мозаика на здании
института
физкультуры.
Москва

А. Кищенко
«Партизаны».
Гобелен, шерсть



по-новому узнали Джотто, Гуолева, Брейгеля, Босха и сонм других, заново переживаем историю искусства. Благодаря этим уже привычным инструментам мы узнали еще один способ проверки на самоценность: в одном настоящем произведении искусства достаточно материала на альбом или слайд-фильм, для сознательно вторичной работы хорошего художника.

Способов убедиться в наличии самоценности предостаточно, беда лишь в том, что такая странная задача вообще возникла в силу натиска поделок, подделывающих чувство и мысль.

Похоже, что монументальное искусство — жертва дурно понятой популярности искусства. В самом деле, любой индивид с дипломом «Художник», если он упорен и способен рисовать по памяти два десятка жестов и несколько мимических фигур, может претворить весь этот капитал в мозаику, выколотку или роспись (со скульптурой хлопот больше). Городских и сельских построек у нас так много, и так многим хочется, чтобы было монументальное искусство, что кусок хлеба обеспечен и впятеро большему, чем сейчас есть, числу тружеников долота и кисти. Приобретая массовидный характер, производство крупногабаритных настенных украшений склонно стягивать верхний уровень профессионализма как можно ближе к нижнему и любую удачную композицию пускает в тираж мгновенно. Реплики обесценивают оригинал сильнее, чем репродукции на конфетных коробках.

Возникла парадоксальная ситуация, при которой в массе своей «монументальная предприимчивость» по качеству много ниже современного индустриального производства. Не уникальный станок или серийный самолет — самый заурядный автосамосвал («БелАЗ», к примеру) по чистоте отработки формы, тщательности соединения деталей и отделке

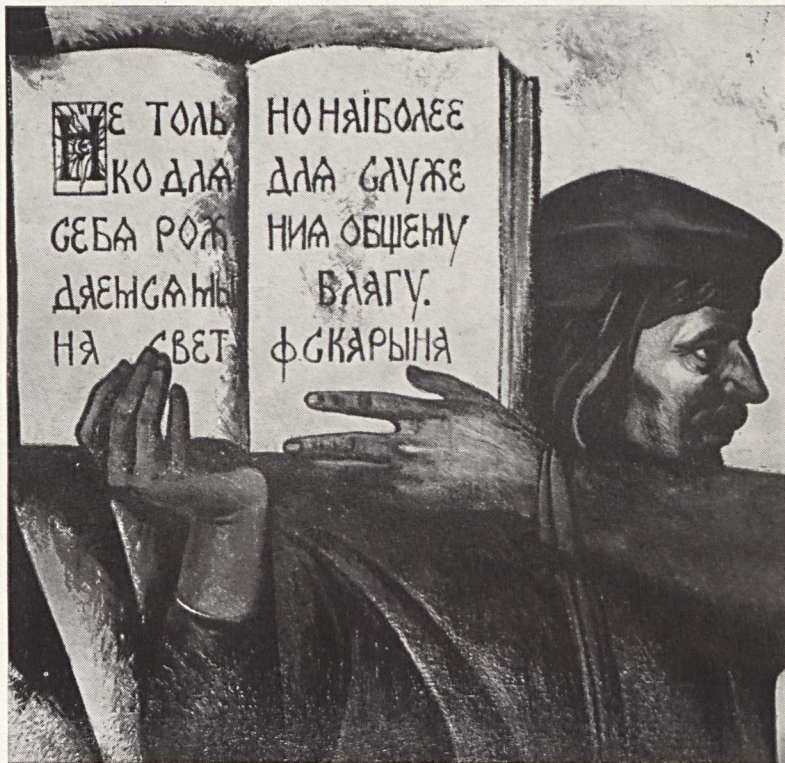
Если уж разговор о самоценности вообще возник, следует расставить все знаки на места. У самоценности совсем простые критерии проверки. Есть проверка на сложность. Это не многофигурность, не многоцветность, не затейливость абриса или взаимопроникновения форм — все это может быть, но это внешние носители сложности, которая, как известно, есть отношение: элементов к целому, целого к окружению, всего вместе к зрителю.

далеко превосходит многие современные произведения монументальной живописи или скульптуры, которые, помимо скудости чувств, еще из рук воп плохо сделаны. Так как-то вышло, что технический уровень рядовой предприимчивости монументалистов несопоставимо ниже технического уровня работы в фарфоре, стекле, гобелене и опустился как раз настолько, чтобы аккуратно совпасть с уровнем качества массового строительства. Кстати, когда на домостроительный комбинат в Ташкенте приходят остающиеся безмянными художники и выкладывают орнаментальный рисунок, используя разноцветную «ириску», а потом этот рисунок попанельно монтируется на торец здания, это уже уровень индустриальной технологии, и результаты вполне приемлемы. Результаты индивидуальных экспериментов, имеющих гораздо больше претензий, обычно хуже.

Художники полюбили эмоционально выразительные слова: среда, современный человек, наш век, научно-технической прогресс и подобные. Это само по себе недурно, но возникает непридуманная угроза, что манипулируя этими словами, можно все объяснить, все оправдать и возвести в концепцию: небрежность, скороговорку, невнятность мысли. Все это можно героизировать ссылками на торопливый век. Любое художественное прогрезение и впрямь не трудно оправдать и потому вопрос о дальнейшей судьбе монументального искусства приобрел не только художественное, но и этическое содержание. Житейски выбор не так прост, но профессионально ясен совершенно: или замаскированная под манеру небрежность руки и безалаберность мысли, или продуманная тщательность, мастеровитость, когда линия к линии, пятно к пятну и камешек к камешку кладутся так же добротнo, как зубчатые колесики в часовой механизм.

Были, есть и будут художники, работающие именно так — с точностью хирурга и напряжением грузчика. Я их знаю, вы их знаете, запоминать других как-то неинтересно.

Г. Ващенко
«Просветители».
Роспись в Доме
учителя. Фрагмент
(Ф. Скорина)



Сложность целого, ясность детали

Платон Павлов

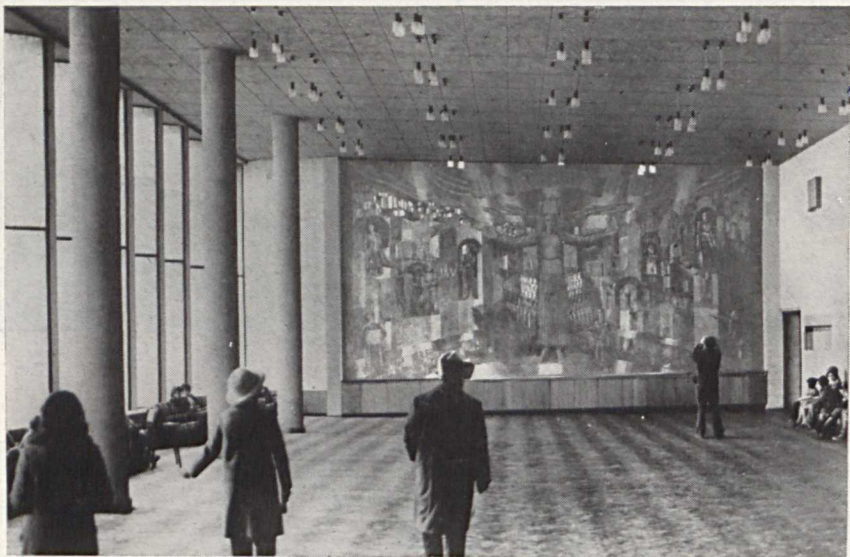
крупным планом

Зеленый луг — название, ставшее для жителей Минска столь же привычным, как для москвичей Теплый стан или для вильнюсцев Жирмунай. Здесь город кончается сразу и неожиданно. Его граница — зеленый оа́зм лесов и полей.

Недавно в этом районе построили большой кинотеатр «Вильнюс», библиотеку, где можно получить литовскую литературу, и универмаг. Кинотеатр построен по проекту архитектора Эллы Левиной. Внутри, на большой (6×12 м) торцовой стене при входе в зрительный зал — роспись, выполненная молодыми, но уже известными белорусскими живописцами-монументалистами Зоей Литвиновой и Светланой Катковой.

С давних пор переплелись исторические судьбы Литвы и Белоруссии. Даже в облике природы обеих республик много общего — те же зеленые луга, холмы, синие озера. Может быть именно поэтому тема росписи была особенно близка белорусским художникам, увлекла их.

По замыслу строителей в росписи кинотеатра «Вильнюс» должны были преобладать мотивы литовской литературы, искусства, зодчества. Авто-



ры росписи, кроме того, с самого начала связали предложенную им тему с понятием, близким каждому советскому человеку, — с понятием Родины. Поэтому еще на стадии разработки эскиза они включили в композицию большую символическую фигуру женщины, ставшую для росписи ее архитектурной основой и образной доминантой. Это — как бы душа литовского народа, это — сама Литва. Открытым, исполненным ве-

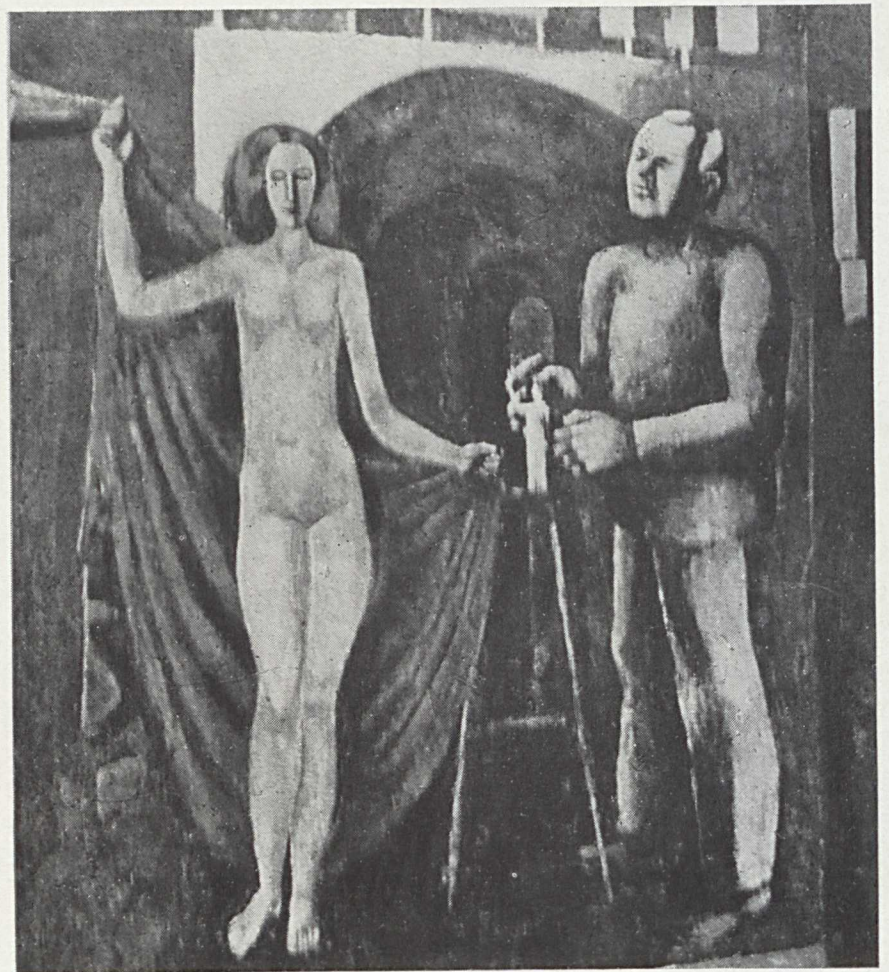


Зоя Литвинова,
Светлана Каткова.

«Старый и новый Вильнюс».

Энкаустика. Роспись в фойе
кинотеатра, Минск. 1976 г.





личавой благожелательности, дружественным жестом она будто приглашает нас взглянуть на богатства литовской национальной культуры в ее прошлом и настоящем. И одновременно соединяет пространство росписи с пространством реальным, связывая зрителя с изображением.

Центром композиции, властно притягивающим внимание и определяющим эмоциональную, более того, духовную настроенность произведения, является лицо женщины, взгляд ее больших темных глаз. В этом лице нет бытовой конкретности, изменчивого психологизма, суровости или мечтательности, оно не улыбается и не хмурится. Используя в ходе работы определенный конкретный прототип, художники однако создали здесь принципиально непортретный образ. Это скорее образ-идеал, образ-«лик», будто вылитый из золота. В нем женственность сочетается с ясной величавостью и невозмутимой силой. Но сила эта лишена малейшего оттенка тяжеловесной приземленности. Фигура, складками одежды своей напоминающая каннелированную колонну, увенчанная как короной знаменитой башней Гедиминаса, вознесшая главу к золотистым облакам, не стоит, а скорее парит в пространстве. Размерами своими (более трех метров)

она превышает все прочие, окружающие ее изображения. Но она не кажется громоздкой. Ее высота точно соотносена с размерами всей росписи, в которой она господствует, не подавляя другие образы.

Фигура женщины делит роспись на две части. Правая часть (правая для нас, зрителей) в основном посвящена старому Вильнюсу, прославившемуся историческими памятниками архитектуры. В левой части мы замечаем изображение новых зданий и жилых районов. Художники умело воспользовались формами архитектурных сооружений и даже целых архитектурных комплексов, выразительной силой их пространственных характеристик для того, чтобы реализовать свою собственную образно-архитектоническую систему, выражающую «дух Вильнюса» как города, его стиль, характер, и в эту систему вписать, встроить, влить образы людей — создателей литовской культуры. При этом отдельные изображения и мотивы не «смонтированы» в статическую конструкцию, а связаны скорее по принципу внутреннего пространственно-пластического и эмоционального развития. Все изображенное можно было бы сравнить с отдельными темами большой и сложной симфонии или поэмы. И, конеч-

но, не случайно движение раскинутых рук центральной фигуры напоминает нам чем-то жест декламатора или жест дирижера.

Пространство росписи одновременно и едино и множественно, и статично и динамично. Оно — не аморфная среда, заполненная объемами, а пластически-живописное проявление формообразующих сил. Оно состоит из отдельных ячеек или пространственных зон, каждая из которых имеет свой масштаб, свою перспективу и свой определенный мотив, тему, образ.

Здесь мы видим писателя и политического деятеля Петраса Цвиркаса, знаменитого в свое время певца Кипраса Петраускаса, недавно ушедшего из жизни замечательного литовского скульптора Юозаса Микенаса и ныне здравствующего талантливого живописца Сильвестраса Джаукштаса. Здесь как бы оживший памятник основателю классической литовской литературы Кристианасу Донелайтису (работы скульптора К. Богданаса), известная вильнюсцам скульптурная фигура рыцаря, словно стоящая на страже города, и наконец символические фигуры матери с младенцем, юноши с крылатым конем Пегасом и бородатого мужа, несущего на плече ребенка (изобра-

жение, входившее в старый герб города). Все они «живут» своей особой жизнью, все предстают как действующие лица великой исторической драмы и их обступают немые свидетели разных эпох: старые башни и храмы, в том числе будто пламенеющая церковь св. Анны, деревянные столбообразные статуи Аблинги, а также новые светлые районы Вильнюса и нарастающий из глубины четкими гранями Дворец выставок В. Чеканаускаса.

Свободно соединяя разномасштабные пространственные зоны, авторы тем не менее подчинили все единой логике, логике художественной условности и создали своеобразный новый мир, новую реальность, в которую зритель свободно входит своим сознанием, своим воображением. Перед нами тот самый Вильнюс, который мы знаем, но и какой-то другой Вильнюс, живущий пространствами многих пространств и временем многих времен. И «связь времен» здесь не распадается, а напротив, становится еще крепче от того, что художники ее почувствовали, увидели живой и одухотворенной и реализовали в условном пространстве росписи. Но, повторяем, пространство здесь не только множественно, но и едино. Все его части образуют систему, сочетающую два принципа: строгой статики и упорядоченного движения. Статика утверждает себя в известной кристаллизации форм, в обилии кубов и параллелограммов, в сочетании чистых плоскостей, в статуарной не-

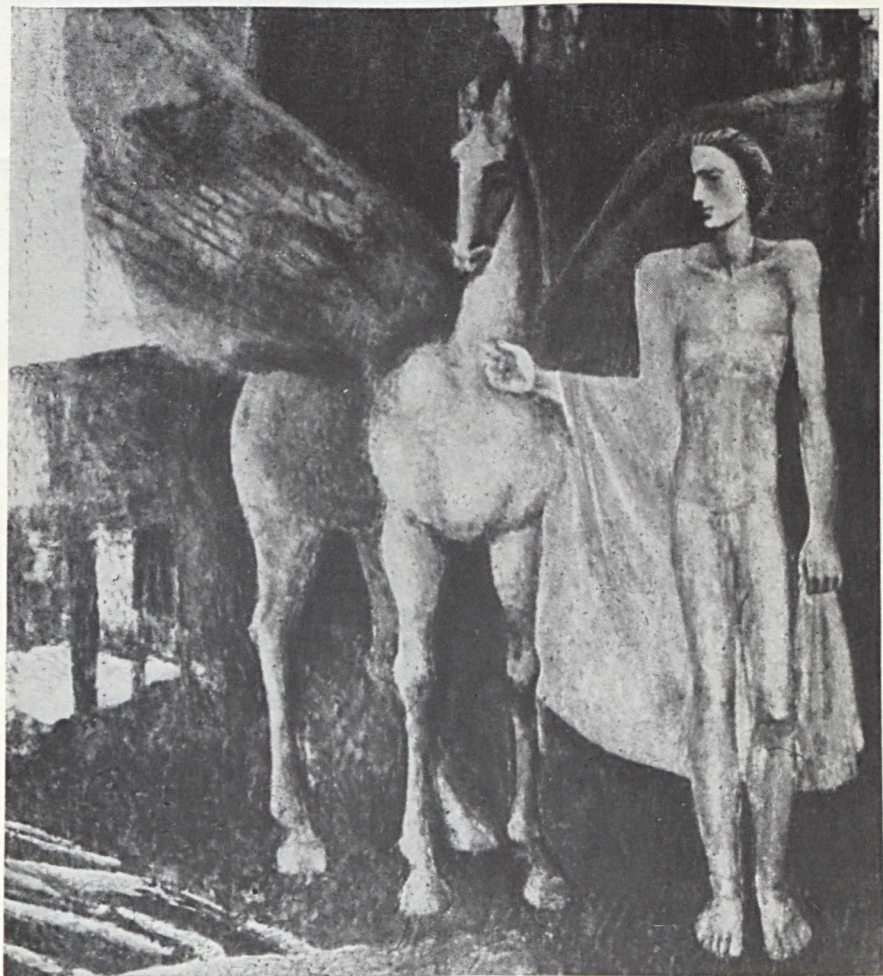
подвижности фигур, в их предстании перед зрителем. Динамика раскрывается как в ритмическом повторе вертикалей, устремленных вверх, так и стремительном движении форм от центра к периферии, из глубины во вне.

Центральной вертикалью является символическая фигура женщины. Она была бы совершенно статичной, если бы, как мы уже заметили, твердо стояла на земле. Но она не стоит, а скорее плавно взлетает. Вертикальные линии ее одежды не просто повторяются, а подобно эху отзываются в устремляющихся вверх формах соборов, в строгих гранях новых зданий, в начертании витража, напоминающего трубы органа, в линиях хора. В то же время динамическое начало реализуется в открытом жесте рук женщины, которому подчинено все движение композиции, ее развитие, идущее изнутри на нас и из центра вширь. Этому движению вторят острые концы картуша с начертанием имени города и стремительные стаи облаков.

Зритель начинает воспринимать роспись сначала издали, с большого расстояния. Слева от него оказывается выходящая на улицу стена или точнее огромный витраж, вертикальные створки которого растянуты «гармоникой». Причем те створки, которые при нашем движении к росписи повернуты к зрителю, составлены из матовых стекол. Следовательно, человек, стоящий лицом к росписи, не видит улицу. Вместе с тем дневной

свет свободно входит в пространство зала-фойе.

