
ТО
239
1977
Декоративное искусство СССР



1917—1977

В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества.

Из проекта Конституции СССР

Право на творчество

Василий Кисунько

...ССТВА
...ОБРАЗИТЕЛЬ...Й
...ПРОДУКЦИИ

Несколько лет назад под эгидой ЮНЕСКО было проведено исследование, давшее интересные и поучительные результаты.

Детям разных стран — социалистических, капиталистических, развивающихся — было предложено нарисовать «красивое», «хорошее» и «некрасивое», «плохое». Выяснилось, что дети до четырех лет в разных уголках мира представляют себе мир примерно одинаково: красиво солнце, красива земля, красива мать...

Но более внимательное изучение результатов показало, что и в раннем возрасте понимание красоты отнюдь не нейтрально с социальной точки зрения. Маленькие художники из социалистических стран отличались от своих ровесников, живущих в обществе, не прошедшем школу строительства социализма, тем, что в понятие «красота» включали труд. Они пытались запечатлеть как «красивое» процесс труда, человека в труде. А это значит, что коренные устои общественной формации — духовные, нравственные, эстетические — человек постигает в самом раннем возрасте: уже тут происходит формирование системы социальных ценностей, выработка критериев оценки (в том числе и эстетической) того, что составляет суть общественного уклада, первооснову образа жизни общества.

Словосочетание «образ жизни» — строгий научный термин, определяющий систему коренных принципов и повседневных форм существования того или иного общества.

Но теми же словами можно определить и претворенную человеческим сознанием картину этой жизни, то «познание в образах», воплощением которого является искусство.

И сегодня «обратная связь» искусства с обществом, воздействие искусства на сознание каждого члена общества становится все более активным, превращаясь в одну из характерных примет развитого социализма.

Именно такое воздействие искусства, предсказанное в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, было глубоко проанализировано В. И. Лениным, сформулировавшим программу конкретной, повседневной, кропотливой работы победившей социалистической революции, неотъемлемой и важнейшей частью которой стала революция культурная. Шесть десятилетий, отделяющих нас от Октября 1917 года, были годами воплощения на практике всего того, что дает свободному народу марксистско-ленинская теория социальных и политических преобразований, осуществляемых под руководством коммунистической партии.

«В Советском Союзе построено развитое, зрелое социалистическое общество,— говорил на майском (1977) Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев.— Крупные, принципиальные перемены затронули все стороны общественной жизни» [1].

Вот итог этих перемен: в экономике безраздельно господствуют социалистические формы собственности. Единый народнохозяйственный организм развивается на основе сочетания достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя. Растет социальная однородность советского общества, постепенно стираются различия между основными социальными группами. Все более сближаются самим ходом жизни все нации и народности нашей страны. Сложилась новая историческая общность людей — советский народ. С построением зрелого социализма, с переходом на идейно-политические позиции рабочего класса всех слоев населения, и государство наше, возникшее как диктатура пролетариата, переросло в государство общенародное. Социализм превратился в мировую систему, сложился неизвестный ранее истории союз свободных народов и государств — социалистическое содружество. Существенно ослаблены позиции мирового капитализма. Десятки молодых государств, бывших колоний, выступают против империализма.

Естественно, что эти итоги исторического развития оказывают решающее воздействие на всю духовную культуру современности, и прежде всего на культуру социалистических стран, которая становится в глазах миллионов людей во всем мире свидетельством того, что получило наименование «реального социализма». В напряженнейшей схватке идеологий проблемы культуры выдвинулись на передний край: нет ни одного вопроса, связанного с культурой настоящего, прошлого, будущего, где бы борьба эта не давала бы о себе знать.

Неслучайно, например, именно на культурную традицию ссылаются те, кто хотел бы ограничить опыт социализма «восточноевропейским регионом», пытаясь отыскать доказательства «несоответствия» того, что определило путь народов к реальной победе социализма,— тому, что «позволяют» или «не позволяют» иные «культурные» традиции.

Ответственная задача художественной культуры развитого социализма — осознать силу собственных традиций именно как традиций общемировых; осознать нераздельную связь с марксизмом как высочайшим явлением и необходимым результатом всей духовной жизни человечества, имеющим общекультурные истоки; осознать (во всей масштабности новых задач), что социализм наследует, возводит на новую ступень традиции и свершения художественной культуры всех эпох, что социализм сам, как социальная формация, как форма бытия общественного человека, есть осуществление, реальное воплощение демократических чаяний человечества.

Лишь искусство, открыто, программно, творчески связавшее себя с социализмом, может стать участником реального воплощения такой гуманистической программы. И это — главное, что составляет основу собственных традиций социалистической художественной культуры, основу родства и преемственности всех этапов ее развития. В 1920 году в проекте резолюции «О пролетарской культуре» В. И. Ленин писал: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» [2].

Сегодня страна принимает новую Конституцию, в которой подведен исторический итог того, что Ленин назвал «практическим опытом диктатуры пролетариата». Это — итог завоеваний новой социалистической эпохи, начавшейся шесть десятилетий назад и вступившей сейчас в важнейшую фазу развития, «когда социализм развивается уже на своей собственной основе», когда «все полнее раскрываются созидательные силы нового строя, преимущества социалистического образа жизни» [3].

Социалистическая художественная культура — один из зримых результатов движения по дороге творчества, открытой народам Октябрьской революцией, величайшим событием нашего века. Память истории, сохраненная в созданиях этой культуры,— это коллективная память революции, борьбы за торжество ее идей, за осуществление ее задач и гуманных целей. В высочайших проявлениях творчества художников, как и в повседневности социалистической художественной культуры, запечатлен творческий гений революционной эпохи, воплощено стремление к творчеству миллионов людей и обеспечение творческой

На 2-й стр. обложки:
Л. Юрген
Ваза «Восход».
Хрусталь.
Ленинградский завод художественного стекла.
1977

И. Симонова
Гобелен. Фрагмент

жизни этим миллионам благодаря тому, что реальный социализм был повседневной целью работы народа, руководимого ленинской партией.

Революция, совершенная в Октябре 1917 года, раскрепостила человеческий труд, дала право на творческий труд миллионам людей. А тем самым право на творчество определило судьбы всех видов человеческой деятельности при социализме.

*

Новая Конституция фиксирует и обеспечивает право на пользование достижениями культуры как одно из основных прав человека. Статья 46 формулирует и основания, на которых зиждется обеспечение конституционного права на культуру: «Это право обеспечивается общедоступностью ценностей отечественной и мировой культуры, находящихся в государственных и общественных фондах; развитием и равномерным размещением культурно-просветительных учреждений на территории страны; расширением культурного обмена с зарубежными государствами» [4].

Простое сопоставление этого конституционного положения с ленинскими словами о «пролетарской культуре» свидетельствует о преемственности исходных ленинских принципов культурного строительства, создания новых культурных ценностей, бережного и творческого отношения к культурной традиции.

Статья 47 гарантирует свободу научного, технического и художественного творчества. Гарантирует «в соответствии с целями коммунистического строительства». Гарантирует с точным указанием основ обеспечения этой свободы творчества. В ранг государственного закона возводится обязанность государства обеспечить развитие искусства, развитие, и отвечающее целям коммунистического строительства, и обусловливающее — наряду с другими факторами социальной жизни — практическое достижение этих целей.