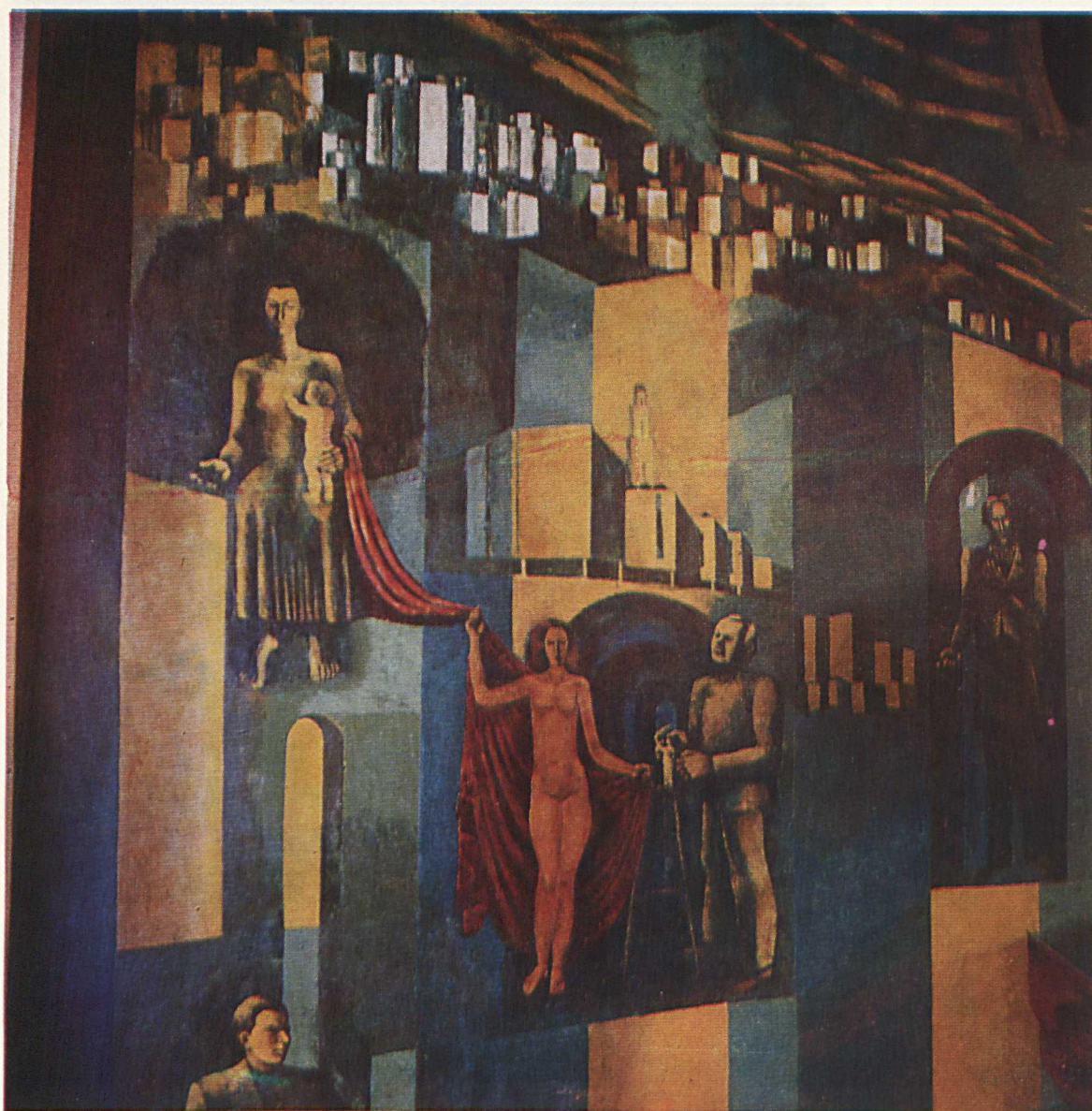
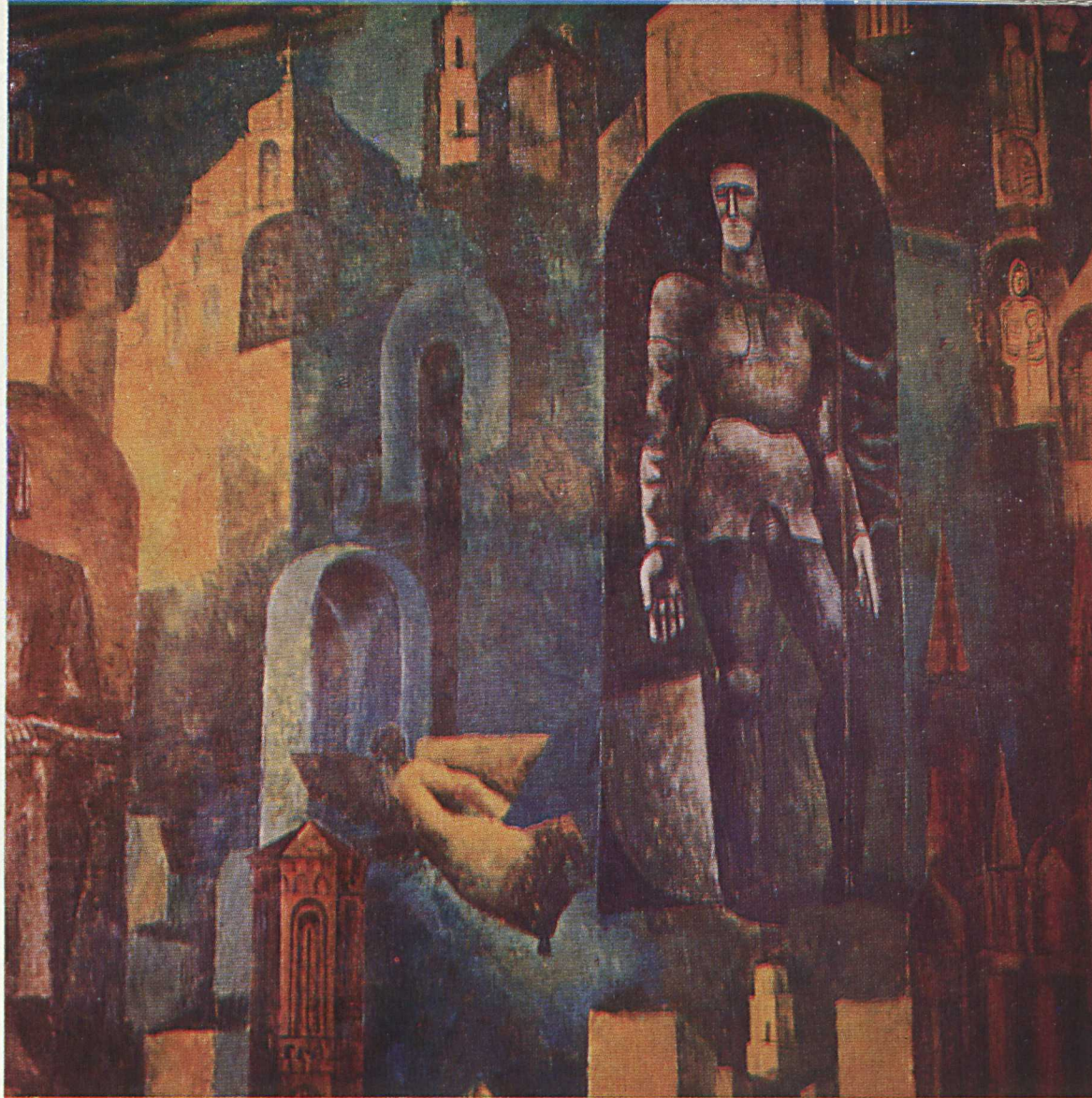
Само это реальное пространство, вытянутое по оси, завершается торцовой стеной и одновременно как бы преобразуется на ней в условное очень сложное пространство росписи. Вертикальные секции витражной стены перекликаются с композиционными вертикалями росписи. Несколько хуже дело обстоит с правой стеной, где расположены входы в зрительный зал. Эта стена мало расчленена и никак не связывается (ни по принципу подобия, ни по принципу противопоставления) с изображением. Вообще надо заметить, что композиционно-пластическое решение росписи значительно активнее пространственного решения интерьера. Последнее кажется несколько вялым. Это, правда, не мешает воспринимать роспись, но и не создает нужного архитектурно-живописного синтеза. Между тем, роспись требует такого синтеза — и пространственного и цветового — и явно была рассчитана на него. Колорит росписи очень активен, и он выполняет отнюдь не только функции красивого декора. Именно цветом художники лепят формы, создают пространственные зоны и связывают их в единое целое. Колорит построен на контрастном сочетании насыщенных глубоких голубовато-зеленых и ярких, солнечных золотисто-желтых тонов. Их чередование ритмично. Лучистая энергия золотистых тонов усиливается горением пламенеющего красного (например, в стек-



лах витража, в юноше с Пегасом, в церкви св. Анны и в некоторых других изображениях). Все вместе создает ощущение своеобразной, если можно так выразиться, ритмически музыкальной праздничности.

Цветовая активность колорита с его особой весомостью, плотностью вполне соответствует задачам монументальной живописи. Эти свойства колорита обусловлены материалом, который в данном случае использовали художники. Материал этот — восковые краски. Что же касается насыщенности цветовых тонов, то ей не в малой степени способствовал горячий способ наложения красок. (По мнению самих художников холодная техника, то есть разведение воска химическими растворителями, обычно дает более глухой тон).

Впервые энкаустик в монументальной живописи (при горячем разведении воска) З. Литвинова стала применять во второй половине 60-х годов. Позднее в своих станковых работах и в росписях, выполненных совместно с С. Катковой (например, в большой росписи в Институте кибернетики в Минске), они вновь и вновь обращались к этой технике. И надо отдать справедливость художникам, они прекрасно чувствуют свойства энкастики и нашли соответствующий ей живописный и образно-пластический язык. Совокупность всех элементов художественной формы (композиции, колорита, техники, материала) служит раскрытию главной идеи росписи — идеи торже-



ства творческих сил и непрерывности развития духовной культуры братского литовского народа. Таким образом, роспись, посвященная Литве и успешно выполненная белорусами, является наглядным проявлением единства советского искусства, результатом живых связей, существующих между национальными культурами. Без знания литовского искусства, литовской культуры создать такую роспись было бы невозможно. Вместе с тем работа эта — результат успешного развития художественной культуры самой Белоруссии. Сейчас мы смело можем говорить о белорусской школе монументальной живописи, ведущими представителями которой являются такие мастера как М. Савицкий, Г. Ващенко, А. Кищенко, В. Стельмашенок. Создатели росписи — З. Литвинова и С. Каткова, учившиеся в свое время у А. Кищенко, Г. Ващенко, С. Каткова, А. Милашевского, многое восприняли у своих учителей и старших товарищей. Но за десять лет самостоятельной работы они внесли свой собственный вклад в белорусскую живопись и обрели свой собственный образный язык, окрашенный лирическими интонациями. Их новое произведение — роспись, посвященная Вильнюсу, — результат более глубокого осознания идейно-творческих задач монументального произведения, свидетельство крепнущего мастерства и высокой художественной культуры. Новая роспись — заметное явление в изобразительном искусстве Белоруссии.

«Студенты» глазами студентов

Социологический опрос у фрески
О. Филатчева

Геннадий Дадамян,
Даниил Дондурей,
Леонид Невлер

Помещая статью об опыте социологического исследования зрительского восприятия монументального искусства, редакция не настаивает на бесспорности полученных выводов. В области методологии подобного анализа делаются лишь первые шаги, а результаты носят пока что рабочий, подчас дискуссионный характер. Тем не менее, и то и другое дает пищу для раздумий. Так, помимо непредвиденно возникшей проблемы «наивного студента», о которой рассказывают авторы, вполне можно задуматься и над «наивностью» еще недавно распространенных искусствоведческих концепций, ныне ставших достоянием «неподготовленного» зрителя. Любопытно и то, например, что анализ разных типов «наивного» восприятия показал известное совпадение с традиционными представлениями о функциях искусства: «познавательной», «воспитательной», «эстетической». Случайно ли это? Подтверждает ли это традиционные взгляды или, напротив, свидетельствует об их механистичности? Словом, в статье не меньше вопросов, чем ответов, и мы приглашаем читателей принять участие в обсуждении как первых результатов, так и методов анализа.

Однажды, отвечая на вопросы «ДИ СССР» о восприятии искусства, известный художник-монументалист сказал: «Наши работы разбросаны по разным городам, и мы не можем стоять перед фреской, мозаикой или витражом и собирать мнения людей об этой работе...»¹ То есть, у него получалось, что если бы фреска была поближе, он мог бы узнать, как она воспринимается.

Надеемся, публикуемый отчет о первом (пилотажном) этапе нашего исследования переубедит его.

Изучение художественного восприятия требует владения сложными методами опроса и обработки данных, и главное, ставит исследователя перед необходимостью построить особую, до сих пор не разработанную теорию зрительского видения. И еще одного: оно требует умения слушать людей, не вступать в дискуссии, когда они говорят то, с чем вы не согласны. Мы стояли перед фреской и собирали мнения публики.

Если бы рядом с нами был художник, он, вероятно, стал бы спорить, слыша то, что слышали мы.

Но мы не спорили. Мы спрашивали, записывали, старались понять. В результате мы получили 104 больших интервью (по 26 развернутых ответов в каждом)², которые поставили нас в тупик.

¹ «ДИ СССР», 1975, № 3.

² В нашем глубинном стандартизированном интервью было 26 вопросов непосредственно о росписи и 8 вопросов о личности опрашиваемого. Кроме этих обязательных были многочисленные (импровизированные) дополнительные вопросы. Опрос строился таким образом, чтобы прямые вопросы контролировались косвенными, с учетом снятия отрицательного действия предварительных «установок» и с использованием элементов проективных тестов и т. д. Каждое интервью длилось от 30 до 80 мин. Основным объектом наблюдения составляли студенты всех курсов института — 71 человек. Две контрольные группы составляли: абитуриенты (11 человек) и преподаватели (12 человек). В качестве экспертов выступили 10 искусствоведов.

В связи с пилотажным характером исследования, мы ни в коей мере не претендуем на представительность наших результатов по отношению ко всей массе студентов института им. И. М. Губкина (6 тыс. студентов). Наши выводы есть лишь первый шаг в осмыслении сложного процесса восприятия произведений монументального искусства, предназначенный для построения программы будущего исследования.

1.

Роспись О. Филатчева «Студенты», выполненная в интерьере Московского нефтехимического института им. И. М. Губкина, была воспринята критикой как «замечательное явление в нашем монументальном искусстве»³.

В журнале «Художник» было отмечено, что «увидев ее, испытываешь волнение, которое обычно возникает от неожиданной встречи с подлинным произведением искусства»⁴, а автор «ДИ СССР» специально подчеркивал, что, глядя на эту работу, «можно подивиться той самоотдаче и преданности делу, с которыми ее писал Олег Филатчев»⁵.

Естественно поэтому, что когда мы, опросив студентов, получили немалое количество негативных оценок («художник — видно, что не профессионал», «среднего таланта», «рисовал слишком быстро, на скорую руку», «через несколько лет за эту работу будет стыдно», «скоро ее обязательно переписут», «все сделано на один сезон», «до ближайшего ремонта»), — перед нами встал вопрос, чем их объяснить.

Первая приходящая в голову в таких случаях гипотеза — что мы имеем дело с неудачной работой — отпадала сразу. Оценка экспертов, обычно полагаемая социологами как эталон, с которым мы можем сравнивать суждения зрителей, была единодушной⁶.

«Я верю в Филатчева, — сказал один из искусствоведов, — как самого многообещающего из наших монументалистов». «Единственное, о чем я жалею, — говорил другой, — что не могу каждый день существовать в среде, которую создает эта фреска». Среди экспертных суждений было немало критических замечаний, но в целом они несколько не снижали общего положительного отношения к новой работе художника.

Правда, некоторые высказывания студентов (мы сейчас говорим о первом, суммарном впечатлении от интервью) давали возможность объяснить причины их недовольства с помощью другой гипотезы. В то время, как искусствоведы рассматривали работу О. Филатчева в русле новых тенденций монументального искусства, пришедших на смену поискам «потусторонних абстракций», декоративных решений «пронизанных лучами, параболами, спиралями, синусоидами и прочей бездушной геометрией»⁷, студенты, в большинстве своем, заявляли, что «в наш век можно уже делать немножечко абстрактнее», что «хотелось бы более условного изображения», «лучше бы — чисто декоративное панно, совсем без ситуаций», «без сюжета и конкретных людей».

Иначе говоря, между оценкой студентов и критиков, казалось нам, все же была связь. А именно: в суждениях студентов можно было услышать слова тех же искусствоведов, но только сказанные несколько лет назад. В то время, как в области современной одежды, эстрады, киноискусства молодые люди, судя по некоторым их замечаниям, находились вполне на уровне новейших представлений, в то время, как в области последних достижений НТР, тенденции изобразительного искусства, видимо, вовсе не находились в поле их внимания и, таким образом, критикуя новую работу с позиций вчерашнего дня, они видели в ней чересчур традиционную, немодную («это не современное искусство: так могли рисовать двадцать лет назад»).

Надо сказать, что сам по себе такой вывод не нов. Социологи, проводившие анализ «предпочтительности» разных видов искусства, давно пришли к заключению, что изобразительное искусство занимает на «шкале престижности» одно из послед-

³ О. Разгонов. Пространство фрески. — «ДИ СССР», 1976, № 3.

⁴ С. Базазянц. Гуманистическая повесть. — «Художник», 1976, № 7.

⁵ «ДИ СССР», 1976, № 3.

⁶ Экспертами были научные сотрудники Института истории искусств Министерства культуры СССР, Института теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР и МГУ — всего 10 человек (из них 3 доктора и 5 кандидатов искусствоведения).

⁷ «ДИ СССР», 1976, № 3.



них мест⁸. И тот факт, что глядя на работу О. Филатчева, студенты полагали будто ее писал «самодельный художник», «начинающий оформитель», «учащиеся художественного училища», или, наконец, «студенты нашего института», которые «срисовывали лучшее с других картин», — этот факт, согласитесь, был ярким подтверждением давно известного вывода⁹. Значительное произведение искусства, созданное буквально у них на глазах, ни у кого не вызвало потребности узнать фамилию автора (этого не сказал ни один человек), посмотреть, что о нем пишут в прессе, заинтересоваться изобразительным искусством — что, как думают критики, неминуемо происходит, когда художник оставляет мастерскую и посвящает свой талант организации реальной среды. Очевидно, тут большая роль принадлежит еще службе «пропаганды искусства». Однако такая гипотеза, при которой студенты выглядели просто «плохими искусствоведами», недостаточно информированными о состоянии изобразительного искусства, — такая гипотеза нас не удовлетворяла. Материалы интервью требовали поисков других, более сложных объяснений. Сравнение суждений приглашенных экспертов и студентов показывало, что природа их различий глубже, что она коренится, может быть, в самой структуре эстетического восприятия. Впрочем, судите сами.

ЭКСПЕРТ:

«Художник показывает нам молодежь 70-х годов, и его позиция ясна: он верит в них, ему нравятся их серьезное отношение к жизни, способность к самоанализу, интеллекту». «Ничто в них не напоминает окаменелые манекены. Они полны скрытого движения, интеллектуальны, духовны. Они мне кажутся красивыми своей одухотворенностью». «Юноша не просто читает книгу — он открывает мир через нее. Символическое звучание этого образа настолько велико, что вызывает ассоциативные размышления: перед нами человек будущего и книга жизни».

СТУДЕНТЫ:

«Слишком много бездельников на лестнице, в коридоре: стоят, ничего не делают, толпятся и все». «Какие-то все забитые, учеба для них — непосильный труд, все их гнетет». «Все какие-то манекены, неживые, статичные. Каменные лица, однотипные плоские фигуры». «Девушки почему-то очень солидные, пожилые, будто преподавательницы». «У нас на лестнице книгу никто не читает. Уж если удрал с занятия, то почему такой невеселый и неживой?». «Он не читает книжки, а специально перед нами человек зиждует художнику. Так книгу не держат».

Не правда ли? Внимательно вчитываясь в эти суждения, мы чувствуем, что перед нами не просто «знание» или «незнание» изобразительного искусства 70-х годов. Перед нами разные системы восприятия: два человека подходят к одной и той же росписи и созерцают ее с одной точки. Но один обладает навыками чтения жи-

вописного языка, восприятия художественных образов, другой нет. Один «воспринимает картину как нечто существующее само по себе, а не просто ставит ее образы в ряд своих повседневных наблюдений»¹⁰ или известных произведений искусства. Другой прямо сравнивает увиденное на фреске с тем, что его окружает в действительности, в лучшем случае — с привычными представлениями о том, как полагается оформлять стены. Первого произведение может поразить, взломать набор предварительных ожиданий, повести его «визуальное мышление» по новой канве, созданной художником. Над вторым фреска практически не властна: она не может изменить систему его ожиданий, она способна только войти или не войти в нее. По сути мы здесь имеем дело с двумя моделями зрительского восприятия. Разумеется, читатель, любящий искусство, не может рассматривать их как равноценные.

Он знает, что «второго» зрителя надо воспитывать, поднимать до «первого», и мы с этим не спорим. Однако социолог ничего не поймет в своем предмете, если не постарается на время изучения оставить пристрастия и оценки и подойти к каждому человеку непредвзято, как полагается ученому.

Тут, впрочем, надо сделать одно методологическое замечание. Издавна, — а точнее сказать, с того момента, как эстетика оформилась в науку, — теория художественного восприятия всегда строилась, исходя из представлений о «правильном» или «высоком» наслаждении эстетическими ценностями. Сдобренная идеалами классицизма, эта позиция переходила из одной теоретической системы в другую, и в то время, как менялись направления в искусстве и связанные с ними представления о прекрасном, одно оставалось постоянным: требование «адекватного» прочтения художественного «текста». Художники, критики, историки искусства включали в разряд «эстетических» явления, выходящие за границы старых представлений, — иконопись, предметы первобытной магии, детский рисунок, картины «примитивистов», — но в каждом из этих случаев интерпретация и оценка осуществлялась с точки зрения все того же «подготовленного» зрителя.

И точно также обстояло дело в теории: анализ структуры эстетического переживания, как правило, осуществляли люди, которые «умели» смотреть искусство. Демонстрируя широту в подходе к художественному предмету, они никогда не сталкивались с задачей быть столь же терпимыми к «наивному», «неподготовленному» его восприятию и потому выбрасывали из сферы теоретического конструирования все «нехудожественные» типы отношения к искусству, — так, словно такое отношение вообще нельзя назвать «восприятием».

Исходя из собственного зрительского опыта, они, таким образом, всегда описывали только одну — притом, идеальную — теоретическую модель. Но перед социологией искусства стоит как раз обратная задача.

Сталкиваясь с разными типами зрителей, социолог должен реконструировать их системы восприятия, независимо от того, какая из них представляется ему предпочтительней.

И если — как в нашем случае — только около шести процентов студентов продемонстрировали способность к художественно-образному восприятию искусства, модель которого описана во всех учебниках эстетики, то перед нами встал вопрос, как понять систему оценок остальных.

Поскольку в качестве эталона для сравнения мы располагали экспертными суждениями искусствоведов, нам показались логичным выделить большую группу интервью — 77%, — которые наиболее отличались от них.

Анализируя эти различия, мы пришли к следующему заключению.