Статья 27 проекта Конституции возводит в ранг обязательств государства перед обществом, перед каждым человеком заботу об охране и приумножении духовных ценностей общества, широком их использовании для повышения культурного уровня советских людей. «В СССР,— заключают эту статью слова,— всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества»[5].

Подчеркну: все эти конституционные положения — и фиксация уже достигнутого, и программа деятельности партии, государства, всего общества на многие годы вперед. Это — реальность, все богатство которой вобрали в себя строгие законодательные формулировки. Реальность во всех ее достижениях, которые, разумеется, не исключают противоречий, вызванных или вызываемых динамикой роста, самим ходом дальнейшего развития.

В проекте Конституции СССР законодательно фиксируется ответственность перед культурой, которую принимают на себя государство, все общество, принимает на себя коммунистическая партия, являющаяся «руководящей и направляющей силой советского общества, ядром его политической системы, всех государственных и общественных организаций» [6]. Но этим определяется, возводится в ранг закона всей общественной жизни и ответственность самой культуры перед обществом, перед целями коммунистического строительства, ее обязанность помогать созданию и приумножению духовных ценностей общества, быть генератором этих ценностей, а значит и генератором духовного роста личности в условиях зрелого, развитого социализма.

Свобода творчества неотделима от социальной ответственности — литератора, живописца, музыканта, кинематографиста.

Как один из важных итогов шести десятилетий нашего развития товарищ Л. И. Брежнев отмечал: «Подлинно народной, социалистической стала интеллигенция. По мере роста уровня культуры народа и небывалого увеличения роли науки в коммунистическом строительстве растет и удельный вес интеллигенции в жизни нашего общества» [7]. Этот качественный рост удельного веса интеллигенции, в том числе художественной, в жизни зрелого, развитого социалистического общества — выражение постоянного умножения духовного потенциала всего общества, выражение масштабности задач, которые этому обществу предстоит решать в процессе дальнейшего социального развития. В этом — выражение возрастающей роли искусства в формировании нового человека, о чем говорилось с трибуны XXV съезда КПСС как об одном из важных направлений идеологической и политической работы партии.

Но воспитание нового человека средствами искусства — процесс не односторонний, а взаимный. Он включает в себя и самовоспитание искусства, самовоспитание качеств нового человека в сознании самого художника, в его повседневном творческом общении с жизнью. Чем теснее связь художника с действительностью развитого социализма, тем глубже способность мастера проникать в суть явлений, давать явлениям четкую мировоззренческую оценку, тем выраженней будет и способность искусства видеть перспективы социального развития, перспективы дальнейшего становления нового типа личности, нового типа общественных отношений.

Морально-политическое единство советского народа, движение страны к таким важнейшим рубежам нашего пути к коммунизму, как стирание существенных различий между городом и деревней, умственным и физическим трудом, увеличение социальной однородности общества,— все это не снимает, а, наоборот, все активней ставит вопрос об идеологическом воздействии искусства не на «человека вообще», а на человека данной социальной группы, данного культурного опыта, данной среды.

Когда-то стали крылатыми словами писателя Л. Соболева, что партия дала художнику в условиях победившей социалистической революции все права, отняв единственное право — писать плохо. С начала 30-х годов, когда слова эти были произнесены, советская художественная культура прошла вместе со всем народом громадный путь. Сегодня партия с новой силой поставила вопрос о произведении искусства, о таланте художника как национальном достоянии.

А это значит, что искусство, обладая высокими правами, теряет право на то, чтобы творения его воздействовали на людей в полсилы.

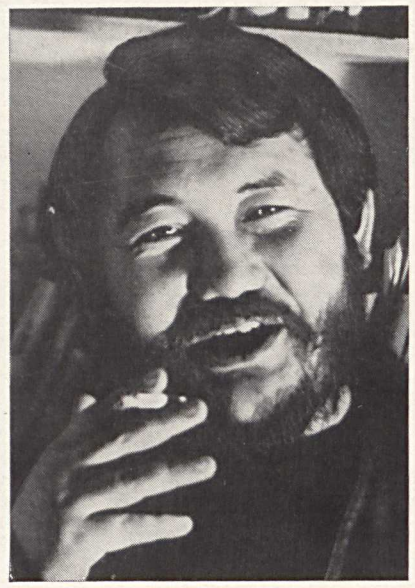
Максимальная действенность искусства — обязанность, которую не запишешь в Конституции. Это — внутренняя обязанность самого искусства, органический закон его жизни. Условия развитого социализма, конституционные установления социалистического общества делают все, чтобы этот органический закон внутренней жизни искусства мог действовать с максимальной полнотой заложенных в нем возможностей. Это — исторический вызов искусству, и достойно ответить делом — вот единственный возможный ответ на такой вызов.

---

[1] «Правда», 5 июня 1977 г., стр. 1.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.
[3] «Правда», 4 июня 1977 г., стр. 1.
[4] Там же, стр. 2.
[5] Там же, стр. 1.
[6] Там же.
[7] «Правда», 5 июня 1977 г., стр. 1.


РУСЬ
УКРАЇНА
РОССИЯ
ДИВЛЯЧИСЬ

Курасбек Тыныбеков



Курасбек Тыныбеков по существу первый художник казах, получивший высшее профессиональное образование по декоративно-прикладному искусству. Он — выпускник Львовского института декоративного и прикладного искусства.

С 1970 года, еще будучи студентом 4-го курса, он становится постоянным участником респуоликанских выставок, а позднее его гобелены экспонируются на всесоюзных и международных выставках. Художественная индивидуальность Тыныбекова формируется на основе серьезного изучения национального наследия, которое является почвой для создания произведений содержательных и современных по форме.

Это видно уже в первом гобелене «Чабан» 1970 года. Здесь молодой художник использует приемы традиционного казахского ткачества — сочетание ворсовой и безворсовой техники, широко распространенной в Южном Казахстане в прекрасных тканых свадебных лентах для украшения юрт — ак баскур. Эти приемы он сочетает с профессиональными навыками, применяя разнообразные фактуры и переплетения, что делает поверхность гобелена пластичной.

Правда, первая работа еще страдает измельченностью форм и цветовых пятен. Но в дальнейшем художественные решения Тыныбекова становятся более цельными, масштабными. Художника не привлекает иллюстративно-повествовательный рассказ, он последовательно овладевает образно-ассоциативным мышлением. Так, гобелен «Семья» (1972) благодаря плавной композиции, обобщенным формам, преобладанию золотистой гаммы передает атмосферу счастья, семейного благополучия.

В композицию введен образ пожилой женщины — матери. Ее силуэт обозначен ломаными линиями, резкими углами, развивающимся кимешеком (национальный головной убор казашки), что напоминает о трудной жизни этой женщины, прожитой ради сегодняшнего счастья своих детей.

Богатая фантазия казахского народа веками находила свое художественное воплощение в национальных орнаментах. Тыныбеков в каждом декоративном гобелене создает импровизации по мотивам казахского орнамента. Но он не просто пользуется национальными цитатами, а органически вплетает его элементы в единую композицию.







Гобелен «Древо жизни». Шерсть, ручное ткачество. 1977

Гобелен «Легенда гор и степей». Шерсть, ручное ткачество. 1975

Гобелен «Степная баллада». Шерсть, ручное ткачество. 1974

В гобелене «Степная баллада» (1974) заключен целый образный мир с глубоким внутренним смыслом. В предельно обобщенных, плоскостно условных формах, организованных в ритмическую композицию, автор как бы ведет рассказ о бескрайней казахской степи, хранящей тайны вековой истории. Гобелен выдержан в глубоких красных и синих тонах, что создает настроение задумчивости, печали. Всю структуру художественного языка своего произведения автор стремится подчинить философскому смыслу фабулы. Дерево — начало жизни, мавзолей — ее конец. Между ними совсем малое расстояние. Но это величавая прекрасная степь, это целая жизнь, преобразующая степной край.