Когда фреску созерцает «подготовленный» зритель, он, как правило, соотносит изоб-

ражение с различными культурными и жизненными представлениями, но все вызываемые произведения ассоциации интегрируются в его восприятии в целостный образ, в принципе соотносимый с тем, как положен мазок, как написана рука, как построена голова, как организовано пространство. Он стремится понять тот язык, на каком говорит автор, потому что знает, что никаким иным способом художник не мог бы сказать то, что хотел.

Но когда к фреске подходит «неподготовленный» зритель... Культурные и жизненные представления, с которыми он соотносит произведение, могут быть даже очень просты. Но накладываются они на изображение непосредственно, без трансформации, без перевода на особый визуальный язык, соответствующий языку фрески.

«Она меня мучает: почему восприняли нас такими?» — говорит студентка, и это значит, что представление о том, какие «мы», соотносится с изображением прямо, без внутренней переработки.

«Стилизация не нужна: лучше как у Брюллова», — сообщает другая, и это означает, что однажды принятый художественный эталон накладывается на произведение как готовое клише.

А так как зритель, пусть даже самый «наивный», имеет в запасе не одно, а множество таких представлений, то они, отражаясь друг в друге в самых причудливых и неожиданных сочетаниях, приводят к суждениям, по которым мы все не можем сказать, являются ли они причиной или следствием эмоциональной оценки: «Как эта вещь может быть художественно ценной, когда нет подписи? Вот Микеланджело, когда писал свои картины, всегда расписывался!» Иначе говоря, поскольку готовые зрительские представления в процессе «наивного» восприятия не синтезируются (а лишь извлекаются наружу), то мы в ходе своего исследования столкнулись с парадоксальной ситуацией: изучать такого зрителя оказалось не проще, а сложнее, чем «подготовленного». Там всю аналитическую работу как бы берет на себя сам зритель, а социолог получает готовый результат — интегрированную оценку и ее мотивацию.

Здесь же у нас не было другого способа анализа восприятия, кроме как расчлнить все представления, которые актуализируются перед лицом фрески на две группы («представления о жизни» и «представления об искусстве»), рассмотреть их порознь, и лишь затем ставить вопрос об их соотношении.

То есть, если перед нами были два суждения:

«Фреска мне нравится, потому что на ней показаны красивые, сильные, умные ребята... Такие, как мы».

«Она угнетающе на меня действует. Студенты изображены хмурыми, а мы совсем не такие... Стройность фигур доходит до дистрофичности, а у нас, в общем-то, ребята, крепкие».

— то мы на данном уровне анализа должны были рассматривать их как однотипные. Потому что оба студента соотнесли изображение с одним и тем же представлением о студенчестве и о себе. Только первый узнал себя на фреске, а второй нет.

По каким причинам происходит (или не происходит) такое узнавание, — об этом мы сможем судить лишь на следующем этапе исследования.

Пока нас интересовало не то, в чем мнения студентов расходились, а то, что в их словах было общим: представления, которые актуализировались в момент восприятия фрески.

2.

В теоретических работах, посвященных монументальному искусству, постоянно подчеркивается, что оно обращается не к отдельной личности, а к массе, к коллективу, имеет (по самой своей природе) «хоровой» характер. «Даже когда перед

⁸ По результатам изучения Институтом художественного воспитания Академии педагогических наук СССР 10 785 учащихся 1—10 классов 15 крупнейших городов СССР в 1970—1972 гг., интерес к изобразительному искусству, в 1—6 классах находившийся на 1 месте, переходит на последнее (7 место) к окончанию школы, уступая не только литературе, кино, телевидению, эстраде, но и музыке и театру. С 5 по 10 класс только от 2 до 3,5% школьников в среднем интересуются изобразительным искусством. (См.: «Исследование художественных интересов школьников». М., «Педагогика», 1974, стр. 75—76).

⁹ Интересно отметить, что 62,5% опрошенных специально указывали на молодость и неопытность художника; 24,8% — прямо посчитали его учащимся художественного учебного заведения. Только 56,3% считают, что фреска была сделана за деньги, а не на общественных началах. Может создаться впечатление, что такие ответы дают, в основном первокурсники, только что приехавшие в Москву откуда-нибудь из глубокой провинции. Однако это не так. Коренных москвичей из всей совокупности опрошенных оказалось 48,1%; из городов свыше 500 тыс. жит. — 66,2%; только 31,5% живут в Москве менее 3 лет; более чем у 60% опрошенных и отец и мать имеют высшее образование.

¹⁰ Беседы о восприятии (выступление В. Зинченко). «ДИ СССР», 1975, № 3.

монументальным произведением оказывается всего один зритель, он не может не чувствовать себя попавшим в некое весьма широкое поле излучения, и тем самым испытывает чувство соединения с чем-то гораздо более значительным, нежели он сам»¹¹.

Это означает, что, попадая в поле действия фрески, студент оказывается в особых условиях. На стене изображены студенты такие же, как он сам. Изображены не порознь, а в коллективе. И как бы он ни относился к изображению — признавал или отрицал сходство — он остро переживает в этот момент чувство социальной принадлежности к своей группе, институту, студенчеству, молодежи и т. д.

Все это можно проследить по интервью очень конкретно. Когда студент, глядя на фрагмент с изображением лаборатории, говорит: «Это наши химики», — значит фреска в этот момент укрепляет в нем самоощущение «нефтяника». Когда перед фрагментом «Ученый совет» он восклицает: «Во всех губкинцах есть что-то особенное!» — значит изображение актуализировало в нем чувство гордости за свой институт. Когда на вопрос, можно ли было изобразить что-нибудь другое, он заявляет: «Студенты — самое желательное из всего возможного», — значит ситуация нахождения перед фреской обострила в нем ощущение причастности к студенчеству¹².

И точно так же роспись активизирует более высокие уровни общности: «Будущее принадлежит молодежи», «Мы шагаем наравне с веком», «Движем науку вперед» и т. д.

Подчеркнем еще раз: актуализация различных «конcentров» чувства «мы» происходит независимо от того, соглашается ли студент признать, что художник «похоже» отобразил действительность или нет. Даже критикуя фреску («эти портреты по отношению к нам в какой-то степени карикатурны»), он в этот момент остро переживает ощущение единства со своей социальной группой. Даже отрицая сходство («почему восприняли нас такими?»), он укрепляет свои представления о коллективе, частью которого является. Независимо от оценки, роспись все равно включает его в поле своего действия, проявляет в нем нечто очень важное — чувство единения с другими — и он еще раз пропускает это «главное» через себя.

Однако не следует забывать (о чем говорилось выше), что представления о других и о себе, которые выявляются в момент созерцания фрески, не меняются (по данным исследования) в сознании «наивного» зрителя под воздействием произведения искусства. Эти представления сформированы в нем заранее, они давно стали его жизненной позицией, управляют его действиями, упорядочивают весь его новый опыт. Пусть они целиком восприняты из социального окружения, — студент ощущает их как свои собственные, личные, сформированные самостоятельно. Именно поэтому, подходя к фреске, он полностью «готов» к ее восприятию. Он судит о ней с точки зрения накопленных представлений, адаптируя (по отношению к ним) всю сложность и многомерность ее содержания.

И если — как это было в случае с О. Филатчевым — художник пытался уйти от стереотипных способов трактовки образа, сказать «наивному» зрителю что-то новое, нестандартное, особенное, студент в процессе восприятия вносит поправки, чтобы вернуть произведение в свою «систему значений».

Художник написал портреты живых сту-

дентов, его товарищей, а зрителю нравятся фреска при условии, что «портретов здесь нет, и это правильно»; «если бы мне сказали, что это портрет, я бы воспротивилась»; «иначе появляется ограниченность» и т. д.

Художник стремился погрузить каждый персонаж в атмосферу молчания, созерцательности, намеренно избегал прямых взглядов на зрителя «в упор». Студент сводит процесс восприятия к общению с одним единственным героем, который хоть и искоса, но все же смотрит на него: в автопортрете Филатчева многие увидели своих знакомых, а другими персонажами этой сцены не интересовались вовсе¹³.

Художник писал фреску, пытаясь рассказать о философии поколения — зритель понял, что автор «хотел прославить наш институт, изобразил его на фоне новых зданий, чтобы показать, что мы не хуже других».

Анализируя эти высказывания, читатель ошибется, если решит, что поправки, вносимые «наивным» зрителем (при самом доброжелательном отношении к фреске), продиктованы несоответствием росписи чисто изобразительным стереотипам. Нет: речь идет о тех нарушениях стандарта, которые мешали студентам вкладывать изображение в готовую систему представлений о себе.

Эти представления, рассыпанные по интервью, складываются при суммировании в довольно стройный и непротиворечивый образ.

«Мы» — «молодые», «крепкие ребята», «красивые внешне и духовно», «чистые и аккуратные», «хорошо и модно одетые», «веселые и жизнерадостные», «поем песни с гитарой», «занимаемся спортом», «любим книги», «решаем проблемы», «много умеем и можем сделать», «нам доверяют и мы оправдываем», «у нас кипучая жизнь», «здесь храм науки», «работают ученые с мировым именем», «Губкин, например, — с него вся нефтяная промышленность началась».

На взгляд со стороны, такие суждения о себе могут даже поразить повышенной идеализацией. Но важно, что именно с ними, с этими идеальными представлениями, студенты соотносят произведение. Они хотят, чтобы оно отражало такой возвышенный образ, а не мелкие будничные детали, ему не соответствующие.

Может быть, глядя на станковую картину, они позволили бы художнику отображать нерешенные жизненные проблемы, частности, мелочи — исследование не дает материала для положительного ответа на этот вопрос. Но монументальное искусство обязано закреплять концентрированный образ целого, и большинство претензий к художнику, зафиксированных в интервью, были продиктованы кажущимся несоответствием этому образу.

Впрочем, называя такой образ «идеализированным» и вообще «образом», мы допускаем определенную натяжку: у читателя может создаться впечатление, будто речь идет о какой-то условной схеме или модели, соответствующей особенностям монументального искусства. Отдельные замечания студентов действительно дают основания для такой трактовки их требований: «нельзя делать фреску так, лицом к лицу, надо выше»; «если бы она была повыше и масштаб побольше, было бы более художественно, а так они такие же, как мы, только каменные»; «слишком много всего нарисовали», «надо крупнее» («и попонятнее» и т. д.).

Но все дело как раз в том, что, выдвигая подобные требования, студенты хотели привести роспись в соответствие с реальными, а не с «идеальными», не условными о себе представлениями. «Мы совсем не такие», — говорили они, указывая на персонажей О. Филатчева, — «картина не передает, что это живые студенты», «они здесь какие-то измученные», «все хмурые», «замерли, будто притаились», «не-

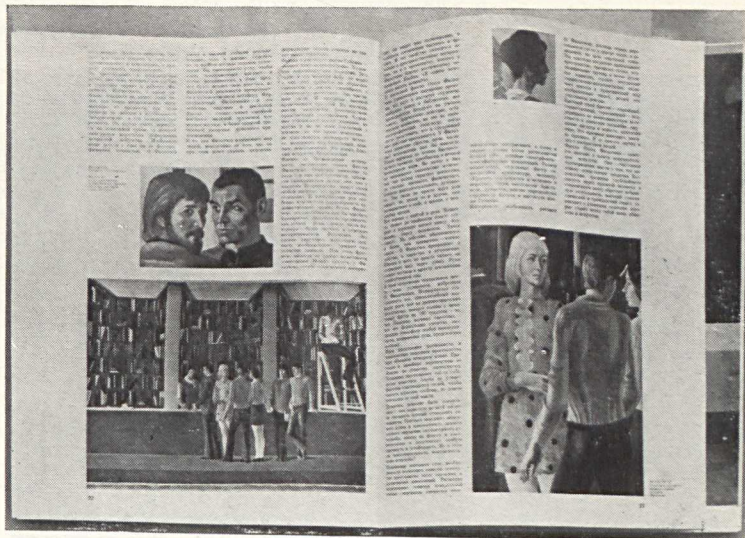
хватает веселых лиц», «нет симпатичных людей», «а у нас, в основном, веселые ребята», «и девушки могли бы быть по красивее, а то у них ноги кривые, колени торчат».

Кажущееся противоречие между бытовой конкретностью этих замечаний и требованием возвышения монументального образа разрешается очень просто: студенты — какие они есть — представляют собой социальную ценность, и фреска обязана правильно донести в будущее их реальный облик.

«Фреска написана для того, чтобы будущие люди могли узнать про нас и сравнить поколения»; «пусть другие посмотрят, какими мы были»; «особенно интересно будет тем, кто придет после нас»; «раз изображено наше поколение, то фреска не утратит ценности»... И так далее.

Возражая против чрезмерной детализации и многословности изображения («все слишком реально»), студенты руководствовались, следовательно, не представлением об условности монументального жанра, а ощущением себя как представителей поколения, как определенной исторической ценности, которая сама по себе гораздо важнее, чем ценность искусства, ее запечатлевшего. Вот почему, отвечая на вопрос, что лучше, фреска или мозаика, многие из них прямо мотивировали свой выбор: «лучше мозаику — она на века»¹⁴. А указывая, как на одну из ошибок художника, что «нарисовано на многие годы, а мода-то современная: джинсы и длинные юбки будут, наверное, казаться анахронизмом», — они приходили к выводу, что «хорошо бы каждые десять лет все переписывать заново»¹⁵.

Мы не будем здесь загружать внимание



¹⁴ 42,2% всех опрошенных согласны оставить роспись; 6,1% хотя и роспись и мозаику; только мозаику предпочитают 30,3%; мозаику и чеканку 2%; чеканку 7,9%; картины 4%; не имеют определенного мнения 9,5% всех опрошенных.

¹⁵ Может показаться, что это требование противоречит предыдущему. На самом деле речь идет о двух явлениях одной и той же социально-психологической природы. Первое французский искусствовед А. Базен назвал «комплексом мумии». Но подсознательное желание быть увековеченным, сталкиваясь с требованиями меняющегося времени, дает второй вариант того же комплекса: для наглядности мы его назвали «комплексом Дориана Грея».

¹¹ В. Прокофьев. Монументальное и станковое. «Творчество».

¹² Следует специально оговорить, что мы решаемся делать такие выводы из полученных результатов только потому, что в самом начале опроса стремились выключить студентов из обычной ситуации социологического исследования, снять побочные мотивы, дать им нейтральную установку. Мы не опрашивали студентов, а обращались к ним за советом: «Нам поручили выяснить мнения людей, работающих в современно оформленных зданиях Москвы. Одним из таких зданий является Институт им. И. М. Губкина».

Просим вас уделить нам несколько минут для беседы об оформлении института».

¹³ В автопортрете О. Филатчева студенты узнали: «Сазонова — у нас такой секретарь по специальности», «Кукушкина из параллельной группы», «парня с четвертого курса», «соседа по общежитию», «одного знакомого» и т. д. По отношению к другим персонажам фрески ничего подобного не наблюдалось.

читателя изложением других материалов, характеризующих общие представления студентов о жизни и своем месте в ней. Скажем только, что человеку, ощущающему вкус к социологическому анализу современности, изучение восприятия монументального искусства доставляет массу интеллектуальных удовольствий, не связанных прямо с прагматикой исследования. Ибо, благодаря своей многомерности и многозначности, произведение искусства позволяет зрителю смотреться в себя, как в зеркало, и социолог, задавая вопросы, невольно использует его, как тест, выявляющий представления «реципиента»: «здания здесь изображены современные, устремленные ввысь, вытянутые в струнку, светлые, как наше будущее». Очевидно, нет смысла останавливаться и на такой обычной социологической проблеме, как «престижная функция» искусства. Высказывания типа: «эта фреска наша и про нас», «нигде в Москве такого нет», «в других институтах пусть делают что-то свое» — достаточно характеризуют соответствие полученных данных давно известным социологическим выводам¹⁶.

3.

Переходя теперь к характеристике зафиксированных в интервью суждений студентов об искусстве, мы должны признать, что они вовсе не дают нам такой целостной и ясной картины, как их высказывания о времени и о себе. Многочисленные замечания (типа: «это не современная манера», «нового направления в живописи не создает», «с классикой ни в какое сравнение не идет», «хотя при всей чуждости есть что-то оригинальное», «а сейчас всякие измы», «недавно в Эрмитаже тоже появились такие портреты», «но тут все тоскливые, как на иконах», «хотелось бы символически, как у Ре-

большем масштабе опроса у нас не было бы никакого способа уложить их в какую-либо структурную сетку. Поэтому, оставив в стороне все прямые суждения студентов об искусстве, мы должны были рассмотреть их эстетические представления другим методом: опираясь исключительно на те требования, которые они предъявили Филатчеву. Здесь, как и на предыдущем этапе анализа, нам пришлось опускаться собственно «эстетическую оценку» произведения. Это значит, что если один студент говорил: «все тут как в жизни», а другой: «в жизни не видел, чтобы такое было», — мы относили их к одному типу зрителей (поскольку оба сравнивали изображение с натурой) и только если третий считал, что «главное в искусстве — поднимать настроение», он попадал в иную категорию. В результате получилась условная, весьма эскизная типология, удовлетворяющая тем целям, которыми мы руководствовались на первом этапе исследования, — разработать программу на будущее. И все же необходимо рассказать о ней здесь, потому что без такого рассказа характеристика «наивного» восприятия будет неполной и искаженной.

«НАТУРАЛИСТ»

К этому типу зрителей мы отнесли тех студентов, которые в акте восприятия заняты исключительно сличением деталей изображения с их реальными прообразами.

«Изображены почти пустые полки, а у нас в библиотеке книг больше».

«У нас такого вообще нет, чтобы зайти и сесть на стремянку, и очередь в библиотеке всегда длиннее».

«Художник нарисовал библиотеку на втором этаже, а она на первом».

«Почему там не показаны преподаватели — они ведь тоже в библиотеке бывают?»

И так далее. Очень часто установлением факта различий общение такого студента с произведением исчерпывается — так, словно от него как от зрителя ничего больше не требовалось.

Разумеется, роспись О. Филатчева особой конкретностью изображения провоцировала именно такой способ общения с искусством, и мы не знаем, как изменилось бы восприятие, будь перед студентами работа иного стиля. Но у нас таких зрителей оказалось большинство.

Как правило, они оценивали фреску, в общем, низко.

«Не нравится та часть, где показан вход в общежитие: ведь это мужское, а входят и женщины, а это неправда — они у нас отдельные». «Не нравится та часть, где лаборатория: в наших механических мастерских не ходят в халатах».

Стремление выносить оценку произведению на основании такого рода фактографического сличения с действительностью заходит иногда довольно далеко: «художник напартачил: Губкин изображен в современном костюме», «кроме того он здесь никогда не был», «и смотрите: получается, что преподаватель стоит на столе», «кроме того, у Губкина один глаз глядит в очки, а другой — над очками».

Возникает впечатление, что этот зритель вообще не видит различия между искусством и жизнью, между ученым советом, проходящим в конференц-зале, и его изображением на стене. Но как бы мы ни относились к такому способу общения с искусством, следует сказать, что художественная литература нередко именно этого зрителя ставит в пример естественности, душевной чистоты и безыскусности. Во всяком случае человек с таким восприятием больше затронут произведением, чем тот, кто относится к нему безразлично. Его, по разным причинам, тянет вернуться к фреске, показать другим, что «в крюке — ошибка», и хотя восприятие действует как инвентаризация отдельных деталей изображения, не исключено, что такой зритель более интересен художнику, чем человек, мыслящий по шаблону, полученному от других, относящийся к произведению без всякого творческого поиска.

«ФУНКЦИОНАЛИСТ»

Зритель этого типа подходит к фреске с точным знанием ее утилитарной функции. «Нужно, чтобы фреска заставляла задуматься о профессии», «давала стимул к работе», «настраивала на деловую атмосферу», «направляла процесс подготовки высококвалифицированных специалистов», «делала так, чтобы уважали тех, кто учится» и т. д.

Если фреска отвечает этим функциям — она хороша, если нет — плоха. Формальные критерии при этом могут быть самыми широкими. Выпячивая функциональную предназначенность фрески, такой зритель жертвует в угоду этому всеми остальными способами прочтения изображения, включая и механизм «сличения». Если фреска ему не нравится, то потому, что на ней «изображены бездельники», «Губкин выступает, а все сидят — неизвестно о чем думают», «двое здороваются, а друг на друга не смотрят» и т. д.

Если нравится, то потому, что «показывает, что пришел в подлинный храм науки», «дает место, где было подумать, как философские камни в Японии», «отражает историю института как нефтяного, его специализацию», «рекомендует чаще бывать в библиотеке» и т. п.

Каким образом человек устанавливает, выполняет или не выполняет фреска эти функции — остается пока загадкой. В ряде случаев мы фиксировали, что предписывая фреске выполнять какие-либо функции, одни студенты находили их там, другие нет, без всякой закономерности. Не исключено, что при этом работают весьма конкретные детали изображения, но точно ответить на этот вопрос можно будет лишь в дальнейшем.

«ГЕДОНИСТ»

Зритель этого типа близок к только что описанному, поскольку тоже рассматривает искусство исключительно в его утилитарной функции: как и «функционалист», он убежден, что роспись должна изменить его психологическую реальность, настраивать («подогревать»). Но только в отличие от «функционалиста», по мнению которого цель фрески — настраивать на работу, «гедонист» требует одного: произведение должно «развлекать» его, «отвлекать от сложностей жизни», «снимать напряжение», «делать жизнь праздничной и веселой».

Процесс восприятия либо сводится к психологическому эффекту «релаксации» (разрядки), либо не происходит вовсе.

Естественно, что такой способ восприятия обосновывается. «Перерыв дан для отдыха, значит и фреска должна быть написана для отдыха», «должно быть приятно как, например, в кафе».