Курасбек говорит: «Как правило, при создании гобелена у меня нет заранее продуманной программы. Я не могу ткать по готовому картону. Организация художественной композиции происходит в процессе самого ткачества, максимально подчиненного порывам творческой фантазии, иначе получился бы сухой жаккардовый ковер».

И действительно, в работах Тыныбекова всегда ощущается импровизация, в них нет жесткого построения, они сохраняют свежесть авторского замысла и непосредственность творческого процесса.

Тема гобелена «Легенда гор и степей» (1975) навеяна исторической легендой казахского народа, посвященной противоборству добра и зла, борьбе за жизнь. Большую эмоциональную нагрузку несет в гобелене цвет. Мозаичное перетекание тонов — темного, огненно-красного, голубо-синего, создает ощущение движения, волнения.

Гобелены Тыныбекова взывают к размышлению, их содержание не лежит на поверхности, а раскрывается зрителю постепенно через символы, аллегории, метафоры. Курасбек не увлекается новыми оригинальными направлениями, он последователен в своем творчестве. Но в то же время оно лишено шаблона. Он постоянно ищет и находит смелые решения, соответствующие принципам современного декоративного искусства, оставаясь при этом глубоко национальным художником.

В одной из последних его работ «Древо жизни» или «Вечность» в необыкновенно красивом серебристом колорите, в сдержанной строгой красоте монохромной композиции слились в единстве человек и природа.

В центре — образ молодой женщины с младенцем на руках, она как бы вырастает из ствола дерева, идущего из самой земли, который отождествляется с кулуптасом, национальным символом жизни. Постоянное движение, смена любви и одиночества переданы кружащимися в полете птицами.

В последнее время в Казахстане при украшении общественных интерьеров начинают шире использовать национальное ткачество. Курасбеком выполнен монументальный гобелен «Степная мелодия» для Дома культуры колхоза имени Ленина Джетысайского района Чимкентской области и декоративный гобелен «Цветы» для гостиницы в Целинограде. Вместе с группой художников-декораторов республики он принимал участие в создании серии монументальных гобеленов для нового санатория «Советский Казахстан», только что открывшегося в Боссентуках.

Курасбек Тыныбеков любит, понимает и с уважением относится к искусству своего народа. Его гобелены всегда самобытны и выполнены с большим профессиональным мастерством.

Алевтина Калинина

Надежда Кириллова



Автопортрет.

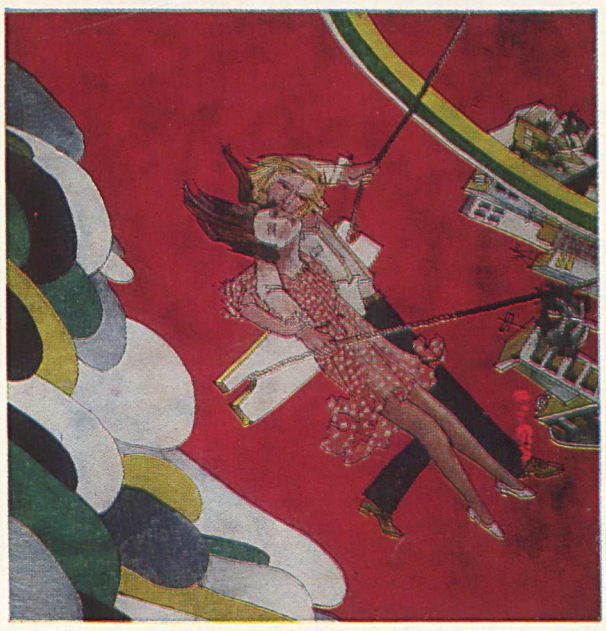
Сколь бы стремительно и кардинально не менялись в искусстве направления, стилевые характеристики, вкусы, наконец, мода, вопрос об отношении современного художника к народному искусству, уровне творческого освоения его традиций и опыта, еще долго, по-видимому, будет находиться в сфере наиболее стабильной и актуальной проблематики. Поэтому с таким интересом и пониманием встречается каждое свежее слово, пусть не решающее этот вопрос, но хотя бы приоткрывающее какие-то его новые грани, аспекты, возможности.

Надежда Кириллова выросла в Сибири, но как художник сложилась в стенах Львовского училища прикладного искусства. Сейчас она живет в Тернополе, работает как график — выставляет акварели, монотипии, рисунки, иллюстрирует для киевских издательств детские книжки, исполняет гобелены (декоративное ткачество — ее первая специальность). В последние несколько лет она завоевала определенную известность не только на Украине, но и в Москве: недавно в редакции журнала «Юность» с успехом прошла выставка двух молодых тернопольчан — Н. Кирилловой и П. Гулина. И этим признанием обязана она, наверное, прежде всего своим картинам на стекле.

Народная живопись на стекле издавна бытовала в селах Прикарпатья, Волыни, Подолья. Создаваемая не профессиональными иконописцами, а крестьянскими «богомазами», икона на стекле в XIX — начале XX века стала развитым видом украинского изобразительного фольклора. Смело и активно претворяли крестьянские живописцы традиционные схемы церковной иконографии в глубоко народные по самой сути своей образы, в которых точная наблюдательность соединена с яркой эмоциональностью, непреложная достоверность — с раскованностью мифотворчества. Неведение профессиональных канонов неотделимо здесь от стихийного ощущения целостной формы, импровизационность — от выверенной поколениями изысканности цветовых и графических решений. Серьезность и проникновенность отношения к предмету изображения сочетаются с присущей народному искусству повышенной декоративностью композиции и цвета, чистота и звучность которого многократно усилена специфической



«Зима»
из цикла «Времена года».
Стекло, темпера. 1976



«Карусель».
Стекло, темпера. 1976

«Осень» из цикла
«Времена года».
Стекло, темпера. 1976









светоносностью стекла как материала живописи. Вслед за львовскими художницами старшего поколения Я. Музыкой и М. Сельской Надежда Кириллова горячо увлеклась народной живописью на стекле и с тех пор остается верной этой традиционной технике.

Сложность состояла в том, чтобы «прикосновение к истокам» не помешало, а наоборот, помогло сберечь личное восприятие молодого профессионального художника, удержаться на высоте подлинного, а не наигранно-стилизованного «наива». Очевидно, что издержки первичного освоения фольклорного материала были неизбежны, но в целом Кириллова сумела найти свой подход к теме, свои интонации, свою манеру, отнюдь не тождественную приемам народных мастеров. Красочная, цветастая праздничность крестьянской поэзии и быта, карнавальная зрелищность народной обрядности — свадьбы, колядки, вертепы, народные типы и образы, от храброго и мудрого казака Мамая до сельских гончаров и прекрасных садовниц. В этом ярком и звонком лубочном мире достаточно отчетливо прослеживается почерк не наивного самоучки, а художника, сознательно рассчитывающего композиционные, линейные, колористические и иные решения. Свойственные Кирилловой безусловная искренность и непредвзятость позволяют ей чувствовать себя в русле фольклорной образности естественно и уверенно.

Постепенно, но все более определенно зазвучали в этих «народных картинах» Н. Кирилловой иные ноты: возвышенная патетика и очистительная скорбь триптиха, посвященного победе советского народа в Великой Отечественной войне, философичность поэзии Леси Украинки, слаженные и мажорные ритмы колхозного труда. Традиционная техника народной живописи на стекле оказалось настолько гибкой и емкой, что вместила новое содержание. Отсюда открылся путь к последним работам Кирилловой — лирическим миниатюрам, в которых автобиографические сюжеты переплетаются со стремлением познать и выразить психологическую усложненность чувствований молодого современника. Творчество художницы обретает многозначность и емкость, а свойственные народному примитиву раскованность фантазии, наглядность изобразительных гипербол и метафор становятся средством выражения интимных ассоциаций и подтекста сложных душевных ситуаций.

Работы Надежды Кирилловой убеждают в ее будущем как художника. Собственно оно уже началось сегодня, и потому так интересно, каким оно будет завтра.

Григорий Островский

«Мелодия».
Стекло, темпера. 1975

«На велосипеде».
Стекло, темпера. 1975

«Степом, степом...»
Стекло, темпера. 1971

Надежда Кондратьева



Надежда Кондратьева, окончившая в 1967 году ЛВХПУ имени В. И. Мухиной по факультету промышленного искусства, подчинила свое творчество строгим правилам и нормам индустриальных стандартов. Начиная с 1969 года один за другим появляются ее дизайнерские проекты измерительной аппаратуры для института технологии судостроения. Заказ был рассчитан на много лет вперед.

Для приборов, созданных Кондратьевой, характерны четкие графические и сдержанные живописные решения. В проектировании формы прибора, его пропорций, силуэта ей помогает хорошее владение рисунком. Созданию художественно-конструкторских моделей предшествует множество зарисовок, объемных и плоскостных, эскизных и подробных натурных, в которых художница прежде всего старается выявить структуру изображаемого предмета, будь то полевой цветок или решетка невского моста. В большинстве рисунков ставится такая задача, которая поможет затем построению объема прибора в его самых разнообразных ракурсах. Чаще всего рисунки связаны с архитектурой. Ленинград в этом смысле совершеннейший город для художника-дизайнера. Графическая четкость, определенность, пропорциональная гармония его архитектурных ансамблей воспитывает качества, которые очень полезны при работе над конкретным заданием, связанным с точной аппаратурой.

Это же касается и цвета. Сдержанность цветовой гаммы, ее собранность, колористическое единство — все это взято из натурных наблюдений. Но нужно иметь еще большие знания, связанные с технологией производства, с физиологией и психометрией для того, чтобы художественное обобщение перевоплотилось в конструкторское решение.

Ведь каждое лишнее цветовое пятно может не только мешать правильному функциональному использованию машины или прибора, но и утомлять человека физически. Поэтому так сложны поиски цвета и его пропорций на плоскости и в объеме у художника-дизайнера. Обычно Кондратьева работает мягкими, теплыми и сдержанными тонами. Чувство меры—основа цветового решения ее моделей. На последних выставках появились и

привлекли внимание новые работы Нади Кондратьевой—проекты бытовых приборов. Это в основном кастрюли, сковороды, кофемолки, зажигалки и прочие предметы, предназначенные для кухни. Здесь перед художницей встали иные задачи и требования в подходе к форме и цвету. Удобство пользования и хранения бытовых вещей подразумевает такое пластическое решение, которое может дать экономная обтекаемая форма.

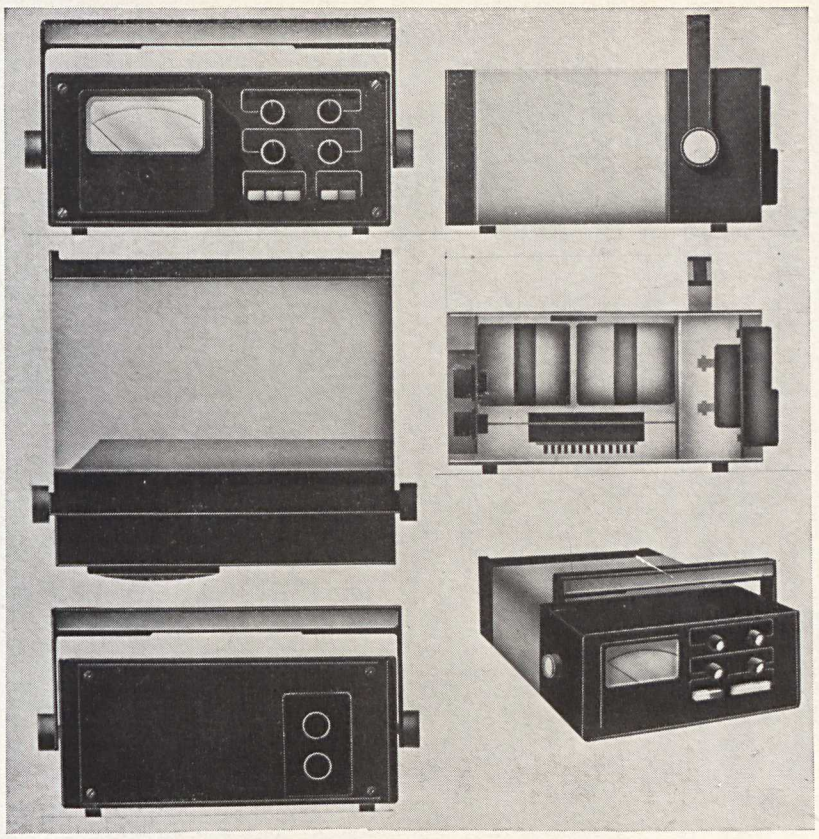
Особое внимание в них уделяется цвету, его эмоциональному воздействию на человека. Здесь от сдержанной гаммы, характерной для прошлых работ, автор переключается на яркие контрастные решения.

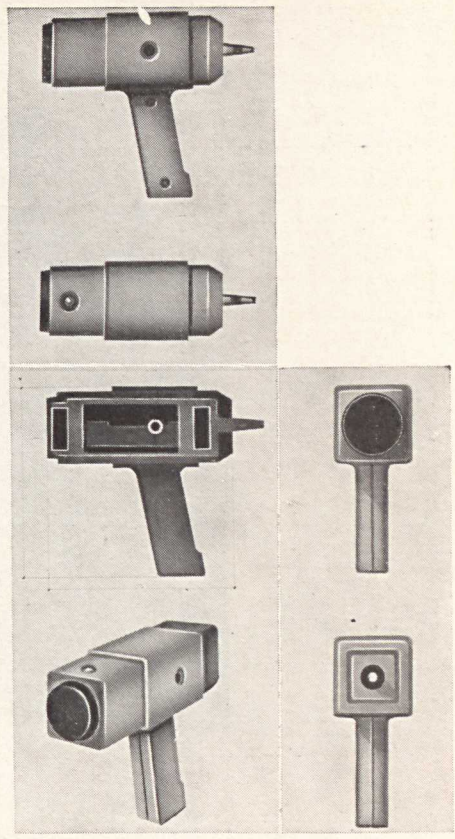
Кондратьева осталась верна себе: прежде чем приступить к новым для нее цветовым решениям, она обращается к натуре. Работе над формой и цветом бытовых приборов сопутствует рисование с натуры, в основном в жанре пейзажа. Ее акварели последних лет очень интересны по ощущению колорита, по созданию определенного состояния, настроения природы. Ее северные мотивы решены в приглушенных тонах, богата цветовыми нюансами весна в Чернигове, а болгарские акварели более декоративны. Для усиления декоративного начала художница обращается к технике монотипии.