«Люди и так в жизни мелькают, зачем было и на стене-то?»

«После текучки жизни в институте видать как красиво — иногда саднись и отдохнешь здесь».

Чаще всего «гедонист» проецирует свои ожидания на отдельные фрагменты или даже детали: «это мне нравится потому что светло и радостно», а «то — не нравится, потому что мрачно», «не надо черного фона, пасмурности».

Естественно, что конкретная манера О. Филатчева мешала «гедонистам» вкладывать в роспись желаемый «компенсаторный» смысл. Поэтому эмоциональное отношение к работе было зачастую резко отрицательным. «Не нравится ничего: натурализация, копия — художнику не хватает вкуса». «Такое видеть — тоску наводит», «от сходства с действительностью роспись только проигрывает».

Это единственный тип зрителей, который предлагал «убрать фреску или нарисовать ее заново».

«СИМВОЛИСТ»

Этот зритель находится в прямом противопоставлении «натуралисту» — занимая место как бы на другом полюсе того же магнита. Если для «натуралиста» самое ценное в росписи — чтобы было «как в жизни», то в системе ожиданий «символиста» реальность — лишь повод для возбуждения сложной цепи домыслов.



риха», «лучше как у Брюллова», «фреска это грандиозное искусство, как у Леонардо или Микеланджело: она должна греметь!» рассыпаются под взглядом исследователя, и кажется, что даже при

¹⁶ Студенты очень горды, что в их институте есть «необыкновенная» работа, способствующая «оригинальности» института, его «прославлению» и т. п. Это чувство обнаружилось ярко и интенсивно.

84,5% всех опрошенных не хотели, чтобы фреска хоть как-то была воспроизведена в другом месте. Только 4 человека сказали, что хорошо бы прийти в другой вуз или учреждение и увидеть «свое», «родное».

«Хотелось бы чего-то символического, — говорит он, — чтобы можно было находить в каждом пятне какой-то скрытый смысл». «Если бы всех персонажей изобразить на черном фоне, то это бы отдаляло от реальности и навело бы на размышления. Искать бы смысл в этом черном фоне, а сейчас все ясно, никто ничего не ищет».

Мы не знаем, на основании каких умозаключений (или чувственно-эмоциональных структур) строятся догадки (или ассоциации) этого зрителя, почему один цвет отождествляется в его сознании с мрачным прошлым («черный цвет — бежать надо: он что, из тюрьмы что ли?»), а другой с будущим. Можно предположить, что этому есть психологические и даже культурологические объяснения. Однако вне зависимости от природы такого явления, вычитывание символических смыслов — здесь процесс творческий, заинтересованный. Зритель данного типа мыслит, ищет символического объяснения тем или иным деталям. Его оценка всегда подкреплена суждением. «Студент выходит из тьмы, а это не так: ведь за его спиной не темнота, а наука». «Лестницу надо продлить: хоть он и отличник, но все же не на вершине знаний».

Теоретически его требования подкрепляются позицией: «Нужны условные решения: в неопределенном изображении больше возможностей для поиска смысла».

*

Надеюсь, читатель не забыл, что мы пока все время говорили о той группе студентов, которую «сформировали» задним числом, исходя из задач анализа — чтобы сравнивать их суждения с отзывами критиков, — о группе «наивных» зрителей.

Кроме них в нашем исследовании фигурировали еще две зрительские группы: в одну вошли те, чьи отзывы приближались к художественно-образной модели восприятия (6% студентов), в другую — «все остальные». О первой из них мы не будем рассказывать подробно, поскольку этот тип восприятия неоднократно описывался в научной литературе. Человек, им обладающий, умеет оперировать художественными образами, переходить от прямого сопереживания к эстетической интерпретации увиденного («эта фреска — думающая», «она позволяет многое по-новому увидеть и понять»). Он знает, что у искусства есть не только прикладные функции («роспись служит не только для отражения жизни институт»), что к произведению нужно прилагать и художественные критерии («роспись хорошо организует пространство», «она удачно связана с архитектурой холла и реальным человеком»), что необходимо уважительно относиться к замыслу художника («даже если в сюжете нет динамики, возможно, это и было целью автора») и т. д.

Мы, повторяем, не будем задерживаться здесь на характеристике зрителей этой группы, но необходимо сказать, что они (вместе с искусствоведами) составляли для своих «неподготовленных» товарищей чрезвычайно невыгодный фон.

Сравнивая эти два типа восприятия между собой, мы конечно, не всегда могли удержаться в той остротенной позиции, которая предписана социологу профессией, требующей воздерживаться от собственной эмоциональной оценки явлений, которые он изучает. Казалось, следует срочно что-то сделать, как-то призвать искусствоведов к немедленному воспитанию «наивного» зрителя, скорее превращать его в «подготовленного»... И так продолжалось до тех пор, пока мы не обратились, наконец, к оставшимся 17% интервью.

Здесь обнаружился еще один тип зрителя, который в значительной мере охладил наш пыл.

Он был не столь «наивен». Его коснулось художественное воспитание. Он, можно сказать, был жертвой этого «воспитания». Мы назвали его:

«ЭКЛЕКТИК»

Главная структурообразующая черта его восприятия — отсутствие каких бы то ни было организующих структур. Если у всех описанных выше типов существует

некая доминанта в восприятии, которая дает в каждом случае конкретный принцип, конституирующий всю систему, то здесь мы сталкиваемся с мозаичным видением мира. В сознании «эклетики» причудливым образом сосуществуют, но не интегрируются самые разные, противоречивые «точки отсчета» в понимании и оценке произведения искусства. У него обнаруживается стремление быть компетентным во всех вопросах: в суждениях о художественной ценности он оперирует популярными списками художников, перечисляет модные сегодня художественные стили; при оценке фрески в стоимостном выражении он проявляет осведомленность о ценах и тарифах, он посещает выставки и знает, что «фреска современна, но не ультрасовременна», «написана реалистично, но это не ступень реализма XIX века», и, конечно, «не манера современной левой живописи». Разорванность, если не сказать «нарушенность» его восприятия приводит к такому состоянию, когда он одновременно как бы механически включает в себя все типы «наивных» зрителей в соединении с банальными элементами художественного восприятия. Вот выписки из одного интервью: «Фреска концентрирует внимание своей деловитостью... В центре руководители — высокооплачиваемая, ответственная работа... Обобщения здесь нет... Изображены реальные люди, я видел этих девочек и мальчиков... Интересно положены складки на одежде. Это не просто складки, а прием из древнерусской иконописи, фигуры очень натурализованы, а символическое обобщение как на иконах». Кажется, ни большая информированность об искусстве, ни даже более частое общение с художественными произведениями уже не способны повлиять на качество его нарушенного восприятия, потому что случайные и взаимно не связанные критерии оценок могут накапливаться в его сознании до бесконечности. Анализ этого типа зрителя и побудил нас сделать вывод, которым мы хотели бы закончить статью.

Однако прежде, чем подойти к этому выводу, вернемся к характеристике описанного выше механизма «неподготовленного» восприятия монументального синтета. В принципе он рисуется нам как двусторонний процесс.

С одной стороны, фреска, образно организующая пространство реальной жизни коллектива, включает каждого человека, оказавшегося в этом пространстве, в поле своего излучения. Эффект ее воздействия строится «не на созерцании произведения зрителем, не на диалоге, а на чем-то противоположном: не изображение попадает в поле активного зрительского восприятия, а человек — в поле активности произведения, не мы рассматриваем героев, а они нас»¹⁷.

Но с другой стороны идет встречный процесс. Оказавшись в поле действия синтеза, зритель судит о фреске с точки зрения тех социальных и эстетических представлений, которые она активизировала в нем. Каким образом формируется его оценка, мы пока не знаем. Как происходит наложение, переплетение, взаимовлияние представлений о жизни и об искусстве (вплетено ли «эстетическое» в «социальное» или нет, и вообще какой тут действует тип связи между системой в целом и каждой из подсистем) — нам пока неизвестно. Известно другое: какова бы ни была, в конечном счете, критическая оценка «наивного» зрителя, мы не можем судить по ней о степени реальной социальной действительности произведения. (Напомним, что речь идет о гуманистическом, реалистическом произведении).

Ведь если, проводя опрос у фрески О. Филатчева, мы наблюдали, как независимо от оценки студенты остро переживали ощущение своего места в коллективе, значит фреска выполнила свою функцию. Потому что именно активизацией такого чувства, а не суждением типа «нравится — не нравится» измеряется то, что социологи называют «социальной эффективностью монументального синте-

за». Подчеркиваем: социальной. Не эстетической.

С ней дело сложнее¹⁸.

Как именно — об этом мы, конечно, тоже сможем судить только по результатам комплексного изучения воздействия произведений разных жанров и художественных манер на те или иные категории публики. Но уже сейчас можно поставить один вопрос, который нам кажется принципиально важным. Речь идет о проблеме эстетического воспитания «неподготовленного» зрителя.

Сложность ее решения нам видится в том, что, как показало исследование, лишь ничтожно малая часть студентов, отнесенных к этой группе, ощущали неудовлетворение по поводу собственного художественного образования.

В подавляющем большинстве они были уверены в своей зрительской подготовленности, в своем праве выносить суждения, преимущественно категорические, относительно художественной ценности фрески: «я понял, значит художнику удалось».

Только это и объясняет нам, почему 68% зрителей этого типа использовали в своих оценках такие суждения, как «художник должен был», «нужно было показать», «необходимо было изобразить», «не следовало так делать».

Ведь если зритель, посмотрев фреску, «все в ней разглядел с первого раза», отметил «много ошибок», установил, что «так не бывает», — значит «художник напартачил», «потому что досконально не изучил нашу жизнь: и лица, и здания не наши и преподавателей таких нет». Значит, ему, художнику, в лучшем случае «можно простить: рисовал энтузиаст».

С учетом всего этого мы воздерживаемся от попыток дать категорические рекомендации искусствоведам, занятым пропагандой искусства и эстетическим воспитанием зрителя. Однако не исключено, что углубление нашего знания о «наивном» восприятии поставит перед всеми, кто занят воспитанием молодежи, совершенно новые, сложные проблемы. Быть может целенаправленное формирование подлинного художественно-образного видения, без которого невозможно сегодня гармоническое развитие личности и который подчас не обладают даже, казалось бы, художественно образованные люди, потребует специального поиска, специфических путей, методов, средств, включающих достижения социологии и социальной психологии.

Ведь эстетическое воспитание только тогда окажется подлинно действенным, когда оно будет опираться на реальный зрительский опыт, обращаться не только к рассудку человека, но и к его художественному чувству, говорить с каждым на его языке. Только тогда, отталкиваясь от фактического состояния зрителя, оно сможет вести его в открытый навстречу человеческой личности мир художественной культуры.

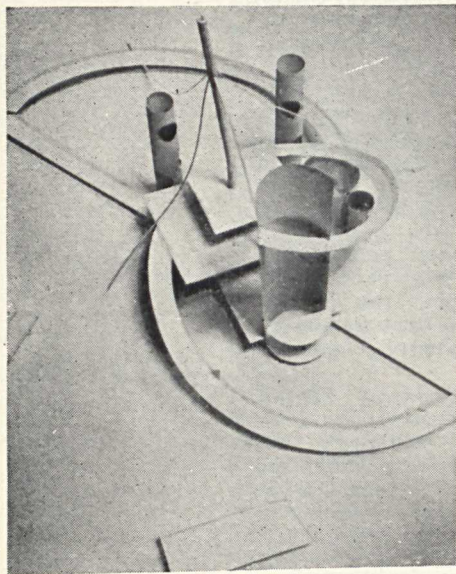
¹⁸ Интересно, что специально взятая нами для сопоставления группа абитуриентов дала несколько отличные ответы. Роспись им практически всем нравилась, так как «показана настоящая деловая жизнь», где «все заняты своим серьезным делом»; «глядя на роспись сразу видно, как институт сильно отличается от школы». Вчерашний десятиклассник-абитуриент считает: «чтобы сделать такую работу художнику самому нужно было пережить все это, страдать и радоваться как студент».

Мы не знаем, как изменится ориентация и оценки абитуриентов после поступления в институт. Для этого их нужно проинтервьюировать через 2—3 года. Может быть манера О. Филатчева станет для них привычной, и они начнут «подгонять» под нее все другое?

¹⁷ Л. Невлер. Юрий Королев, монументальный дел мастер. — «ЛИ СССР», 1970, № 5.

ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

Евгений Розенблюм
Заметки художника

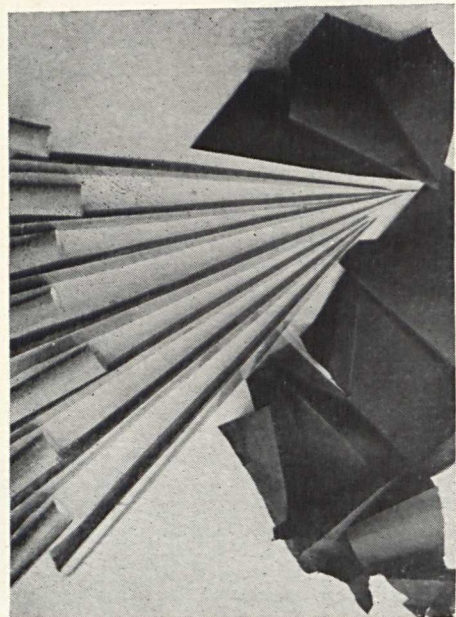


О том, что «музейный взрыв» расшатал консерватизм музейного организма, поколебал многие, казавшиеся еще недавно неизбывными основы музейной работы, вывел теорию, методологию и практику музееведения на новый уровень развития, в последнее время говорится немало. Специальный номер журнала «ДИ СССР», посвященный проблемам современного музея, всем своим содержанием развернуто констатировал это как свершившийся факт.

Кто главный в театре — актер или режиссер, в синтезе искусств — архитектор или художник, в дизайне — художник или инженер? Кто первый начинает работу, чья творческая концепция становится программной для остальных участников, кто автор и кто исполнитель? Такие вопросы неизбежно возникали на переломных этапах развития того или иного вида творческой деятельности, когда основа ее становилась осознанно коллективной.

Наконец пришло время отвечать на эти вопросы и музейному делу. Научный сотрудник или художник? На какой основе должна строиться структура взаимодействия разных специалистов, работающих сегодня над созданием музейной экспозиции?

Проблема межпрофессиональных творческих отношений сразу же встала и при работе над проектом Генерального решения экспозиции Центрального музея Революции. О том, как она решалась в самом процессе проектирования, о том, как сам проект стал как бы овеященной формой коллективного творчества художников и научных сотрудников, рассказывает руководитель авторского коллектива.



ИСХОДНЫЕ ПОЗИЦИИ

Отправной точкой совместной работы явилось совещание сотрудников Отдела музеев Министерства культуры СССР, дирекции музея и руководителей ЦУЭС СХ СССР, очередной творческий семинар которой на Сенеже было решено целиком посвятить проектированию новой экспозиции. Совещание выработало форму первой рабочей встречи художников и научных сотрудников музея. Было решено, чтобы к первой встрече представителей этих различных видов профессиональной деятельности каждая из сторон подготовила собственную программу-концепцию будущей экспозиции, чтобы уже первая встреча явилась творческим контактом, обменом самыми общими представлениями каждой из групп о понимании как задания в целом, так и своей роли в нем.

Все эскизы художников, выполненные к этой встрече, можно было условно разделить на три группы. В первой группе проявилось стремление художников выразить свое представление об образно-символической концепции экспозиции, в основном это были композиции, ассоциировавшиеся с образами священного, монументально-торжественного и в то же время футуристически неожиданного. Вторая группа эскизов акцентировалась на связи «зритель—экспозиция», понимая ее как активное взаимодействие. Одни эскизы этой группы представляли экспозицию как динамическую во времени и пространстве адаптирующуюся к посетителю «открытую форму»*. Художники другой части эскизов исходили из предпосылки, что уровень современного посетителя неизмеримо вырос, что он сегодня уже ясно представляет, что именно он хочет извлечь из посещения музея, следовательно его контакт с экспозицией уже не пассивное созерцание, а активное потребление и даже больше — дальнейшее формирование экспозиции в соответствии со своим процессом признания, поэтому экспозиция обретает характер «открытого хранения».

И, наконец, эскизы третьей группы были сосредоточены на самой структуре экспозиции музея, на ее художественно-композиционных особенностях. В них отразилось стремление художников уйти от традиционных экспозиционных групп, построенных на принципе однородности и статики, к группам, построенным на драматическом столкновении составляющих их элементов, на контрастных сочетаниях, провоцирующих остроту и активность восприятия. Такая драматургия образно-композиционных средств должна развиваться в экспозиции параллельно ее тематическому сюжету, как самостоятельный художественный сюжет со своей завязкой, кульминацией и финалом.

Материалы, подготовленные к первой встрече научными сотрудниками музея, содержали в себе подробный разбор существующей экспозиции музея, подборку исторических документов по теме экспозиции, ленты кинохроники начала века, мемуары участников революции, литературные и поэтические произведения, в своих образах отразившие тему революции. Как и предполагалось, первая встреча стала не просто знакомством, а обменом четко сформулированными программами, которые явились для каждой из сторон своеобразными заданиями, требующими обоснованного решения, понятийная и визуальная системы мышления, которые представляли научные сотрудники и художники, сделали первый шаг к взаимному сближению. И каждый их следующий шаг был одновременно и ответом на предложенное задание и формулировкой новой задачи — примерно так можно схематически представить процесс профессионального взаимораскрытия двух сторон во время работы.

НАЧАЛО ДИАЛОГА

После совместного просмотра и обсуждения первой серии эскизов начался следующий этап работы. Научные сотрудники наметили тематическую структуру экспозиции, а художники предложили в ответ образные эквиваленты для каждого из основных разделов будущей экспозиции. Наиболее подходящей изобразительной формой для этого оказался жанр плаката и театрального эскиза. Это еще не были эскизы залов музея, а только проверка возможности перевода на язык художественных образов, предложенной научными сотрудниками системы разделов будущей экспозиции, некоторая корректировка их системы с позиции визуальной ясности, убедительности и многозначности экспозиционного образа.

Так, например, две темы, которые в тематическом плане научных сотрудников планировалось экспонировать отдельно — «Гражданская война и интервенция» и «Образование Советского государства», художниками были решены симультанно, посредством своего рода наглядной композиционной метафоры. В эскизе предметные олицетворения этих двух тем размещались таким образом, что известное положение со-

* Концепция предметно-пространственной среды, впервые сформулированная в дизайне. См.: Е. Розенблюм. Художник и дизайн. М., 1974, глава «Открытая форма» (Прим. ред.).

ветской исторической науки о том, что советское государство рождалось и крепло в огненном кольце гражданской войны и интервенции, получало наглядно-аллегорическое воплощение. Этот прием сразу дал ключ к решению некоторых проблем связи тем в экспозиции, которые традиционными способами экспонирования визуализировать было практически невозможно.

С другой стороны, тема русского капитализма с его противоречивым характером в эскизах была представлена в трех экспозиционных комплексах, а не в одном, как предполагалось согласно плану научных сотрудников. Раздробившись, она стала как бы дополнительной, фоновой для таких основных тем экспозиции, как «Организация партии», «Первая русская революция» и «Империалистическая война», каждый раз выступая какой-то одной чертой своего сложного характера, а именно той, которая наиболее связана — в развитии или по контрасту — с одной из главных тем. Например, к теме «Империалистическая война» фоном служит образ империализма отсталого крестьянского, с «сильными пережитками феодализма», что, как известно, и послужило толчком к февральской буржуазной революции.

ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ НАТЮРМОРТЫ

Этот очень важный этап был посвящен поиску изобразительного образа каждой экспозиционной темы в графических или живописных композициях экспонатов, созданию своего рода «экспозиционных натюрмортов». Эти построения помогли художникам глубже освоить музейные фонды. В процессе работы нередко рождались совершенно новые и неожиданные по своей визуальной остроте и убедительности вещные сочетания, и вдруг становилась очевидной необходимость приобретения новых вещей, которые никогда раньше не входили в число экспонатов, да и не могли ими стать при традиционной «понятийной» разработке темы. Так, например, в тему «Индустриализация» были включены инструменты духового оркестра в качестве образа самого мощного в те годы орудия труда победившего народа — его оптимизма и героического пафоса созидания. В теме «Тыл в период Отечественной войны» рядом с токарным станком, артиллерийскими снарядами и продовольственным пайком был помещен треугольник письма с фронта. Эта скромная деталь значительно усилила эмоциональное воздействие экспозиционной группы в целом, чем-то незримо соединила вещи в образное единство.

Подобного рода вещные композиции выполняли сразу две задачи: с одной стороны они выявляли в экспозиционной теме стиль визуальной культуры своего времени, что улучшало ее прочитываемость как целого, а с другой стороны, сама экспозиция обретала глубину, многозначность и универсальность станкового произведения.

На этом этапе с особой очевидностью проявилась плодотворность нового метода работы — диалога между носителями образного и логического видения экспозиции.