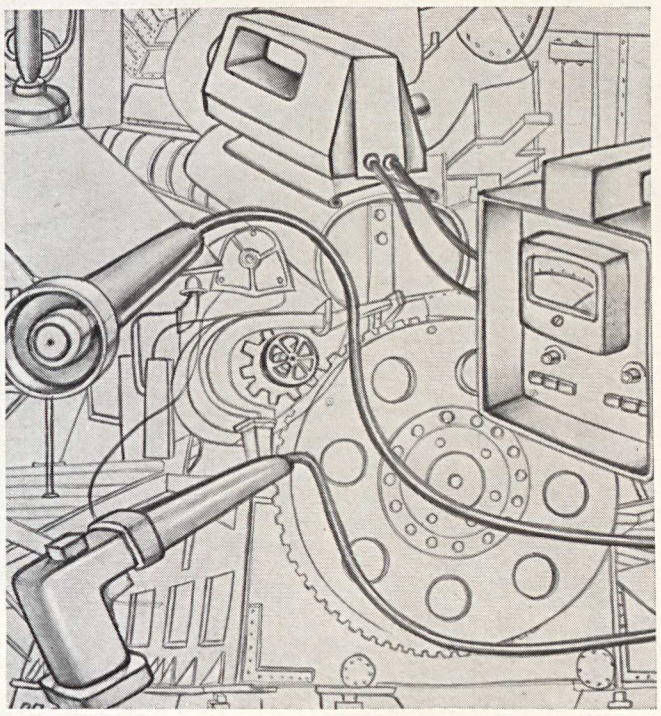
В дополнение к бытовым приборам Кондратьева создала проекты скатертей, салфеток, фартуков, хозяйственных сумок, стараясь сформировать взаимосвязанный ансамбль. Работа над комплексными решениями, ансамблями вещей и их увязкой со всей предметной средой, окружающей современного человека на работе и дома, стала теперь в центре внимания художницы. Она продолжает создавать все новые приборы поточной линии для изготовления матриц запоминающих устройств и ставит в этой работе перед собой четкие, конкретные задачи: единство всех приборов по форме, пластике и цветовому решению, формирование единого комплекса предметов в их взаимосвязи функции и эстетики, их гармоничное размещение в среде интерьера. Для того, чтобы выполнить эти задачи, приходится художественное конструирование сопровождать проектами мебели, светильников и других дополнений, необходимых для создания цельного ансамбля.

Промышленное искусство — молодое искусство, и работают в нем чаще всего молодые художники. Их опыт доказывает, что три правила архитектуры — красота, польза и прочность — стали нормой для их творчества, служащего людям в повседневной деятельности.

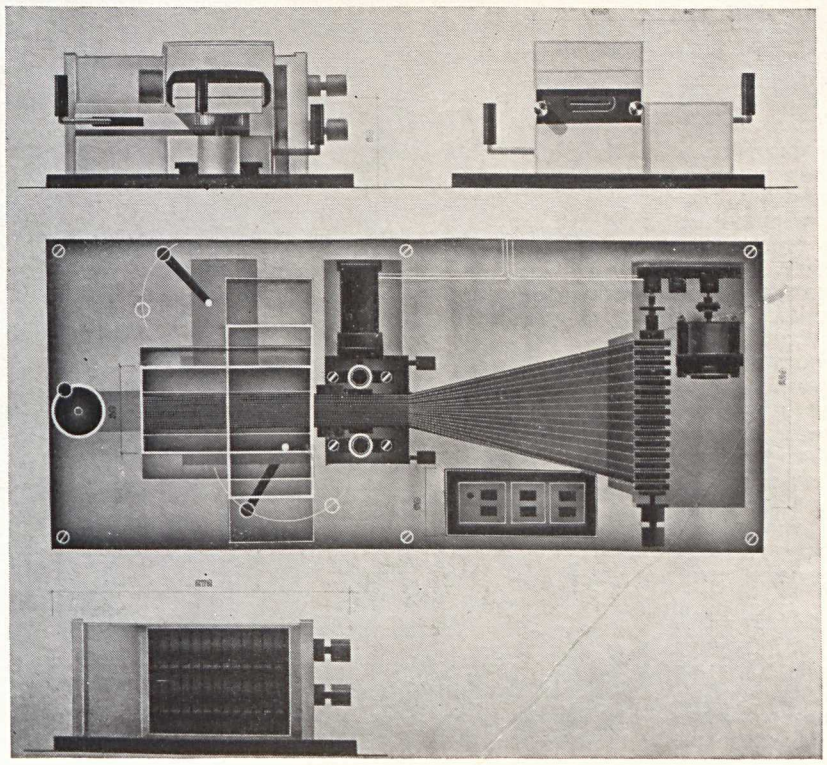
Ирина Чижова

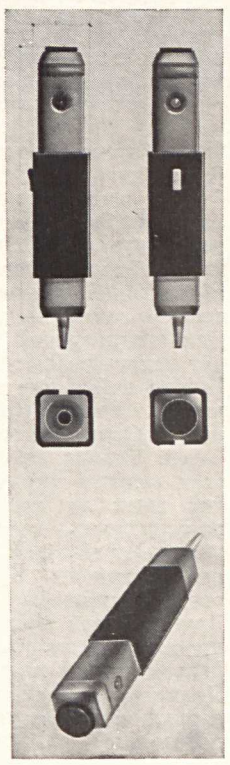












Комплекс приборов для микромашин.

Ручные датчики.

Композиционный рисунок.

«По Болгарии». Бумага, карандаш.

Комплекс приспособлений для изготовления микросхем.

Наталья Савинова

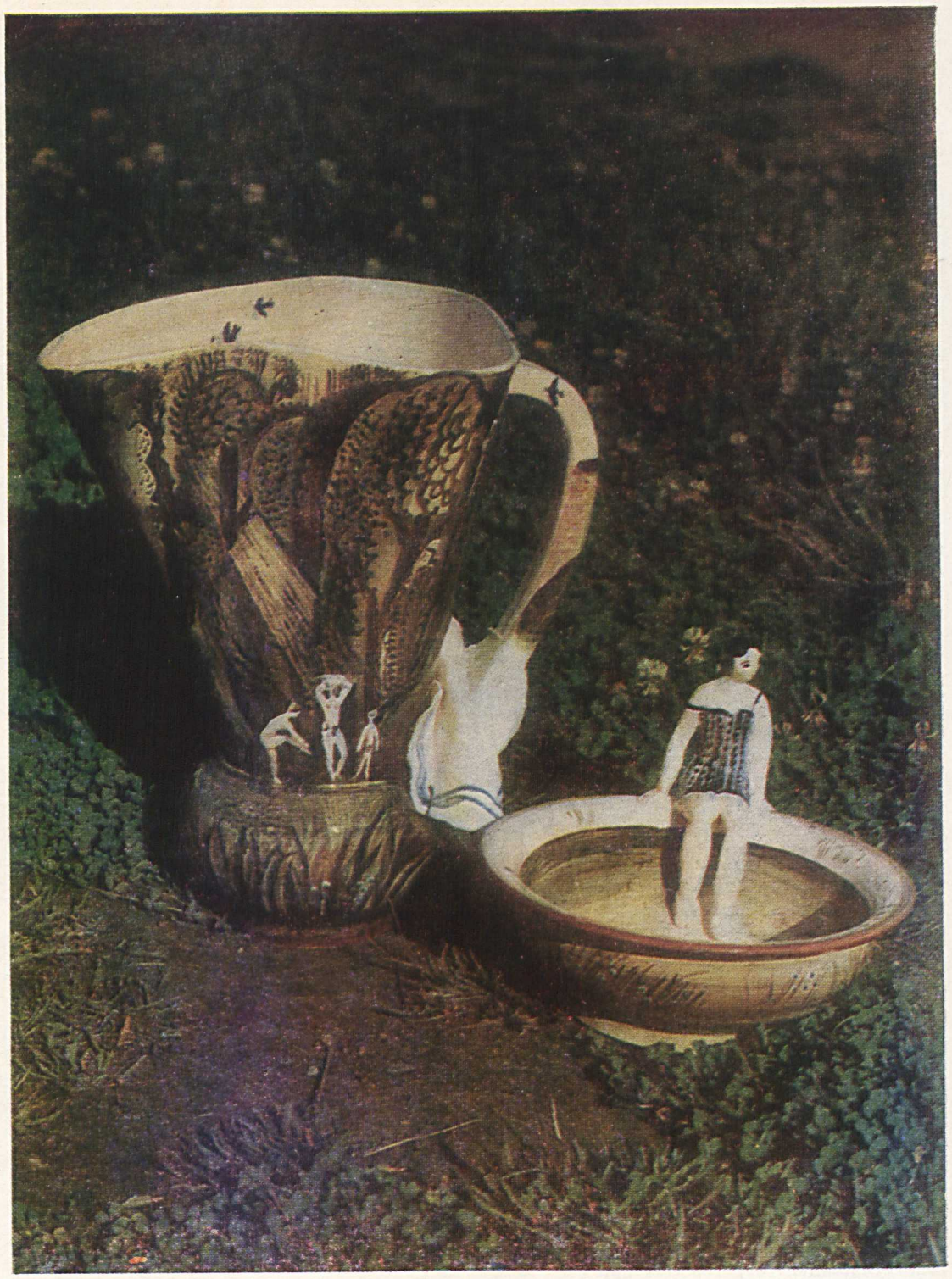


Творчество молодого художника Натальи Савиновой достойно представляет ленинградскую школу керамики. Ее работы неизменно обращают на себя внимание на выставках декоративно-прикладного искусства, участницей которых она стала с 1969 года, сразу после окончания ЛВХПУ им. Мухиной. Какова бы ни была архитектоника формы, главное в работах молодого художника — роспись. Росписи Савиновой бывают многоцветными и однотонными, плоскостными и пространственными, сюжетными и ассоциативными. Но каждая из них проникнута необычайно ясно выраженным чувством поэтического в обыденном. Поэтому вещи Савиновой интересно долго рассматривать, постепенно проникаясь настроением автора. В них все близко и понятно, будит столько ассоциаций потому, что они посвящены в основном одной теме — семье — теме вечной, как жизнь.

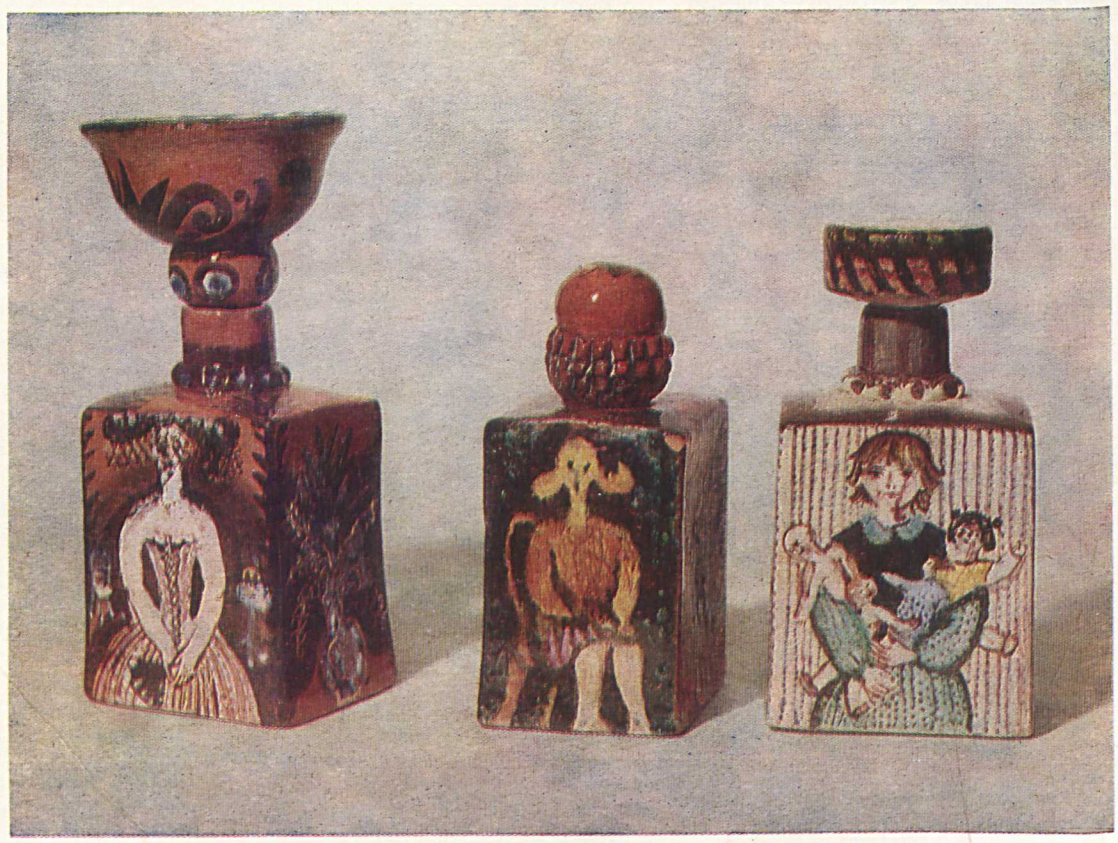
В семье самой Наташи Савиновой царят дружба и особое взаимопонимание, свойственное людям, занятым одним делом, служением искусству.

Отец — профессор живописи Г. А. Савинов из рода художников, имеющего последовательные творческие традиции. Мать — известная ленинградская художница О. Б. Богаевская. И часто кто-либо из них появляется в ее росписях у мольберта, с палитрой в руках. Так как Савиновой свойственно прежде всего живописное видение мира, то приходится много и упорно искать его воплощение в керамическом материале. В течение последних лет перепробованы всевозможные глазури, эмали, соли. Непрозрачная глазурь концентрирует цвет, сквозь прозрачную просвечивает естественный тон обожженной глины, соли придают особую мягкость каждому мазку. Для подглазурной росписи она любит использовать различные люстры. Нужно найти для каждого замысла новую технику, чтобы краски не теряли свою внутреннюю силу и блеск. Только всестороннее знание всех свойств керамических покрытий дают ту свободу, мягкость и живописность, которые характерны для работ молодой художницы и не раз отмечены в художественной среде Ленинграда.