ОТ ПЛОСКОСТНЫХ ЭСКИЗОВ К ПРОСТРАНСТВЕННОМУ КОМПОЗИЦИЯМ

На этом четвертом этапе работы, когда тематика была уже достаточно глубоко проработана, а ее образные эквиваленты зафиксированы в многочисленных эскизах, коллажах, перед нами встала задача выразить накопленные мысли и образы в собственно экспозиционных формах. Сразу же стало ясно, что просто «внести» тему в конкретные залы музея пока еще слишком рано. Это могло быть сделано только на основании составленного после генерального решения окончательного тематического плана. Поэтому на этом этапе было решено принять за пространственную емкость для экспозиции некий условный зал, соответствующий характеру музейных интерьеров, и в его габаритах промоделировать будущую экспозицию в цветных макетах. К этому времени у нас уже сложилось и представление о характере экспозиционного оборудования. В качестве монтажного материала было решено применить просечной алюминий, а под подиумами и за стендами организовать «технические этажи» — вместительные материального обеспечения всех задуманных художниками аудиовизуальных эффектов: свето- и звукотехнической аппаратуры, сигнализации и т. д. Специальное выделение оборудования в технический этаж было прямым следствием решения экспозиции в принципах «открытой формы» — способность экспозиции к широкой адаптации может быть обеспечена только высоким техническим уровнем ее оснащения. В то же время то, что должно обеспечивать техническое функционирование системы, не должно быть видимым для посетителя, не должно примешиваться к образу экспозиции — в технике аналогом такого членения является выделение в устройствах сенсорных и моторных полей. На этом этапе работы были выполнены макеты основных экспозиционных тем музея, определена структура экспозиции, ее режиссура как зрелища. Экспозиция

получила трехчастное построение в соответствии с членением, принятым исторической наукой: первая часть — тема борьбы между трудом и капиталом, от стихийных вспышек революционного движения и зарождения партии до победы революции в нашей стране; вторая — борьба первого в мире социалистического государства с системой империализма (для ясности визуального прочтения художники предложили в экспозицию темы ввести специальную подтему — фашизм); третья — построение общества развитого социализма.

Последняя часть, совершенно ясная и бесспорная с точки зрения ее тематического содержания, оказалась для художников самой трудной при разработке ее образного воплощения. Рассказ о современности в музее является сегодня, к сожалению, наименее эмоциональным, наименее образным и, тем самым, наименее убедительным. Причина этого, как мне кажется, носит объективный характер. Дело в том, что из трех категорий и форм переживания времени — прошлого, настоящего и будущего — восприятие музейного экспоната проходит только в одном, первом, ибо он по своей природе — материальная форма прошлого. На мой взгляд интенсифицировать восприятие экспозиции темы современности (помимо ее чисто профессионального уровня исполнения) можно, как бы двинув представление о времени у посетителя, посредством введения в экспозицию футурологического раздела «будущее». Будучи и сам по себе познавательным, он может усилить действенность экспозиции современности, как бы набросив на нее некоторый налет свершившегося, увеличив тем самым у посетителя чувство причастности к его как бы уже «прошедшему» содержанию. Конечно эта «машина времени» для доведения ее до серийного образца в качестве приема при решении экспозиции современности требует еще значительной работы как над конструкцией в целом, так и над деталями.

ЯЗЫК ГЕНЕРАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ

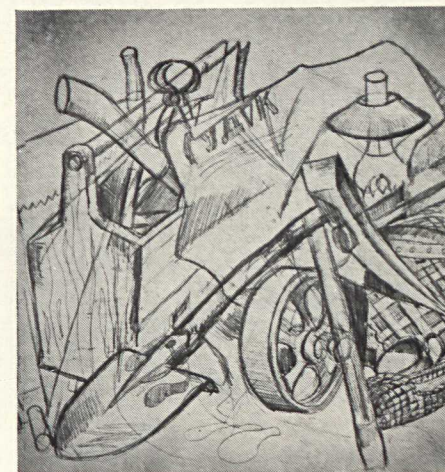
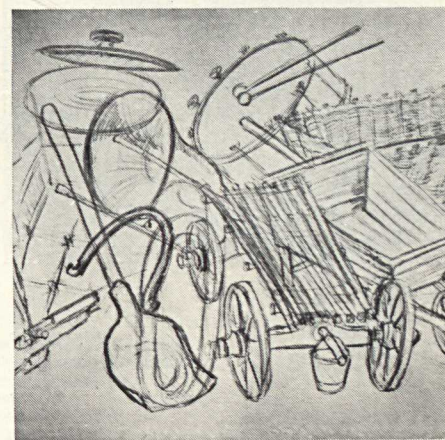
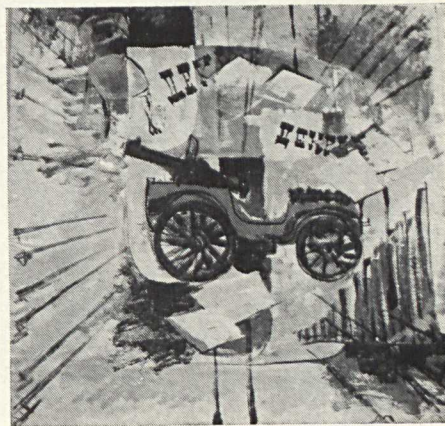
Теперь мы могли, наконец, перейти к завершающему этапу проектирования. Очень важно здесь было точно найти визуальный образ генерального решения. Именно здесь и настало время подчеркнуть, что мы разработали не технический проект экспозиции, а нечто почти противоположное, то, что в качестве рабочего названия именовалось нами, как «проект проекта», «предпроект», «образ проекта» а официально — Генеральное решение экспозиции.

Традиционные формы изложения, применяемые в архитектуре и дизайне — ортогонали и аксонометрии здесь были неуместны. Изобразительный язык предпроекта должен был сохранить всю многозначность образности, поскольку он адресовался не мастеру-исполнителю для выполнения в натуральную величину — это была очередная фраза, правда, может быть, более важная и торжественная, чем предыдущие, — в межпрофессиональном диалоге, звено творческой связи художников и научных работников. Кроме того, генеральное решение было адресовано широкой общественности, поэтому так важно было сохранить во всей полноте образный характер решения, где-то даже пожертвовав масштабной точностью деталей, которые могли быть уточнены на более поздних стадиях работы. После целой серии промежуточных эскизов, композиционных и колористических построений была найдена форма особой пространственной картины, своего рода цветного горельефа, это и стало языковой единицей генерального решения. Изобразительная форма генерального решения стала и своего рода моделью ее образного воздействия: чувства, ассоциации и мысли, которые вызывали, рождали и будили его композиции, должны будут возникнуть, согласно замыслам художников, и у посетителя новой экспозиции.

«ЗАСЕЛЕНИЕ» ЗДАНИЯ МУЗЕЯ

Последним этапом работы стало перераспределение архитектурного пространства музея для экспозиции, вспомогательных помещений, фондов, администрации, уточнение маршрутов посетителей в экспозиционных залах. Эта работа стала возможной только после того, как стал ясен тематический и пластический характер экспозиции.

На предыдущих этапах работы архитектура самого здания присутствовала в «снятом» виде, в форме некоего условного зала. Теперь настало время осознать всю его конкретно-историческую особенность. При этом нами также был сделан ход прямо противоположный традиционному. Мы не стали подстраивать экспозицию к архитектурному решению, а, наоборот, сделали облик интерьера как бы продолжением художественного образа экспозиции. А точнее — его началом. Стилистика русского классицизма интерьеров здания музея, специально подчеркнутая элементами обстановки того времени: зеркалами, мебелью, люстрами, портреты дворянских революционеров на стенах — Радищева, декабристов, сразу рождает своего рода историческое преддверие главной темы экспозиции музея. Ведь первые революционные идеи в России вынашивались именно в такой предметно-про-



странственной среде, собрания тайных обществ декабристов проходили именно в таких интерьерах, и поэтому достаточно небольшого акцента, чтобы сделать эту историческую тему как бы незримо присутствующей в музее. Была найдена и образная форма эмоциональной кульминации экспозиции музея. После долгих поисков мы поняли, что она не должна входить в тематико-хронологическую структуру экспозиции, эта точка должна быть как бы вне ее, обобщать экспозицию, не являясь ее непосредственной составной частью. Короче говоря, мы пришли к выводу, что эмоциональный пик экспозиции музея должен быть выстроен по аналогии со святыней, например, местом размещения знамени воинского подразделения или «вечным огнем», как в жанре мемориальной формы. Так родился в экспозиции «Зал знамен Октября». В нем будут проходить торжественные акты — награждения, прием в комсомол, чествования и т. д.

ПЕРВЫЕ ВЫВОДЫ

Результат нашей работы наглядно показал: то, что раньше вызывало споры и сомнения, стало теперь для нас очевидным — музей немалым сегодня без зрелищности, без образного, художественного подхода к решению его экспозиции. Музейная экспозиция полноценно существует и адекватно функционирует только как неразрывное единство понятийного и визуального, вербального и пространственного, научного и художественного.

Позиции как музейных работников, так и художников в процессе совместной работы значительно изменились. Традиционные формы деятельности, конечно, не исчезли, тематико-экспозиционный план остался одним из определяющих факторов работы, но трансформировались подходы к его составлению, само его место в процессе коллективного творчества.

И сам проект и процесс работы над ним доказали оправданность предпроектного этапа работы, предшествующего традиционным этапам проектирования. Формы сотрудничества, которые родились в результате нашей совместной работы, оказались достаточно разнообразными: это и совместное обсуждение задачи, и тщательно отработанная оптимальная последовательность подключения к работе разных специалистов, и, наконец, выставка как своеобразная общественная форма работы над проектом.

Развитие экспозиционного искусства идет параллельно с развитием художественного проектирования, оба эти процесса естественно не могут не влиять друг на друга. Без достижений художественно-проектной деятельности, обогащения ее практики и теории, без накопления ею средств и совершенствования ее процедур было бы невозможно полноценное сотрудничество научного работника музея с художником.

В свою очередь совместная работа по созданию музейной экспозиции оттачивает принципы и профессиональные нормы художественного проектирования. Вылечивает художника-проектировщика от таких «бо-

лезней роста», как утверждение абсолютной самоценности проекта и его полной оторванности от задач реализации, преувеличенного представления о своих возможностях, доходящего до утверждения способности сделать проект без участия других специалистов, и от стремления поставить художественное самовыявление во главу угла проектирования.

Совместная работа с научным коллективом Музея Революции еще раз подтвердила, что проект немалым без задач реализации, какими бы прямыми или опосредованными связями проект и реализация не были объединены, ведь в противном случае это попросту не проект, что проект немалым вне коллективного творчества. К таким выводам привела нас работа по созданию Генерального решения Музея Революции, выставка и обсуждение этой работы.

ВТОРАЯ СТАДИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ (ЭСКИЗНЫЙ ПРОЕКТ)

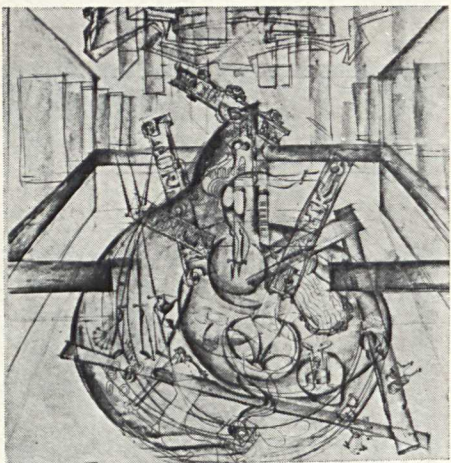
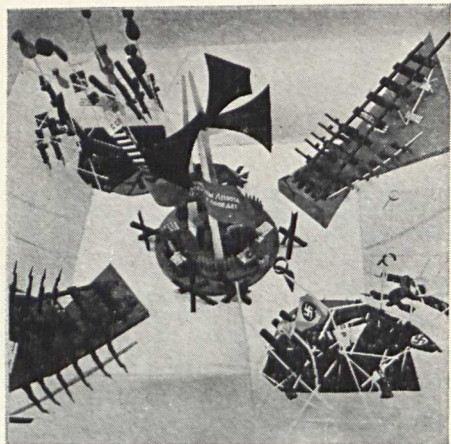
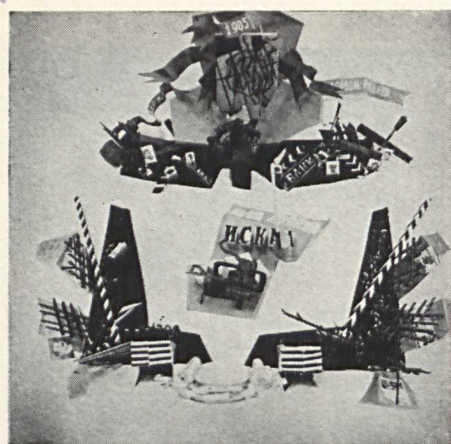
После тщательного анализа всесторонней информации о проекте, полученной в период его демонстрации на специальной выставке, после развернутой оценки всего этапа работы Ученым советом музея мы перешли к следующей стадии проектирования.

Теперь, когда определилась проектная концепция, сформулировались задачи и сверхзадачи экспозиции, наметились ее акцентные темы, распределены экспозиционные площади и выявились схемы движения посетителей, когда коллектив «увидел» свой музей, научные сотрудники приступили к составлению тематического плана, а художники — к поискам образных форм дальнейшей работы. После «экспозиционных натурмортов», после коллажей Генерального решения, определивших основу образного построения ведущих тем экспозиции, после выявления ее ритмического и колористического построения решено было перейти к раскладкам. Раскладки — одна из наиболее своеобразных и специфически музейных форм исследования, это процесс, при котором посредством группировки экспонатов и их различных сопоставлений добиваются максимума их содержательной и композиционной выразительности. Однако процесс раскладки часто бывает затруднен, а иногда и просто невозможен из-за физических размеров экспонатов — пришлось выполнять в масштабе 1:10 все без исключения экспонаты, включая станки, радиолампы, плакаты, знамена, документы, относящиеся к двум темам экспозиции — «Индустриализация» и «Коллективизация», с которых было решено начать работу над эскизным проектом. Одновременно с макетами экспонатов мы сделали в том же масштабе макеты технических разделов, в которых должны располагаться проектируемые разделы экспозиции. Так что, по существу, мы проводили раскладки как бы в экспозиционных залах.

В процессе раскладки макетов-экспонатов мы еще раз, но уже на новом уровне вернулись к теме композиционных натурмортов. Если на первых этапах эта работа была формой изучения фондов музея, формой постижения смысла этих фондов, попыткой нащупать закономерности сочетания данных экспонатов, выделить в них гармоничные и конфликтные соотношения, то на этом этапе, когда уже был сделан переход в трехмерное пространство, мы промоделировали реальную жизнь и «поведение» этих экспонатов, во время которого каждый экспонат существовал во всех своих многочисленных многоуровневых связях: сюжетной, литературной, композиционной и т. п. В процессе раскладок уточнялся и тип оборудования экспозиции, характер которого был в основном определен в проекте Генерального решения. Нашим принципом здесь было — не превращать технические средства в самоцельные эффекты, хотя современная аудиовизуальная техника обладает поразительной силой воздействия на воображение. Цель аудиовизуальных программ экспозиции — выявить все свойства экспоната: через демонстрацию его крупным планом, в его естественной среде или вместе с другими экспонатами для визуализации необходимых тематических связей.

*

Проектирование Музея Революции продолжается, каким будет его результат покажет в конечном итоге новая экспозиция, здесь важно отметить, что предмет проектирования у нас не один, а по крайней мере два. Вторым и чрезвычайно существенным предметом проектирования является форма взаимодействия художника с научным работником музея, форма творческого содружества разных специалистов, устремленных к одной цели, — раскрыть все богатство и глубину неисчерпаемой темы революции. И, если проект при другом творческом коллективе мог получиться и иным, то тип рабочих отношений научных сотрудников и художников, основанный на взаимораскрытии понятийного и визуального мышления, которое они представляют, кажется нам неизменным и отражает, на наш взгляд, сегодняшний этап в развитии принципов работы по созданию музейной экспозиции.



Константин Брынкуш

К 100-летию со дня рождения

Иоп Фрунзетти (Румыния)

Заметьте: произведения Брынкуша не только красивы своей поверхностью... но они на самом деле заряжены чрезвычайно большой выразительностью.

Анатолий Луначарский, нарком просвещения (СССР)

Пластическое чувство у Брынкуша совершенно исключительное. То, как он заставляет объемы петь, его перенос в пространственное, совершенство обработки материала, будь то мрамор, дерево или бронза, достигают вершин. Трактровка бронзы совершенно оригинальная, и отшлифованные и отполированные им плоскости звучат необычайно сильно и совсем по-иному, чем у Орловой. Брынкушу чужд кубистский анализ раннего периода Лоуренса или Липшица, он предлагает нам сразу лапидарный и полный синтез.

Вера Мужина, скульптор (СССР).

Он больше, чем скульптор, он пророк. Держа камень и дерево в своих руках горького крестьянина, он придал материи текучесть духа. Он больше, чем пророк, он гениальный художник. Вырезан в камне и дереве с душевным спокойствием и мудростью многих поколений предков, он обращался прямо к сути, выразительности исконных форм, основе жизни и космоса... Он больше, чем гениальный художник, он мечтатель...

Джео Вогза, писатель (Румыния).

... Помимо своей собственной ценности творчество Брынкуша имело историческое значение в развитии современной скульптуры... Особое назначение Брынкуша заключалось в том, чтобы избавить скульптуру от наростов и заставить нас еще раз осознать форму. С этой целью он должен был сосредоточиться на одной очень простой и непосредственной форме, чтобы сохранить свою скульптуру, как она была, в форме цилиндра, чтобы очистить и отточить одну форму до почти слишком ценной степени...

Генри Мур, скульптор (Англия).

Вызывает удивление способность художника возвести до значимости монумента простые, всем знакомые народные предметы.

Владимир Цигаль, скульптор (СССР)

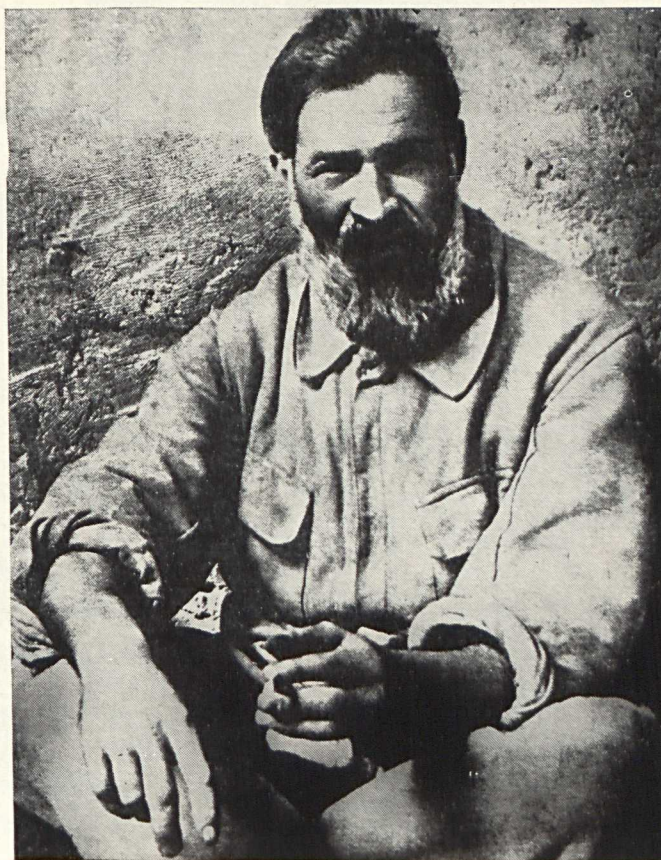
... Крестьянские влияния налицо в небольшом числе работ Брынкуша. К ним относится «Колонна бесконечности». Вы спросите о жар-птицах? Они ближе к новому искусству, чем к фольклору или народному искусству. Сказка о жар-птице берет начало в румынском фольклоре, но этого не скажешь о скульптурном замысле, видении, созданном Брынкушем... Современное искусство научило Брынкуша быть традиционным, находить источники вдохновения в народном искусстве своей родины. Создав произведения, навеянные Роденом, тоже в Париже он научился быть традиционным. Целый ряд современных художников, в том числе и Гоген, научили Брынкуша видеть традиции, более примитивные формы искусства. Он не остался крестьянином, а современное искусство не создано крестьянами. Оставшись в Хобице, он не стал бы тем, чем стал. Он стал новым крестьянином, когда в результате современного интеллектуального процесса, особенно резьбы по дереву, пережил сам великие преобразования...

Сидней Джейст, художник (США).

Элемент народной румынской архитектуры.



«Колонна бесконечности». Памяти румынских героев, павших во время первой мировой войны. Архитектурный ансамбль в Тыргу-Жиу. Железо, бетон.



Константин Брынкуш.

мастер и время



Народная
румынская
керамика.

Имя Константина Брынкуша упоминается у него на родине с тем почтением, которое обычно оказывают только титанам Возрождения.

Он был скульптором, который смог понять искусство своего народа и дать ему выражение в своем творчестве, влившимся могучим потоком в современное искусство мира.

Константин Брынкуш родился в деревне Хобица, в коммуне Пештишань Олтенской области в 1876 году, умер в 1956 году в Париже.

Говоря о его личности, мы не должны забывать, что он сформировался в деревне и получил румынское образование. После окончания ремесленного училища в Крайове, будучи студентом Бухарестской художественной школы, он работал с Иоаном Джеорджеску, затем с Владимиром Хогелем, который направлял его к умеренному неоклассицизму. От того времени сохранилось несколько работ, выполненных вместе с доктором Джерота. Они обращают на себя внимание характерной анатомической лепкой. Моделью им служил классический «Антиной» — прекрасный пример, используемый ныне в медицинских и художественных институтах при изучении анатомии. Брынкуш не получал ни официальных заказов, ни стипендий. Он писал портреты на заказ, собрал необходимую сумму и отправился на Запад, через Вену, Мюнхен, Швейцарию, во Францию. Поездка длилась два года, пока в 1904 году он не обосновался в Париже, где поступил в художественную Академию. Его учителем был Антонио Мерсье, но его тянуло к Родену. Наконец он попадает в его круг и получает приглашение помогать Родену, о чем мечтал давно. И все же он отказался от лестного предложения, поняв, сколь велика опасность попасть под влияние сильного мастера. Говорят, ему принадлежат слова: «Под большим дубом тень не дает расти другим деревьям».