Другая сфера исканий Савиновой — пространственность. В 1974 году на первом смотре творческой молодежи Ленинграда Савинова показала совершенно новые для нее работы — небольшие скульптурно-декоратив-



Комплект «Купание». Керамика. 1975



Декоративные штофы. Керамика. 1975

ные композиции: «Керамический завод», «Веранда», «Каток». Обычно такого рода композиции создают в керамике как нечто отвлеченное — фантастическое или символическое. Савинова же осталась верна себе и в ее пространственных композициях ясно читается сюжет, настроение. Она не только показывает, но и рассказывает.

Композиция «Керамический завод» читается как круглая скульптура. Зритель обходит ее со всех сторон, следит за действием рабочих, рассматривает маленькие керамические изделия, уже вынутые из печи. В этой композиции есть элемент занимательности, движения.

В пластическом решении еще не все у нее совершенно, но подкупает искреннее желание передать свои жизненные наблюдения, ощущения. За эти работы Савинова получила городскую премию.

Вскоре, через два месяца, на весенней ленинградской выставке 1974 года Савинова показала новые пространственные решения. На этот раз она нашла их в самой росписи. В ее композиции присутствуют лишь отдельные пластические детали. В двух декоративных блюдах «Интерьер» и «Прогулка» (1974) пространство создается при помощи композиционного построения, причем используется не только дно блюда, но и его борт, таким образом действие разворачивается на разных плоскостях. Рисованное изображение сочетается с реальным пространством. Наиболее интересно решение композиции «Купание», состоящей из двух сосудов — большого кувшина и чаши. Расписывая привычные формы, художник смело использует и специфические пластические свойства глины. На ручке кувшина свернулось полотенце, а на крае чаши сидит купальщица — скульптурная фигурка, которая неотделима от композиционного замысла декоративного сосуда в целом.

В произведениях Натальи Савиновой заключен лирический мир, посвященный семье, детям, природе. Этот мир надолго останавливает внимание зрителя, вызывает хорошие, теплые ответные чувства потому, что жизнь, поэтически осмысленная художником, так близка, так понятна каждому.

Ирина Кириллова











«Веранда». Керамика. 1975

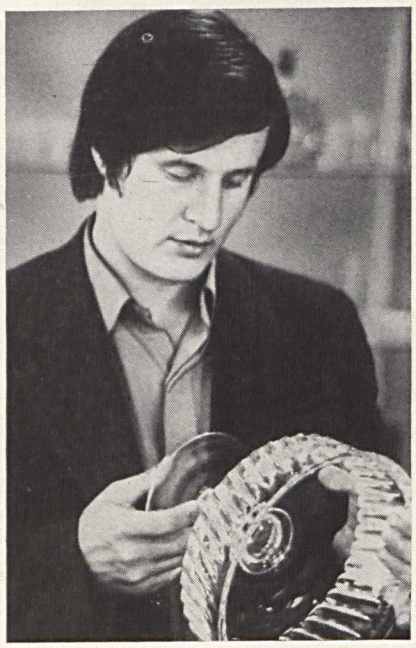
Декоративный пласт «У стола». Керамика. 1975

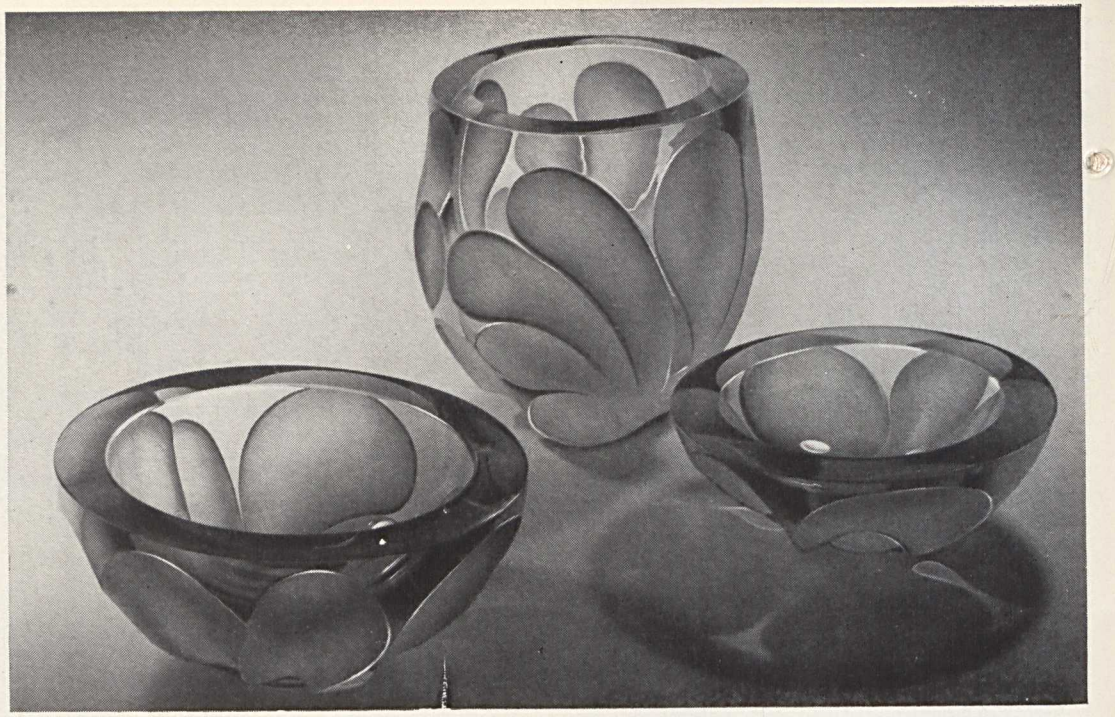
Сервиз «Гроза». Керамика. 1975

Тарелка «Портрет». Керамика. 1977

«В лесу». Керамика. 1975.

Владимир Касаткин





Композиция «Кораллы». Хрусталь, пескоструйная обработка. 1976

Декоративная пластика «Каскад». Хрусталь, гутная техника. 1973

Формирование творческой личности Владимира Касаткина началось в цехе Гусевского хрустального завода, где он с 1965 года работал мастером-алмазчиком. Наследственность профессии (отец Касаткина тоже работает алмазчиком) соединилась с большой одаренностью. В 1966 году Касаткин поступает в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и заканчивает его в 1971 году. Возвратившись на завод, работает много, с увлечением, с полной отдачей.

Художник оригинального творческого склада, остро чувствующий декоративную природу стекла, Касаткин уже в первых самостоятельных произведениях определил тему своих художественных поисков — образ в стекле, выраженный в свободной пластической форме, вобравшей в себя свет, воздух, пространство. Касаткина увлекает передача разного пластического состояния материала: капля стекла, наполненная воздухом, а затем перешедшая в плотную массу, отшлифованный блок кристалла, пронизанный лучом света, большие пузыри-объемы, матовая зернистая поверхность — столь разнообразна жизнь стекольной формы в работах молодого автора.

Касаткин много рисует. Декоративные образы и композиции рождаются в зарисовках, этюдах, эскизах. Это — метод его работы. Иногда эту эскизность чувствуешь в его работах, некоторые из них недосказаны, словно «стекольный набросок», подчас спорны, но в них всегда пульсирует интересная творческая мысль.

Первой самостоятельной работой, свободной от неизбежного на первых порах влияния старших коллег, можно считать композицию Касаткина «Мозаика» (1972), составленную из большого количества рюмок, рассыпанных по столу, словно листья. Разные диаметры окружий, высота предметов, их пестрое разноцветье создавали живописное решение, в котором утилитарная форма явилась модулем построения декоративной композиции (эта работа была отмечена на специализированной выставке «Художественное конструирование в СССР» в 1972 году в Брюсселе).