Его работы, впервые выставленные в Париже в 1906 году в Гранд Палэ, свидетельствуют о том, что его опасения не были беспочвенны. Власть Родена над молодым скульптором была действительно велика.

Его серия детских голов демонстрирует ярко выраженную увлеченность натурой, стремление к анатомической четкости, к выражению человеческих чувств при помощи мимики, жеста. Он жаждет передать мимолетное выражение лица, используя импрессионистскую лепку, фрагментируя поверхность объема. Многогранная лепка создает переливы света, которые как бы вовлекают окружающее пространство внутрь массы, заставляют его сочетаться с формой, вводят в структуру статуи. Из уроков Родена Брынкуш извлекает также принцип, близкий ему: скульптор заинтересован не только в отработке поверхности скульптуры, но и во внутренней силе массы. Для выражения чувств зрелого периода ему служила архитектурная метафора. Создавая так называемые пространственные предметы, Брынкуш вступил в состязание с природой. Но здесь он апеллировал уже не к поверхности предмета, а к его конструкции, требуя от нее магнетического отклика в окружающем пространстве. Брынкуш создает новые формы, исходя из действительности, но не подчиняясь ей. Эти простые, спокойные формы, органичные и совершенные, расширили возможности современной скульптуры.

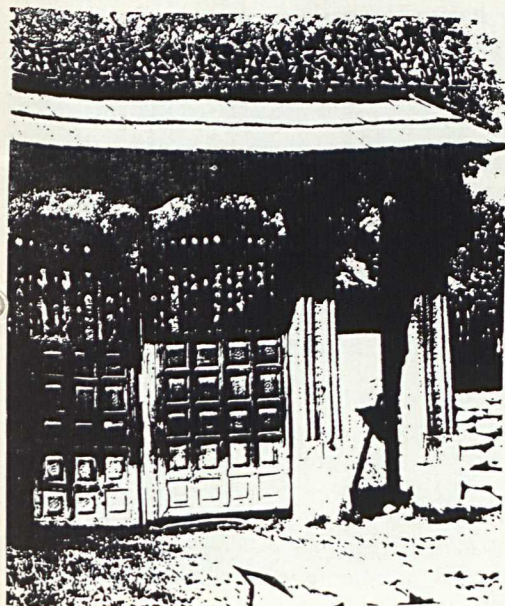
Его «Молитва» — произведение промежуточного этапа — это коленапреклоненная статуя, созданная для надгробного памятника; внимание сосредоточено на скрытой конструкции человеческого тела. «Молитва» позволяет предугадать, как будет развиваться его будущее творчество. Все меньше интересует Брынкуша воспроизведение формы, все более его влечет создание объемов согласно логике чувства. Эта логика диктует ему удлинение или сокращение линий, расширение или сжатие форм, способствующее выражению эмоции.

Чувство выражено пластической метафорой без помощи мимики и жеста. У фигуры может быть только одна рука, согнутая в жесте смирения, а другая, срезанная у плеча, изъята из общего силуэта. Отсечено то, что не стало необходимым для выявления чувства.

Брынкуш, вдохнувший воздух народного искусства, тяготеющий к декоративной природе пластики, к выведению формулы, выражающей сущность предмета, — вот портрет мастера.

Именно народное румынское искусство дало Брынкушу

Фрагмент комплекса
«Стол молчания».
Архитектурный
ансамбль
в Тыргу-Жиу.
Камень.



Элемент народной
архитектуры.

«Ворота поцелуя».
Архитектурный
ансамбль
в Тыргу-Жиу.
Ракушечник.



«Начало бытия».
Бронза, дерево.



Каменная скамья
из архитектурного
ансамбля
в Тыргу-Жиу.

... Через творчество Константина Брынкуша устанавливаются связи современного искусства с сущностью древних взглядов человечества, с архаичными, периода первобытной общины, и одновременно предвосхищаются аспекты современной технологии. В его творчестве можно обнаружить один из самых старейших источников, вплоть до глубинных пластов примитивного искусства, и вместе с тем стремление к высочайшим вершинам гуманистического искусства. Он преобразил древние данные румынского фольклора и привел стилистику нашего народного искусства, стилизацию к экспрессиям и формам, которые обновили искусство, открыли скульптуре новые пути. Его творчество служит иллюстрацией слияния между перерыванием самых старинных традиций и переходом их в спокойные, светлые, лирические формы, проникнутые благородными чувствами и желаниями людей наших краев, тех, что жили в прошлом и что живут в настоящем...

Петру Комарнеску, критик и историк (Румыния).

импульс к тому, чтобы выразить внутреннее движение чувств через архитектурную схему. Но Брынкуша нельзя считать простым имитатором скульптурного фольклора. Он изучает принцип народного искусства и впитывает то чувство, которое пронизывает румынский фольклор. Течение жизни, естественно ведущее к смерти, спокойная сосредоточенность перед смертью, вызывающая в душе румынского крестьянина более острое трепетание, чем какой-либо другой феномен бытия, выражено в «Молитве» Брынкуша и в других вещах, вылепленных спокойно, сосредоточенно и величественно. В зрелых работах художника все более нагнетается упрощение формы, обобщенность реального предмета. В работе «Разумность земли», выполненной в камне, олицетворяется новая фольклорная эстетика, пробуждающая наивную простоту мудрого примитивного искусства. Вещи, продиктованные конкретной действительностью, наполняются философским смыслом, находящим выражение в пластических символах. В глубинах его внутреннего мира бушует фольклорная фантастика, мифологическая концепция мироздания, особые символы, особая логика. И если в начале своего пути он стремился передать в мертвой материи волнение органической жизни, последняя его цель — проделать обратную операцию: выявить прозрачную структуру органических форм, определить их архитектурную сущность, придать им жизни, независимо от природы неорганического материала. Он раскрывает жизнь камня, шлифуя минерал с терпением средневекового кустаря и упорством румынского крестьянина.

В 1909 году Брынкуш включается в современное движение искусства. Он регулярно выставляется в Париже и Бухаресте.

До того как европейская культура открыла эстетику народного искусства, его открыл Брынкуш, который всегда исходил из фольклорных традиций. С искусством Брынкуша мирились трудно. Работы продавались плохо. В конце концов художник замкнулся в своей мастерской в «Импас Ронсен», где жил просто, как румынский крестьянин. Несколько раз он приезжал на родину, стал основателем «Союза художественной молодежи», участвовал в выставке «Современник», организованной Бухарестским профсоюзом искусств в 1934 году, и выставил свою работу в румынском павильоне на Международной выставке 1937 года в Париже.

Полный успех пришел к нему в 60 лет, он был загружен заказами, поступавшими со всего мира. Но и на вершине славы он не забыл свою страну. В 1937 году он поставил в городе Тыргу-Жиу памятник в честь румынских героев, павших во время первой мировой войны. Это — памятник «Ворота героев» и «Колонна признательности» (или «Бесконечная колонна»). Он хотел, чтобы его памятники стояли в этом городе, почти родном для него. Их замысел был продиктован чувством долга перед родными местами — его колыбелью и его духовной поддержкой, источником его творчества. Румын по мышлению, румын по творчеству, он желал подчеркнуть это особо. Для сада в городке, близ которого он родился, он создал «Стол молчания» — тяжелый, низкий, круглый каменный стол, с двенадцатью стульями вокруг него и другими стульями — всего их сорок два в парке. И этот «Стол молчания» и «Бесконечная колонна» и «Ворота героев» ведут свое происхождение от деревенских ворот, от колонок, подпирающих крыши, от деревянных низких столов, которые так любят в деревне. Его нельзя считать ни кубистом, ни футуристом (как это пытались сделать) — его искусство приближается к извечному народному началу форм. Глубокое понимание духа народного творчества, талантливо интегрированного в стилистику современного искусства, и интуиция в сочетании скульптуры с архитектурой дают Брынкушу право считаться основоположником современной румынской монументальной скульптуры.

Его скульптурно-архитектурная традиция нашла оплот в урбанистике современных городов. В выразительном геометрическом объеме архитектурных пространств новые искатели формул архитектуры в ваиянии находят наиболее совершенную рифму у Брынкуша, который выразил себя, оттолкнувшись от фольклорной основы родной земли.

«Ворота поцелуя».
Фрагмент.



«Стол молчания»
из архитектурного
ансамбля
в Тыргу-Жиу.
Ракушечник.

Новое о рельефах Дмитриевского собора

трех поясных фигур композиции «Деисус» («Богородица», «Иисус Христос» и «Иоанн Предтеча»), высеченной на замковом камне портала, и надписи возле двух (тоже поясных) фигур святых, помещенных в пятом ряду центрального прясла. Возле святого, изображенного в арочке, обнаружилась надпись «Петр», а возле рядом расположенной фигуры надпись «Павел». Все надписи выполнены уставом с титлами, с геометрически упрощенным начертанием букв в древнеславянской манере, характерной для XII века.

С открытием надписей документально подтвердилось существование в вершине северного портала композиции «Деисус» и в пятом ряду рельефов Георгия Победоносца, а некогда безымянные образы, в которых видели мучеников, теперь можно с полной уверенностью отнести к изображениям апостолов.

С восстановлением надписей решен вопрос подлинности рельефов пятого ряда всех фасадов, и, по существу, снимаются споры исследователей относительно времени их исполнения. Исчезло сомнение в подлинности рельефа с изображением святого между деревьями, возле которого стоит надпись «Павел». Открытия убедительно подтвердили принадлежность большинства рельефов пятого ряда к XII веку².

В связи с конкретизацией отдельных образов вносятся некоторые коррективы и в трактовку общего идейного замысла соборной пластики, в котором на фоне показа грандиозной и цельной картины мира и мира, близкого владимиру — суздальской действительности, усиливается идея укрепления княжеской власти путем внедрения в сознание людей новых религиозных идеалов. Эта идея, данная через образ царя и пророка Давида, в котором Всеволод III видел своего непосредственного вдохновителя, поддерживается наличием в пятом ряду изображений апостолов и всадников — воинствующих святых — и закрепляется обилием святых, евангелистов и «Троицы» в аркатурно-колончатом фризе, где помещены и первые святые владимиру-суздальской земли Борис и Глеб и ее первые князья — Владимир и Андрей Боголюбский.

Образ Давида связывался в христианской религии с богоматерью, то есть с идеей покровительства, и с образом Спаса Еммануила, и в то же время был идеалом всеильного правителя. И Андрею Боголюбскому и Всеволоду III вероятно важно было это толкование образа Давида. Эта идея сильной княжеской власти была воплощена по замыслу Всеволода III в скульптуре церкви Покрова на Нерли.

Предполагаемая в дальнейшем реставрация рельефов храма Покрова на Нерли и Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском, возможно, приведет к открытию новых резных надписей, которые смогут уточнить трактовку важнейших образов и по-новому осветят белокаменную пластику владимиру-суздальской Руси.

М. Гладкая, А. Скорцов

В 1973—1975 гг. Владимирская научно-реставрационная мастерская провела реставрацию белокаменных рельефов Дмитриевского собора XII века города Владимира — одного из древнейших шедевров владимиру — суздальского белокаменного зодчества. За восемь веков своего существования декоративное убранство собора подвергалось различным поновлениям. Его неоднократно белили, фон рельефов и гладкую поверхность каменной нижних рядов кладки покрывали масляными красками. В аркатурно-колончатом фризе на отдельных рельефах краской тронули и поверхность самой резьбы. Разрушению белого камня содействовала также загрязненная атмосфера современного промышленного города.

Под многочисленными слоями набелов и масляных покрасок создалась среда, благоприятная для роста грибка, плесени и мха. Кроме того, набелы и загрязнения, покрывая частично поверхность резьбы и густо заполняя ее углубления, искажали первоначальный вид рельефов, снижали их художественные достоинства. Реставрация должна была и продлить жизнь белого камня и восстановить, насколько возможно, первоначальный вид белокаменных рельефов. В процессе реставрации сделано важное научное открытие: возле рельефов были обнаружены древнеславянские надписи. Впервые за многие годы изучения пластики Дмитриевского собора ученые получили в руки конкретный фактологический материал, который дает новый импульс исследовательской работе над бесценными рельефами памятника.

Так, постоянно занимал исследователей вопрос атрибуции центрального образа — сидящего на троне царя-псалмопевца, изображенного в закомарах трех фасадов. Большинство ученых считали, что на рельефе изображен библейский царь и пророк Давид. Н. П. Кондаков, Н. В. Малицкий и автор наиболее подробного труда по скульптуре Дмитриевского собора Г. К. Вагнер склонны были видеть в нем Соломона¹.

Расчищенная при реставрации из-под многочисленных слоев набелов надпись «Давид» на рельефе, расположенном в закомаре западного фасада, внесла ясность в структуру этого важнейшего скульптурного изображения Дмитриевского собора.

На этом же фасаде возле одного из конных святых (слева от окна) пятого ряда рельефов центрального прясла расчищена надпись «Георгий».

Реставрация северного фасада привела к открытию еще нескольких надписей, также скрывавшихся до сих пор под слоями разновременных известковых набелов. Это надписи возле

¹ Недавно, уже по итогам реставрации, Г. К. Вагнер ввел коррективы этого образа. (См.: Г. К. Вагнер. Об открытии резных надписей среди фасадной скульптуры Дмитриевского собора во Владимире. — «Советская археология», 1976, № 1, стр. 270—272).

² Кроме двух изображений святых в круглых медальонах западного прясла южного фасада, двух подобных изображений святых северного прясла западного фасада и одного из центрального прясла северного фасада (справа от окна), являющихся поздними подделками.



«Давид». Рельеф западного фасада.

Дмитриевский собор. XII в. г. Владимир

Надпись «Апостол Павел». Фрагмент рельефа.

Рельеф «Апостол Павел». Северный фасад, центральное прясло.





«Георгий».
Рельеф.
Западный фасад.
Надпись «Георгий».
Фрагмент рельефа.
«Деисус».
Фрагмент рельефа
северного портала.
«Петр».
Рельеф северного
фасада.

Классическая Москва



Москва
Стройиздат
1975

Выход в свет посмертного сборника трудов Е. В. Николаева «Классическая Москва» особенно знаменателен для нашего журнала. Почти половина материалов увидела свет на его страницах. Сотрудничество в журнале открыло молодому автору дорогу к самостоятельной творческой работе. Сегодня эти статьи, дополненные другими, в значительной степени незавершенными работами рано умершего исследователя, начинают новую жизнь в науке в виде цельной и своеобразной книги.

Как часто бывает с работами незаурядными, их анализ дает внимательному рецензенту материал для дальнейших обобщений, имеющих самостоятельный научный интерес.

У хороших книг по искусству, точнее у книг, попадающих в число ожидаемых читателей, одна судьба. Они молниеносно исчезают с прилавков книжных магазинов и через несколько дней после выхода в свет попадают в разряд библиографических редкостей. В этом отношении судьба книги Евгения Викторовича Николаева обычна. Но необычны обстоятельства, предшествовавшие ее появлению.

Автор ее по образованию химик, а не историк искусства. Только любовь к архитектуре, бесспорная, осязаемая в каждой строке книги талантливость, наконец, упорное самообразование и изучение в натуре памятников зодчества сделали из Николаева профессионального искусствоведа, работа которого выдерживает самый строгий суд. Отечественное архитектуроведение знает еще один подобный пример. Я имею в виду В. Я. Курбатова, тоже химика по образованию, одного из видных критиков и историков архитектуры предреволюционных десятилетий, восторженно почитателя красоты родного Петербурга, посвятившего ему многие свои работы. Но эта аналогия, как и всякая другая, далека от тождества. К Курбатову судьба была более милостива. Она отпустила ему довольно долгую жизнь и он смог выразить себя достаточно полно, тогда как книга Николаева — во многом лишь заявка на несостоявшиеся труды.

Ему не довелось пережить удовлетворение автора, видящего как жадно и стремительно раскупают его детские читатели. Обе книги Николаева, первая — «По земле Калужской», выпущенная издательством «Искусство» в 1968 г. (перездана в 1970 г.) в серии «Дороги к прекрасному» и вторая, рецензируемая — «Классическая Москва», вышли посмертно. Автор их скончался 32 лет от роду в 1967 году. Замысел «Классической Москвы» принадлежит не

ему. Она составлена из опубликованных работ, из отобранных в архиве покойного рукописей, набросков и заметок Ю. Я. Герчуком. Ему и М. О. Домшак принадлежат тщательно составленные комментарии и примечания. Герчук же является автором предисловия «Евгений Николаев — историк русского классицизма». Книгу держишь в руках, испытывая множество противоречивых чувств. Горечь по поводу безвременной кончины автора, радость общения с редкостью живым и насыщенным мыслями текстом. Литературное дарование Е. В. Николаева бесспорно, как впрочем, бесспорен и его талант искусствоведа. Подкупает обаяние личности автора, осязаемое в каждой строке книги, написанной непосредственно, увлеченно, раскованно. Читая написанное, всем существом понимаешь страшный смысл слов: «безвозвратно», «невосполнимая потеря». Это особенно остро ощущаешь при чтении заметок и набросков, а главное планов будущих книг, видя богатство, оригинальность и широту задуманного, но не осуществленного и неосуществимого. Однако и созданное может без преувеличения считаться событием в искусствоведении. Без книги «Классическая Москва» наши знания о русской архитектуре, о Москве, классицизме были бы и менее яркими и полными. До Е. В. Николаева о классической Москве писали А. А. Федоров-Давыдов, М. А. Ильин, З. К. Покровская, А. А. Кипарисова, А. И. Каплун, М. В. Будылина.

В книге много открытий в буквальном смысле слова. Скажем, обнаруженные в натуре здания, помещенные в «Альбомах парتيкулярных строений» М. Ф. Казакова. Перечень 60-и сохранившихся до наших дней из 103 привнесенных в «Альбомы» зданий Николаеву удалось пополнить еще десятью. Определено местоположение нескольких исчезнувших сооружений из тех же альбомов. Восстановлена строительная история таких важных для понимания архитектурного процесса XVIII в. зданий, как дом Долгорукова на Волхонке и Причистенский дворец. Уточнены данные, касающиеся явля сооружеий конца XVIII в., построенных М. Ф. Казаковым и мастерами его круга, дом за домом раскрыта строительная история улицы Гепена от Манежной площади до Никитских ворот. Но я имею в виду и другое. Сбор и уточнение фактов — это первый этап научной работы. Настоящее исследование начинается с осмысления фактов и обнаруженных в архивах данных.

Открытия автора — это выявление закономерностей жизни объекта в системе классического искусства. Ощущение классицизма как целостной, живой по своим законам художественной системы, непосредственно связанной с бытом, бытом рожденной и быт организующей, позволяет ему с блеском показать специфику взаимосвязи сооружений классицизма с исторически сложившимся организмом города, а тем самым, своеобразие московской архитектурной школы. Оно подсказывает Е. В. Николаеву необычный аспект исследования точек зрения — от здания на город. Впервые в отечественной науке Николаев анализирует не только то, как здание воспринимается в городе, на чем до сих пор сосредотачивалось внимание исследователя, то есть на точке зрения на здание, но и как город воспринимается от здания, из его окон, видовых площадок, бельведеров, парка, какое значение имеет эта зрительская установка от здания на планировку архитектурного пространства улицы, площади, двора, парка, направление его до-

рожек, расположение беседок, густоту и высоту посадок. Такой подход к неизбежности предполагает переключение с отдельного здания на городской ансамбль, на городскую среду, представляющую организованное согласно специфическим нормам целое. В его контексте, как часть этого целого, рассматриваются сооружения и «малые формы».

До сих пор о Москве так не писали. Писали не так и не о том. Во многом благодаря проныкиновскому анализу Николаева стали осязаемыми утверждения историков архитектуры о национальном своеобразии классицизма в Москве и провинции. Начинаешь понимать, что основа его не в деталях, в пресловутой мягкости и некоторой провинциальности московских памятников. Вернее, все эти качества налицо, но они вторичные и второстепенные. Главное же в особенностях пространственной организации русских исторических городов и характере включения в нее памятников классицизма.

Если вдуматься, то неоднократно фиксируемый в книге принцип контраста регулярного и живописного, фасада, здания и вида от него, парадного и хозяйственного двора, иными словами, контраст рукотворного и природного, противопоставление идеального возвышенного и хаотического бытового, сосуществование, но никогда не слияние есть всеобщий закон классицизма. Не о том ли говорит автор, определяя интерьер классицизма как театральный, объясняя системой взглядов удвоение комнат в барском доме, где наряду со спальнями, кабинетами, столовыми и залами, где принимали гостей, представительствовали и давали балы, существовали спальни, столовые, кабинеты, где семья жила, где спали, ели, работали, коротали досуг.

Аналогичный контраст регулярного и живописного автор усматривает и в ансамбле Театральной площади (ныне Свердлова), одна из сторон которой открывает зрелище допетровской Москвы. И хотя здесь не удается до конца выдержать принцип классицизма, который Николаев называет парковым и квалифицирует как нежелание давать два вида равной силы (стр. 20), по возможности его зодчие всюду стараются ввести порядок и «построить» стихийно сложившийся городской пейзаж. Это блестяще доказывается анализом видов, открывающихся с парадного двора дома Баташевых, где вид на Заязье, видимый в обрамлении ворот, вид от внутреннего двора того же дома, от аллеи парка усадьбы Усачевых (стр. 13—30) аналогичен, хоть это и не отмечено автором, принципу построения классицистической картины. То же происходит и при организации видов отдельных улиц. В облике перепланированных на началах регулярности русских городов церкви сохранили ведущее значение. По их соотношению с рядовой застройкой переосмыслено и всюду, где удалось, подчинилось созданию замкнутого идеального ансамбля, в котором церковь играла роль высотного акцента, одновременно замыкая пространство улицы и превращая его, по характеристике Николаева, «в мир классицизма, тот единственный идеальный мир, который только и признавали зодчие начала XIX века» (стр. 97).

До сих пор никто так поэтично не писал и так тонко не анализировал роль природного рельефа в ансамбле Москвы, чувство легкости, полета, простора и связи между районами, достигавшееся художественным осмыслением естественных особенностей московского пейзажа. Николаев заставляет нас ощутить, как значительно его роль в облике города,

как живописен и красив был он благодаря обилию холмов, как осмысленно, с учетом открывающегося на них и от них вида ставились уникальные сооружения. Тема архитектуры и природы, архитектурного пейзажа и архитектуры в пейзаже — одна из любимых автором.

Хочется выслить несколько соображений, высказанных Николаевым по частным поводам, но имеющих принципиальный характер. Скажем, разбросанные в разных местах мысли о значении симметрии в архитектуре классицизма. Прочитав о господстве хорошо организованной парадной части дома над плохо организованной бытовой (стр. 136), сопоставив это с весьма популярной в начале XIX в. критикой функционального несовершенства интерьеров и с тем, как тщательно маскировалось или убиравалось с глаз долой, с парадного пространства все связанное с прозой жизни, можно сделать вывод о том, что рациональное, художественно значимое в классицизме не связывается или минимально связывается с полезным.

Между тем Николаев неоднократно подчеркивает архитектурность мышления зодчих классицизма, анализируя, каким образом, при помощи каких средств и почему, в связи с какими изменениями в быту на протяжении 1840-х гг. происходит трансформация архитектурного интерьера в меблированный. Сравнивая главный фасад университета, спроектированного М. Ф. Казаковым, и тот же фасад, восстановленный после пожара 1812 г. Д. И. Жиларди, он показывает, как последний, сохранив в неприкосновенности коробки здания, не изменив пропорций «из высокого, а главное изящного и нежного здания», сделал «вещь тяжелую, могучую и почти приземистую» (стр. 43) лишь путем изменения декора. Это заставляет задуматься об исторически конкретном содержании архитектурности в конце XVIII — начале XIX в. и историчности любых категорий вообще, особенно в связи в отношении к перестройкам времени классицизма с одной стороны, и более поздним — с другой.

Не упрекая Николаева в том, что он разделял принятое в 1960-е годы представление об архитектуре середины XIX — начала XX в. как о явлении только упадочном, хотелось, однако, высказать соображение, всецело рожденное материалом книги. Принципы, которыми оперируют архитекторы середины и второй половины XIX в., идентичны применявшимся Жиларди при восстановлении после пожара казачьего здания и типологически родственны перестройкам зданий допетровской поры в середине и второй половине XVIII столетия. В 1840—1850-е годы (стр. 174) изменение стиля как и в начале XIX в. достигается изменением декора и приемов его гармонизации. В результате явно второстепенной по отношению к фундаментальным закономерностям формообразования трансформации возникает сооружение нового стиля — феномен, заслуживающий тщательного исследования, а не только хулы.

Вряд ли можно сравнивать Москву 1840-х годов, как это делает Николаев, с домом, из которого вынести мебель, скорее — с домом, где ее заменили. Эти мелкие замечания не влияют на общую, данную в начале оценки книги и невыразимо жалко, что задуманные Е. В. Николаевым книги: «Культура жилого строительства Москвы накануне Отечественной войны 1812 г.», «Архитектура Москвы после пожара 1812 г.» никогда не дойдут до читателя.

Е. Кириченко

Е. В. Николаев. Классическая Москва. Стройиздат, М., 1975.



Керамика
Зинаиды
Дуровой

З. Дурова
Декоративная
керамика.

Гобелены Альбины Воронковой

Первая персональная выставка Альбины Воронковой, собрав воедино работы полутора десятилетий, по-новому раскрыла ее творчество для зрителя, а в чем-то — и для самого автора.

Альбина Воронкова вошла в советский гобелен в начале 60-х годов и сразу же заявила о себе как художник незаурядного живописного темперамента. Хотя сегодня она находится лишь на пороге своей творческой зрелости, Воронкова, несомненно, большой мастер. Мастер тонкий, зрелый, глубокий, ибо слабые ее мастерства — это и дерзость творческой фантазии, и «чувствующий» красота глаз, и требовательная пылкость вдумчивого исследователя. Выстраивая хронологический ряд ее работ от самых первых («Град Китеж», «Древности», «Онежские петроглифы») до последних («Планета», «Радость», «Земля зеленая»), видишь, как формируется своеобразие творческой индивидуальности художника: удивительно гармоничное слияние просветленного лиризма и интеллектуальной многозначности. Именно это сочетание позволяет ей быть по-настоящему современным художником. «Кисть художника должна быть пропитана его разумом», один из самых

метких афоризмов Випкельмана, не теряет своей актуальности и по сей день. Воронкова не мыслит творчества без освоения богатейших традиций прошлых эпох и лучших достижений наших дней, во всей широте жанров и видов искусства — от древнерусского шитья до классической симфонии, от народного творчества до современной поэзии. На формирование личности художницы решающее влияние оказали два фактора: увлечение проблематикой цвета и неизменный интерес к современным задачам синтеза искусств. Воронкова убеждена, что и ковер, и гобелен также подвластны законам монументального искусства, ибо принципиально принадлежат все той же архитектуре. Отсюда — попытки постигнуть закономерности формообразования монументальных искусств — фрески, мозаики, витража, стремление проникнуть в сложные взаимосвязи их с архитектурой. Это определило судьбу Воронковой, которую с полным правом можно отнести к числу пионеров ансамблевого мышления в советском декоративном искусстве 60—70-х годов. Новая архитектурно-художественная концепция, раздвигающая границы пространственного мышления, основана на взаимодействии и взаимопроникновении внешнего и внутреннего пространства. Это резко повысило требовательность к пластике формы, к экспрессии цвета и линии. Поиски Воронковой свидетельствуют о приобщенности к единому процессу стилизации советского декоративного искусства последнего десятилетия. Чуткость к пластике формы, к повышенной активности привели художницу к необходимости иного, нового, глубинного понимания внутреннего пространства гобелена. Эти попытки тем интереснее, что Воронкова — убежденный сторонник именно класси-

ческого гобелена и свою задачу видит не в постоянном эксперименте с пластичностью, не в раскрытии взаимодействия цвета и фактуры, а в развитии и углублении принципов живописного пространства, цветовой плоскости поверхности гобелена. И не только гобелена. Те же поиски отличают работу Воронковой и в области декоративных расписных панно и театральных занавесов. Несомненная удача судьбы Воронковой в том, что художница смогла большую часть своих работ выполнить не просто «на заказ», а в подлинно творческом сотрудничестве с архитекторами и художниками-монументалистами: свой замысел она начинает обдумывать вместе и одновременно со всем авторским коллективом. Эта работа, начинающаяся еще на стадии проекта, затем и определяет единство ансамбля в целом, его пространственно-пластическое, цветное, световое, ритмическое решение. Поэтому работы Воронковой неотъемлемы от каждого конкретного интерьера, независимо от того, предназначены ли они для конференц-зала технического центра «Жигули» или для подмосковных дворцов культуры, или для крупных столичных театров «Волга» и «Первомайский». Работы Альбины Воронковой точно включены в пластическую композицию пространства, они корреспондируют цвету стен и мебели, ритму перекрытий потолка, форме и расположению светильников. В этом не только огромная радость и удовлетворение художника, участвующего в творческом сотрудничестве равноправных авторов — художников и архитекторов. В развитии и распространении этого опыта видится будущее и самой Воронковой, и всего советского декоративного текстиля.

В. Савицкая



А. Воронкова
Гобелен «Планета».
Шерсть, гладкое
ткачество.

Гобелен «Радость».
Шерсть, гладкое
ткачество.

и по-новому, необычно остро увидеть привычное и обыденное, показать его странные грани. Ее творчество очень аналитично. Она как скальпелем взрезает знакомые предметы и показывает их сущность, их неприметные ранее детали. Она эти детали по своему заново компокует, соединяет, разъединяет, получая новую ценность, новую гармонию. Как волшебник, она на основе виденного создает необычное, высветливая каким-то иным светом, и словно все время говорит нам: «Учитесь видеть».

Ее пристрастие к анализу созвучно нашим дням, стремлению проникать в глубь вещей, познать все. И вместе с тем, это творчество очень личностно, в нем интерпретация собственных переживаний, собственной судьбы. И это придает иногда опытам, которые на первый взгляд кажутся просто забавными, серьезность и остроту. Ее взгляд внутрь вещей привлекает и нас смотреть пристальнее и серьезнее, видеть в разъятом орехе символ вечно возрождающейся жизни, в образе деревенской печи — нетленность каких-то черт русского быта и народной культуры. Уходя с выставки Зинаиды Дуровой, мы начинаем понимать простое, как значимое, как величественное. Расхожие предметы, на которые мы не обращали раньше внимания, приобретают значительность, звучат как открытие. И перед ним останавливаешься, как перед озарением. Мне кажется в этом смысл и значение многих произведений Зинаиды Дуровой. Мне кажется, они подстать блоковским строкам:

*Тащите, траурные клячи.
Актёры, правте ремесло.
Чтобы от истины ходячей
Вдруг стало больно и светло,*

Н. Воронов

Среди произведений Зинаиды Дуровой легко различаются веши как бы двух типов. Первые те, в которых сильнее выражены признаки нашего времени, господствующего направления, даже моды. Те, что несут на себе печать общих поисков и характеризуют сегодняшнее понимание задач керамики. Вторые, в которых особенно впечатляюще и ярко выразилось свое, индивидуальное и неповторимое авторское «я», свой личный взгляд на мир.

К первой группе относятся сервизы, кухонные наборы, тарелочки, мисочки и т. д. Такие изделия есть почти у каждого автора и трудно назвать керамиста, не сделавшего чашку или тарелку. Какие же в этих веших признаки времени? Пожалуй, главнейший из них — человечность, их обращенность к личности, их яркая рукотворность. Общепраспространен сейчас и поиск «внутреннего» синтеза, сочетания формы и декора, причем последний нередко выступает в виде объемного лепного украшения. Этот синтез придает особую целостность предметам, здесь трудно различить, где кончается утилитарная форма и начинается скульптурное украшение. Как и многие, Дурова нередко строит подобные веши на принципе ассоциативности, они что-то напоминают, вызывают какие-то образы и представления.

Хотя вроде бы по приемам здесь много знакомого, художница сумела внести в посудные формы немало своего, авторского. Особенно это относится к очень высокому качеству, превосходной отделанности предметов, к тонкому и точному рисунку, наконец, к особо впечатляющей культуре веши. Она проявилась наиболее зримо, пожалуй, в «Комплексе посуды для кухни». Это не стилизация, не повторе-

ние, но какое-то глубокое проникновение именно в создавшуюся поколениями людей культуру предмета и мастерское воплощение этого милого нашему сердцу качества. Отсвет такого отношения придает веши из простой глины какую-то особенную драгоценность и благородство.

В этой группе есть и свои маленькие открытия. Например, изготовление мисок с вырезным краем. А почему, действительно, вырезной край может быть только у тарелок и блюдец? Вообще, даже в общепраспространенных изделиях художница вносит свой голос, свою интонацию.

Но более интересна, конечно, вторая группа веших, где свое «я» говорит во весь голос. Правда и здесь есть нечто общее. Глядя на некоторые произведения Дуровой, вспоминаешь какие-то веши Миши Рабиновича или прием, использованный покойным В. Ольшевским, или поиски Б. Смирнова росписи, переходящей в объем. Это не подражания и не заимствования, а искания в тех же направлениях своих путей. Собственных же ходов несравненно больше. В основном, к этой группе относятся большие веши из шмота. Это мужественные произведения, смелые веши. Они глубоки и часто даже философичны. Большую мысль и сложный подтекст несут, например, ее «Песочные часы». Это символ быстротечного времени, символ его безжалостного круговорота. И даже нарочитый прицеп на треснувшем сосуде сделан как заплатка. Заплата на времени, на жизни, на судьбе. Заплата, которой можно залатать, но все равно будет видно и все равно по-настоящему не склеешь — не то получается качество.

Дурова почти не занимается новым формотворчеством. Но она умеет как-то

В Грузии конца XIX — начала XX века художники, которых сегодня мы называем наивными, составляли одинокие островки. В большинстве своем они были связаны с крестьянской средой на протяжении всей своей жизни, но некоторые из них уходили из деревни в город и в своем творчестве обращались как к крестьянскому, так и к городскому фольклору. К последним принадлежал и Нико Пирсманавили и Карапет Григорянц, о котором Ладо Гудияшвили писал: «Мы потеряли его, как в свое время Пирсман»¹. Он относил его к плеяде тбилисских художников, в которую входили Нико Пирсман и Вано Ходжабегов и Гуго Зазишвили. В наше время творчество их вызывает большой интерес, ибо является историей народной культуры, отражает определенную эпоху, нравы и быт с его характерными деталями. Карапет Григорянц один из тех художников, который работал в Тбилиси в конце XIX и первой половине XX века. В своей книге «Нико Пирсманавили» Кирилл Зданевич писал: «Нико Пирсманавили не был единственным художником-самоучкой. В описываемое время (1912—1918) еще два талантливых мастера работали в Тбилиси и создавали интересные вывески, росписи и рисунки. Одним из них был Вано Ходжабегов, талантливый мастер карандашного рисунка, а другой Карапет Григорянц. Ни одна из работ Карапета до нас не дошла, и память о нем сохраняют немногие»². Но Кирилл Зданевич ошибся. Картинам художника повезло больше, чем сведениям и фактам его творческой биографии... Они сохранились в фондах некоторых музеев Грузии.

*

Карапет Григорянц родился в 1870 году в селении Кулала Казахского уезда (на территории нынешнего Азербайджана) в бедной крестьянской семье. Карапет, имевший трех братьев и двух сестер, был младшим. В 1880 году старшие братья приехали в Тифлис и нанялись к подрядчику Артему Юзбашеву. Через несколько лет средний брат удачно женился в Телави и забрал с собой Карапета, устроив его на службу в лавку. В это время обнаружилось способности юноши к рисованию, он также начал писать стихи и рассказы. Карапет Григорянц отдал на обучение к священнику, который обучал подростка древнегрузинскому языку. Он много читал, запоминая почти все наизусть. Его первыми книгами были «Деда эна» («Родная речь») Я. Гогешвили, «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Висрамиани», «Мудрость вымысла» Сулхан Саба Орбелиани, «Тысяча и одна ночь» на рус-

ском языке и другие. В конце 80-х годов Карапет приезжает в Тифлис, где проходит азы живописи у немца Гельфинга; ему становятся известны имена художников Габашивили, Башинджагяна Лонго, Мревлишвили. В 1895 году он получил аттестат Губернского управления и открыл собственную живописную мастерскую. На первых порах заказчиков было много и самых разных вкусов. Григорянц писал щиты для железной дороги, знамена для ремесленных цехов, названия улиц и номера домов. Вскоре у него появились ученики и помощники³. Старый Тифлис славился своими вывесками и, по признанию современников, «по иллюстративности тифлиские вывески опередили вывески других городов». Они отражали дух шумного, пестрого и артистичного города. Вывески Григорянца украшали двери духанов, витрины парикмахерских и лавок по всему Тифлису: на Авлабаре, в Ортачала, в Клор-Тахе (Круглом квартале), в Дидубе. Большинство вывесок ничем не отличалось от законченных станковых картин, ибо художник не снисходил до вывески, а относился к созданию ее серьезно. «Вывеска — скромный, но важный свидетель любой цивилизации, любой культуры. Она исчезает с исчезновением этой культуры, не попадая в музей шедевров»⁴. В таком случае вывескам Нико Пирсманавили повезло больше, чем другим. О вывесках Карапета Григорянца можно составить представление лишь по живописным работам из Государственного музея искусств и Музея народного творчества Грузии, в экспозиции которого находятся шесть произведений художника, написанных маслом на холсте и картоне. Это два натюрморты 1930 года, погрудный «Портрет девушки» (1929), «Рыбак» (1930) и две симметричные вертикальные картины с изображением танцовщицы с бубном (1936) и невесты (1930). Натюрморты написаны в светлых локальных как бы разжиженных красках: розовый, зеленый, красный, голубой, охра и др. Один из натюрмортов на голубом фоне изображает посуду, используемую у грузин для вина: бочка, канци, богато орнаментированные, кахетинские кувшины с орнаментом, квеври, бурдюк. Второй изображает большее разнообразие предметов: пестрые букеты цветов в кувшинах, пасхальный кулич с тщательно выписанными украшениями на нем, по обе стороны пасхальные яйца на тарелках и т. д.

Натюрморты вызывают ассоциации с натюрмортами-вывесками Пирсманавили: тот же ассортимент изображаемых предметов, архитектурника композиций, предметы также независимо располагаются друг от друга в пространстве и без опоры. Художник старательно создает форму, объем предметов, он подчеркивает в них одно главное качество, присущее данному предмету, и достигает при этом общей выразительности и глубины обобщения. Карапет Григорянц пи-

сал сдержанно, конкретно, без дешевой зазывательности, которая была бы вполне уместной для духанов и лавок, посещаемых городскими обывателями. За годы существования мастерской — около сорока лет (!) — художник расписал винный погреб кахетинца Мирианавили, ресторан братьев Матиавили в одном из тифлиских районов — Рихе. В винной лавке Михака Варсимашивили в Рихе он написал портреты выдающихся людей прошлого, расписал стены Русского банка, работал в имении Иванэ Мухранского, в духане Баграта Ахшарумова. Карапет Григорянц расписал знамя для цеха столяров в Ахалкалаки и изобразил здесь Арарат и Ноев ковчег. На цеховом знамени телавских извозчиков он нарисовал городскую архитектуру. Художник писал также «исторических людей», как говорил он сам. И действительно, галерея выдающихся людей самых различных эпох и стран была представлена портретами Колумба, Александра Македонского, Наполеона, Соломона Мудрого, Юлия Цезаря, Пушкина, Руставели, Фирдоуси, И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Николадзе. Он писал не только портреты ученых, полководцев, поэтов, но и портреты известных в Тифлисе и во всем Закавказье ашугов — поэтов-певцов, например, Абдулы Бегия. Как вспоминает заслуженный деятель искусств Грузинской ССР Г. Бухникашвили, он, будучи в 1930-х годах директором музея «Метехи» (ныне Гос. музей искусств Грузинской ССР), попросил Карапета Григорянца нарисовать картины для музея. Два года, 1936—1938, он работал, а в один прекрасный день на тачке привез несколько десятков картин, написанных маслом на толстой доске, ситце и холсте⁵. Это были, в основном, портреты известных исторических лиц: грузинских писателей, общественных деятелей.

Г. Бухникашвили вспоминает также, что с Карапетом Григорянцем его познакомил Давид Какабадзе. На протяжении многих лет время от времени они виделись, а в 1938 году удалось записать его биографию. Незадолго до начала Великой Отечественной войны следы Карапета Григорянца теряются...

Одной из более известных и популярных в течение многих лет в Тбилиси работ Карапета Григорянца была роспись стен подвала «Симпатия» — любимого места встреч поэтов, художников, артистов и... гурманов. Раньше здесь находился не менее популярный духан Аветика, который всегда с неизменной улыбкой спрашивал посетителей: «Что желаете, оленье мацони или птичье молоко»? Старый журналист Николай Вержбицкий в воспоминаниях «Встречи с Есениным» писал, что «Симпатия» была местом, «куда стекались самые привередливые чревоугодники. Здесь, например, подавали рыбку «поцхали», которую прежде чем жарить в сухарях, живую бросали в лохань с вином и рыбка отпавлялась на раскаленную сковородку вдрызг пья-

ная»⁶. Свою встречу с В. Маяковским и С. Есениным в «Симпатии» в 1924 году Николай Вержбицкий описывает следующим образом: «Когда мы сели за стол, внимание Есенина привлекли стены подвального. Они были покрыты темным лаком, сквозь который проступали изображения целой галереи знаменитых людей: Пушкин, Шота Руставели, Христофора Колумба, Шекспира и т. д. Все лица были выписаны в восточном вкусе». Во время встречи В. Маяковский, рассказывая С. Есенину о тифлиских художниках, гневаясь, что при жизни талантливого художника остается неизвестным, а потом его признают гениальным. В. Маяковский имел в виду, в данном случае, Пирсманавили, Ходжабекова и Григорянца. «Симпатия» связана с именами Владимира Маяковского, Сергея Есенина, Ильи Эренбурга, Константина Паустовского, Паоло Яшвили, Тициана Табидзе и многих других. «Она была так же популярна, как и серные бани, винные подвалы с кахетинским и другие достопримечательности города», — писал Кирилл Зданевич.

Еще одно любопытное свидетельство находим в воспоминаниях Н. Чачава «О Маяковском». Автор вспоминает, как «голубороговцы» устроили банкет в «Симпатии» на Пушкинской улице, в подвальном этаже: «Стены ее были расписаны каким-то художником. Кто только здесь не был изображен — Галилей, Коперник, Шекспир, Пушкин, Руставели. В этих портретах преобладал черный цвет. Маяковский смотрел на эти портреты и шутил: «Среди скольких известностей придется нам сегодня время проводить...»⁷. Участниками той памятной встречи были грузинские поэты: Паоло Яшвили, Тициан Табидзе, Валериян Гаприндашвили, Георгий Леонидзе, Шалва Апахидзе, Симон Чиковани.

К сожалению, росписи не уцелели (старожилы города помнят их до 1956 года, а ныне в подвале бывшей «Симпатии» находится магазин «Цветы»), но о них можно судить по портретам тех же знаменитых людей, хранящихся в фондах Государственного музея искусств Грузии.

23 картины, написанные маслом на толстых досках, составляют целую портретную серию. Здесь Пушкин, грузинские писатели и поэты: Шота Руставели, Александр Чавчавадзе, Николоз Бараташвили, Давид Гурамишвили, Илья Чавчавадзе, Иродион Едвошвили, Эгнате Ниошвили, Екатерина Габашивили и др. Лица их действительно написаны в «восточном стиле», в них сохранены национальный типаж, платье, головной убор (в женских портретах). Несмотря на некоторую лубочность этих произведений, выражающуюся в плоскости форм, фронтальности фигур, в статичной застылости лиц, использовании локального цвета, ощущается внутренняя экспрессия. Лица моделей, хотя имеют некоторую однообразность, но все же сходство с оригиналом уловлено. Все портреты погруд-

ные и заключены в овальные рамки. В этих же портретах можно увидеть и приемы профессиональной живописи: объемность, передачу фактуры материала. На некоторых портретах проставлена дата их написания: «1937» и фамилия художника «К. Григорянц». Под всеми изображениями фамилии моделей на русском и грузинском языках. Нет сомнений в том, что портреты выдающихся людей К. Григорянц писал не по памяти или по воображению, а с фотографий из журналов и книг, и это также характеризует его как наивного художника, ибо «источником и объектом творческой переработки в искусстве народных художников могут быть фотографии, плакаты, произведения живописцев-профессионалов и т. д.»⁸

В живописи К. Григорянца, будь это портрет или натюрморт, нет места бурной фантазии — здесь все земное, по-крестьянски добротно сделанное. Картины художника прямо не выражают философского отношения к жизни, боль или радость людей. И несмотря на ярко выраженные национальные черты: типаж, платье и т. д., то есть все то, что указывает на место и время действия, персонажи воспринимаются во вневременном пространстве, в определенной ирреальности. Таково впечатление от натюрмортов и от портретов исторических лиц.

Григорянц испытывал почтение перед мудростью и знанием. Собственно живопись была для него смыслом существования, как и вообще литература, поэзия. Он умел трудиться, но часто это было не творческое горение во имя высокого искусства, а ремесленничество с признаками несомненно большого художественного таланта. В деятельности К. Григорянца есть что-то, что напоминает карьеру цеховых мастеров. Круг почитателей его искусства не трудно себе представить: соседи по улице, кварталу, мастеровые, ремесленники, мелкие торговцы, владельцы духанов и подвалов, а также народные певцы и поэты-ашуги. Григорянц был знаком со многими тифлисскими художниками (об этом он вспоминает и в своей автобиографии). Но вдохновение художника питалось не общением с признанными мастерами. Творчество К. Григорянца по-видимому не знало периодов развития, оно всегда было ровным и устойчивым: одни и те же сюжеты, почти один и тот же колорит и стиль письма (впрочем об этом трудно утверждать, так как сохранившиеся картины художника относятся к 1930-м годам).

Образ художника будет неполным, если мы не упомянем о литературных талантах К. Григорянца. В 1904 году любителями грузинско-армянской сцены при Новом Авлабарском театре Араксяна была представлена драма в 4-х действиях «Братоубийца» на грузинском языке. Автором пьесы был К. Григорянц, подписавшийся К. Григорянц-Казахели, то есть родом из Казахи (в основу пьесы был положен действительно имевший место в 1897 году на Авлабаре случай). Рукопись

ее хранится в цензурном фонде ЦГИА Грузинской ССР, а афиша спектакля в афишном фонде Государственного театрального музея Грузии. Рецензия на спектакль была помещена в газете «Цнобис-пурцели» (29/IX 1904 года). Не случайно создавал вывесочник Григорянц портреты выдающихся людей в «Симпатии», писал стихи и пьесы. Он жил в эпоху, когда тифлиссские низы широко потянулись к знаниям, к книгам, к театру. В духанах посетители читали наизусть Руставели, «Русуданиани», «Караманиани», знали репертуар тифлиских театров и давали такие названия чайным, кофейным, столовым — «Саят-нова», «Гамлет», «Самшобло» (Родина), «Братское утешение» и др. Это была эпоха, которую поэт Иосиф Гришашвили прекрасно описал в своей книге «Литературная богема старого Тбилиси»⁹. В это время процветало творчество тифлиских ашугов и поэтов: Д. Гивишвили, Г. Скандарновы, Хазиры, Этим-а Гурджи и др. Они были выходцами из беднейших слоев тифлиских окраин, азбуке учились по буквам на бумажных мешках, а то и вовсе не знали ее, но яркая одаренность, талант сделали их популярными и любимыми народными поэтами. Некоторые из тифлиских менестрелей одновременно были и художниками. Сын кузнеца Давид Лазарев открыл недалеко от Александровского сада книжную лавчонку, издавал дешевыми изданиями собственные и своих собратьев «по перу» стихи, причем сам иллюстрировал книжки, набирал шрифт, вырезал клише. Другой народный поэт Г. Скандарнова, к которому по наследству от отца перешел и талант живописца, издал много любимых народных книг, одна из них — сборник для семьи с предсказаниями Соломона Мудрого и Ефрема Верди. Составил книгу и иллюстрировал портретами великих мира сего Карапет Григорянц. Впоследствии Г. Скандарнова посвятил эту книгу И. Гришашвили.

Тифлис, его природа и архитектура, поэты и ашуги, музыка и живопись, народные сказки и легенды, обычаи и нравы, вся эта художественная атмосфера питала К. Григорянца-художника. И разве только его?..¹⁰ Еще в 1919 году С. Судейкин писал, что наверное «у Пиросманашвили есть много единомышленников, но они такие же безвестные, как сам он. Обнаружить их — вопрос времени». Одним из художников старого Тбилиси, таким же последним из могикан, как и Ване Ходжабеков, можно считать Карапета Григорянца, дожившего до конца 1930-х годов.

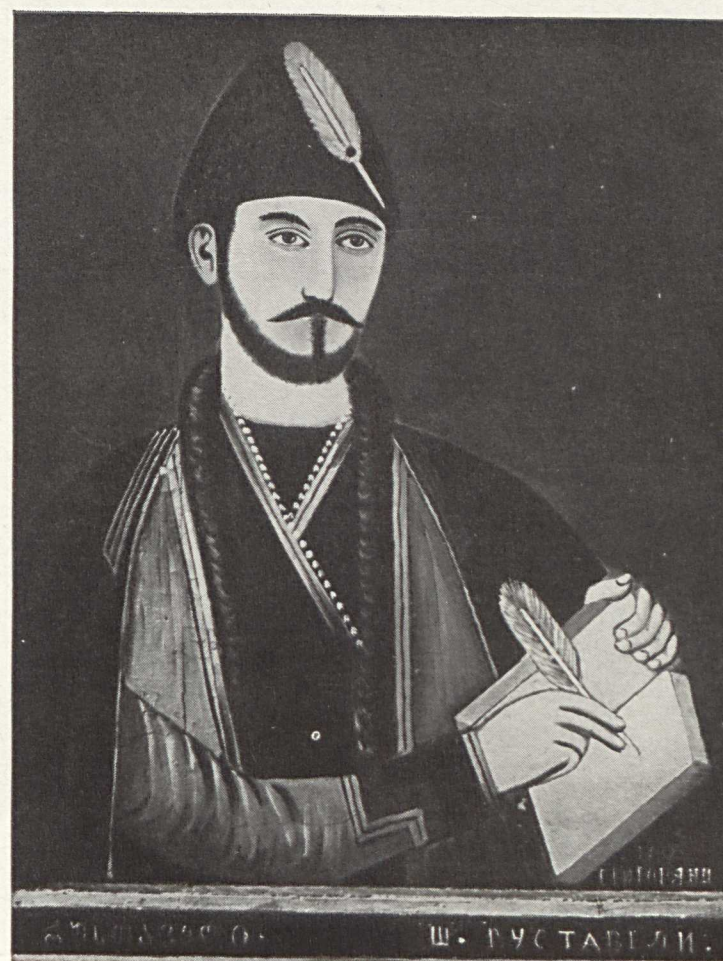
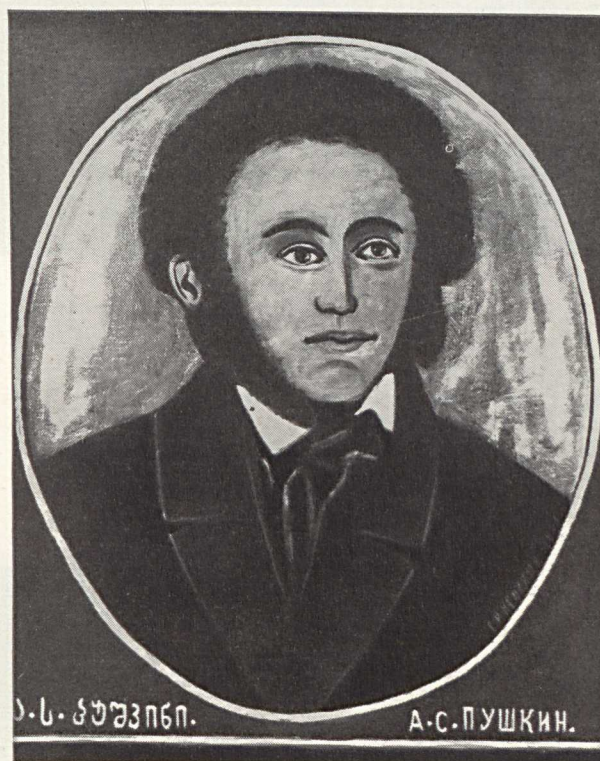
И. Дзуцова

¹ Л. Гудиа швили. Художник Геворк (Джотто) Григорян. — «Советкан арвест», № 11, 1975 (на арм. языке).
² К. Зданевич. Нико Пиросманашвили. М., 1964.
³ Кавказский календарь 1898 года среди прочих живописцев Тифлиса упоминает и К. Григорянца с его мастерской на Аббас-Абадской площади, дом князя Аргутинского-Долгорукого (ныне Алавердская площадь).

Портрет
Ш. Арагвиспирели
1937. Гос. музей искусств Грузии

Портрет
А. С. Пушкина.
1937. Гос. музей искусств Грузии

Портрет
Шота Руставели.
1937. Гос. музей искусств Грузии





⁴ С. Есаян. От карнавала к посту.— «ДИ СССР», 1968, № 3, стр. 24; А. Айвазян. Вывески Тифлиса.— «Дружба народов», 1975, № 7.

⁵ Ныне хранятся в фондах Гос. музея искусств Грузии.

⁶ Н. Вержбицкий. Встречи с Есениным. Тбилиси, 1961.

⁷ Н. Чачава. О Маяковском. «Литературная Грузия», 1970, № 6.

⁸ Н. Шкаровская. Народное самодеятельное искусство. «Аврора», Л., 1975.

⁹ И. Гришашвили. Литературная богема старого Тбилиси. Тб., 1928 (на груз. языке).

¹⁰ Э. Кузнецов. Пиромасии. М., 1975.

«Старый Тифлис». 1930. Музей народного творчества Грузии



Портрет девушки. 1929. Музей народного творчества Грузии

«Невеста». 1930. Музей народного творчества Грузии

«Рыбак». 1930. Музей народного творчества Грузии

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. 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.
Зам. главного редактора	Базазьянц С. Б.
Ответств. секретарь	Лындин В. С.
Зав. отд. редакции:	Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Курбатова Т. М.
Художник номера	Штейнер Л. М.
Худ.-техн. редактор	Сенченко В. П.
Корректор	Кочетов Г. И.
Фотохудожник	Андреев В.
Фотографы:	Онанов С. И. Пурцхванидзе Т. А.

На обложке:
Знаменный зал
Центрального музея
Революции СССР

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
Сдано в набор 13.IX.1976
А01808 21.X-1976 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 2024. Тираж 30.000 экз.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
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. 11(228). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

1—4, 34—36 Художник и среда

Образ революции в пространстве музея

5

Андрей Иконников

Городская среда — утопии и реальность

17 Актуальные проблемы

Вячеслав Глазычев

210 строк про самооценку

24 Крупным планом

Платон Павлов

Сложность целого, ясность детали

29 В фокусе внимания

Геннадий Дадамян,
Даниил Дондурей,
Леонид Невлер

«Студенты» глазами студентов
(Социологический опрос у фрески
О. Филатчева)

34

Евгений Розенблюм

Образ революции в пространстве музея

37 Мастер и время

Ион Фрунзетти
(Румыния)

Константин Брынкуш

42—45

Хроника

46 Страница коллекционера

И. Дзюцова

Художник Карапет Григорянц

Москва. В Центральном выставочном зале в сентябре была открыта экспозиция, посвященная творчеству молодых художников, «Молодость страны». Представлены все жанры изобразительного, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Состоялось обсуждение выставки.

Рига. Международная специализированная выставка «Курорты-76» была открыта в Юрмале. Почти сорок фирм и внешнеторговых организаций из Венгрии, Италии, Польши, США, ФРГ, Финляндии, Франции, Чехословакии и Югославии демонстрировали оборудование для пляжей, кемпингов, предприятий общественного питания и служб быта, различные товары для курортников, прогулочные и спасательные лодки, оптические изделия, прицепы для легковых автомобилей, холодильники и кофеварки, фото- и спорттовары, одежду, пляжную косметику.

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетные звания: народного художника РСФСР Алиханову Расулу Алихановичу — ювелиру-граверу Кубачинского художественного комбината, Дагестанская АССР; заслуженного художника РСФСР Александрову Юрию Владимировичу — скульптору, г. Москва; Каусову Сергею Алексеевичу — старшему художнику Московского ткацко-отделочного комбината; Силко Анатолию Максимовичу — старшему художнику стекольного завода «Красный Май», Калининская область; заслуженного работника культуры РСФСР Тихомирову Михаилу Николаевичу — мастеру скульптурно-технических работ Экспериментального скульптурно-производственного комбината, г. Москва.

Бургас. В течение двух месяцев здесь проходил международный симпозиум по скульптуре. В нем приняли участие двенадцать скульпторов из Болгарии, СССР, Венгрии, ГДР, Чехословакии и Румынии. Среди награжденных за лучшую работу, созданную за время симпозиума, — советский скульптор Эрика Хагги.

Курск. Одна из улиц Курска названа именем народного художника СССР А. А. Дейнеки — уроженца этого города. Его имя присвоено также местной картинной галерее, для которой часть работ подарена самим художником и его семьей. В курской коллекции картин и мозаик А. Дейнеки сейчас около ста произведений.

Ереван. Теплоход «Армения» стал одним из самых нарядных кораблей Черноморского пароходства. Художественный фонд Армянской ССР, являю-

щийся шефом судна, выполнил заказ на оформление теплохода. Под руководством заслуженного художника республики В. Подпоногова группа художников и мастеров прикладного искусства: Жанна Симонян, Альберт Авети-сян, Мартирос Манукян и другие, создала произведения большой художественной ценности.

Вестибюли, салоны, залы ресторанов и баров корабля превратились в своеобразный уголок Армении, стали местом постоянной экспозиции национальных изделий из металла, стекла, хрусталя, дерева, керамики, gobelenов. В числе участников этих экспозиций были заслуженный деятель искусств Армянской ССР скульптор Ара Арутюнян, народный художник республики Рубен Шавердян, заслуженный художник Армении Амаяк Бдеян, художник-ювелир Аюп Пилипосян.

Таллин. В малом зале Дома художника была открыта персональная выставка молодого художника Рейна Метса. Он показал работы по художественной обработке металла (серебро, золото, медь, железо, разноцветная эмаль), а также фарфор, свою графику и живопись.

Ташкент. В выставочном зале Союза художников Узбекистана в июне была открыта персональная выставка народного художника УзССР, кандидата искусствоведения Мухида Каримовича Рахимова, посвященная 70-летию со дня его рождения. За сорок с лишним лет творческой деятельности усто Мухид Рахимов создал огромное число керамических, фарфоровых и фаянсовых изделий, расширил ассортимент национальной посуды. Его изделия находятся в крупнейших музеях страны. Художник возродил многие забытые народные орнаменты, рецепты красителей, древние технологические процессы. Мухид Рахимов известен и как неутомимый педагог — более 35-и лет он руководит керамическим отделением в Ташкентском художественном училище им. П. Бенькова.

Москва. В Государственной Третьяковской галерее в конце августа открылась выставка «Болгарская живопись IX—XIX веков». В экспозиции почти 200 произведений из музеев НРБ, главным образом иконы, составляющие значительный вклад болгар в мировую культуру. Рядом с произведениями, написанными на досках, холстах, керамике, экспонируются серебряные и золотые чаши, бронзовые пояса, медное литье, шитье шелком и серебром, старинные книги, резьба по дереву. Ранее эта выставка была показана в Ленинграде.

Одесса. У входа в Одесский морской порт установлен памятник участникам Великой Отечественной войны, героям-морьякам. Автор — одесский скульптор С. Голованов, воспитанник Ленинградского художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой. Молодой художник создал памятник жертвам фашизма (совместно с архитектором В. Бобковым), мемориальные доски в память о пребывании

в Одессе А. Ботрова, садово-парковые деревянные скульптуры.

Алма-Ата. Дирекция художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР и Музей народного прикладного искусства создали передвижную выставку «Казахское народное прикладное искусство». Зрители различных областей республики познакомиться с казахскими войлоками, циновками, мебелью, деревянными и кожаными изделиями, ювелирными украшениями.

Валлорис. В этой деревушке французских гонимых на юге страны, связанной с именем Пабло Пикассо, прошла традиционная Международная выставка художественной керамики. В экспозиции было представлено 300 работ керамистов из 29 стран, в том числе Франции, СССР, Англии, Болгарии, Кубы, Венгрии, Польши, Чехословакии.

Баложь. В Латвийском этнографическом музее под открытым небом, где собраны уникальные крестьянские постройки прошлых веков, состоялась выставка-продажа изделий народных мастеров. Одежды в национальные костюмы, продавцы были авторами многих произведений: украшений из янтаря, ярких ковров, деревянной утвари, кожаных и металлических изделий.

Свое мастерство показали и кондитеры, приготовившие народные пряники и всевозможные яства по старинным рецептам.

Коломбо. На площади Галле фэйс грин, широкой полосой вытянувшейся вдоль побережья Индийского океана, воздвигнута шестиметровая бронзовая фигура Соломона Бандаранаике. Это популярный лидер ланкийцев, бывший премьер-министр, имя которого связано с утверждением национальной независимости Цейлона (с 1972 г. государство Шри-Ланка). Памятник изображает стремительно идущего человека в сингапальской национальной одежде с открытым волевым лицом.

Монумент создан при содействии Советского Союза и передан в дар ланкийскому народу. Автор его — лауреат Ленинской и Государственной премий действительный член Академии художеств СССР Лев Кербель. Вместе с ним работал молодой ланкийский архитектор Сурен Викрема-сингхе, выпускник Московского архитектурного института. Отливка оригинала сделана в Ленинграде на заводе «Монументскульптура». 16-тонную фигуру доставил в Коломбо спейрейс грузового советского авиалайнера «АН-12». На открытии памятника присутствовала советская правительственная делегация.

Калуга. В Калужском областном музее была открыта выставка работ заслуженного деятеля искусств РСФСР художника народной вышивки Маргариты Николаевны Гумилевской. В экспозицию вошли парадные полотенца с надписью для поднесения хлеб-соли, вышитые шторы, скатерти, декоративные занавеси и другие изделия.

М. Гумилевская связала свою жизнь с Тарусой еще в 1918 году, была одним из организаторов и руководителей Тарусской мастерской художественной вышивки, возродила калужскую цветную перьевую. М. Гумилевская — участница почти всех отечественных и зарубежных выставок декоративно-прикладного искусства последнего десятилетия.

Ростов-Ярославский. Здесь, на фабрике «Ростовская фибра», была проведена научная конференция, посвященная проблемам народных художественных промыслов. Она организована НИИ художественной промышленности; состоялся просмотр ассортимента и обсуждение качества художественных изделий и сувениров из металла, выпускаемых на предприятиях Министерства местной промышленности РСФСР.

Участники конференции отметили, что хотя в системе этого Министерства изготовлением художественных изделий из металла занято более 50-и предприятий, лишь небольшая часть из них в полной мере использует национальное художественное наследие. Участники конференции рекомендовали новым предприятиям Урала, Сибири, Поволжья использовать богатый опыт традиционных производств.

Москва. Сюда, из Гос. Эрмитажа в Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина переехала выставка из США, посвященная золоту «доколумбовой» Америки. Эта экспозиция из США, отвечающая на показ коллекции скифского золота из СССР. На выставке представлены уникальные изделия от Иты-сячелетия до н. э. по XVI век — разнообразные украшения, сосуды, погребальные маски, обрядовые ножи, игрушки, обнаруженные в Перу, Колумбии, Панаме, Коста-Рике. Собрание редчайших золотых изделий дополняют керамика, резьба по дереву, ткани. Выставка золота древней Америки будет показана в Киеве.

Новгород. Всемирноизвестный памятник русской архитектуры XIV века — церковь Спаса на Ковале — была до основания разрушена фашистами. Ее уникальные фрески, казалось, погибли без возврата. Несколько лет назад группа художников Всесоюзного производственного научно-реставрационного комбината под руководством А. Грекова взялась за реставрацию росписей. Художники разобрали руками сотни кубометров завалов, ощупывая каждый кусочек штукатурки, освобождая его от корней растений, грязи и т. п. Из тысяч мельчайших кусочков нужно было смонтировать фрески, копии и фотографии с которых почти не сохранилось. Реставраторы совершили настоящий творческий подвиг — возвратили к жизни значительную часть фресок: «Царица Елена», «Константин и Елена», «Оплакивание», «Пробуждение» и другие.