Последующие работы Касаткина (их уже несколько десятков) — это поиски разных форм стекольной пластики. Назовем те из них, которые были заметным явлением в экспозициях стекла на выставках 1970-х годов: композиции «Факел» (1972), «Каскад» (1973), «Алая лента» (1973), «Белый цвет» (1974), «Гренландия» (1975), «Карелия» (1976), «Кораллы» (1976), «Кумач» (1977) — произведения разноплановые, но объединенные своеобразием пластики, монументальностью образного содержания.

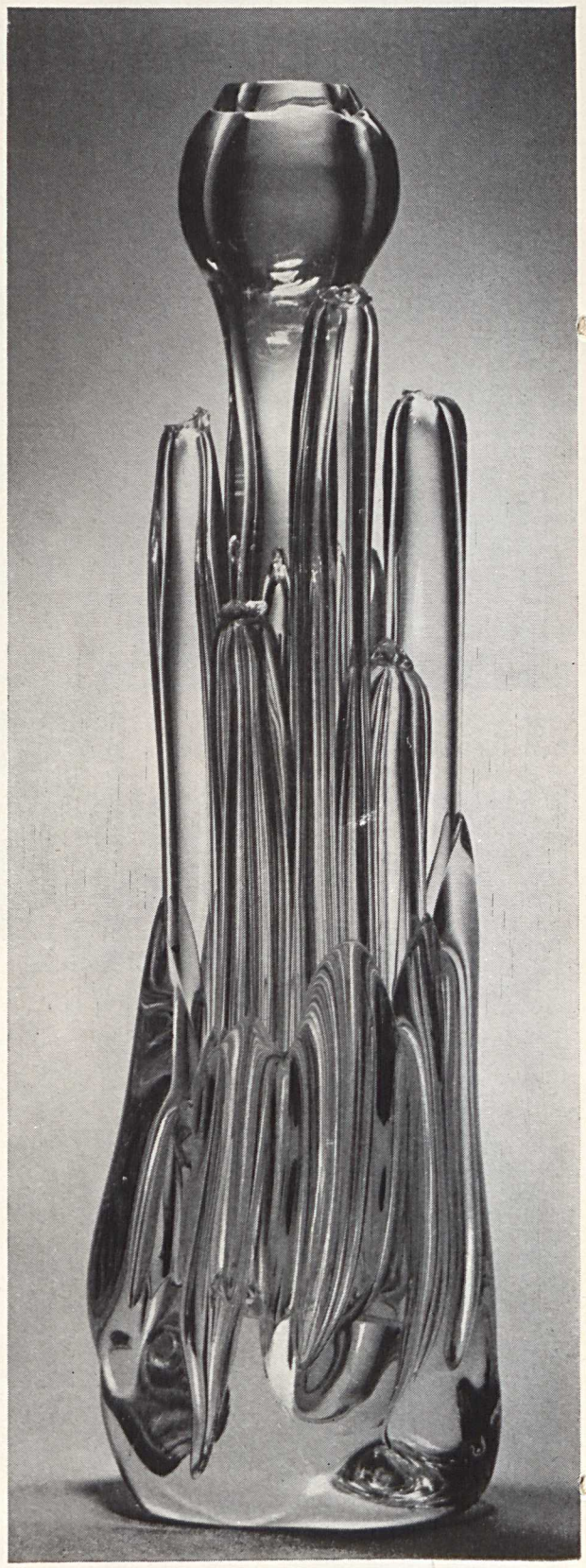
Такому характеру произведений способствуют излюбленные технические приемы Касаткина—глубокий контррельеф, широкая грань, пескоструйная обработка поверхности, гутные приемы. Новое художественное звучание обретает у него прием широкой грани. Художник «проигрывает» его во многих произведениях как массовых, так и уникальных, получая разные декоративные эффекты. В рюмках «Медок» широкая грань образует у оснований пучок зеркальных лучей, в блюде «Полночь», пласте «Рельеф»—превращается в волнистый декор, в кубке «Московский»—строит форму, в блюде «Байкал»—блестит широкой полированной гладью.

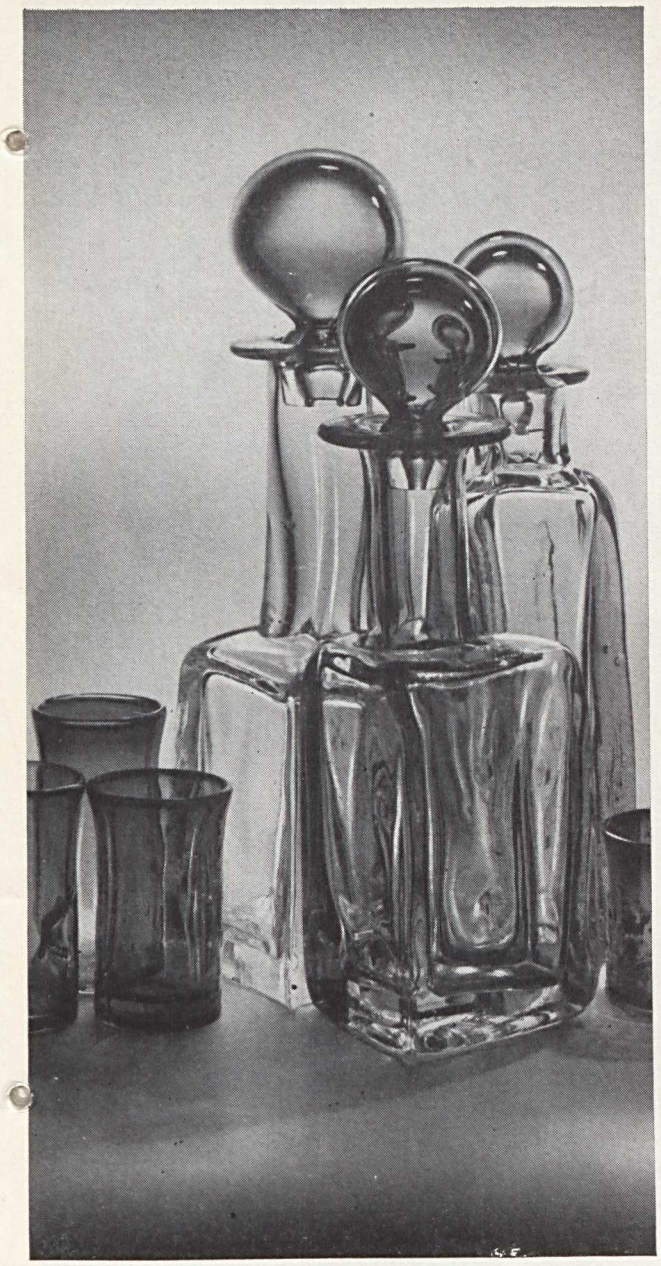
Интересно, по-новому применил Касаткин глубокий контррельеф в композиции из нескольких прямоугольных блоков-экранов, выполненных в бесцветном хрустале (1973). Изображения, напоминающие каких-то обитателей моря, отражаются в массе стекла, в глади зеркальных граней, создавая полное ощущение водной стихии. Впоследствии эта тема перешла на круглые объемы чаш и блюд в композиции «Кораллы» (1976). В этой работе ярко проявилось скульптурное чувство художника.

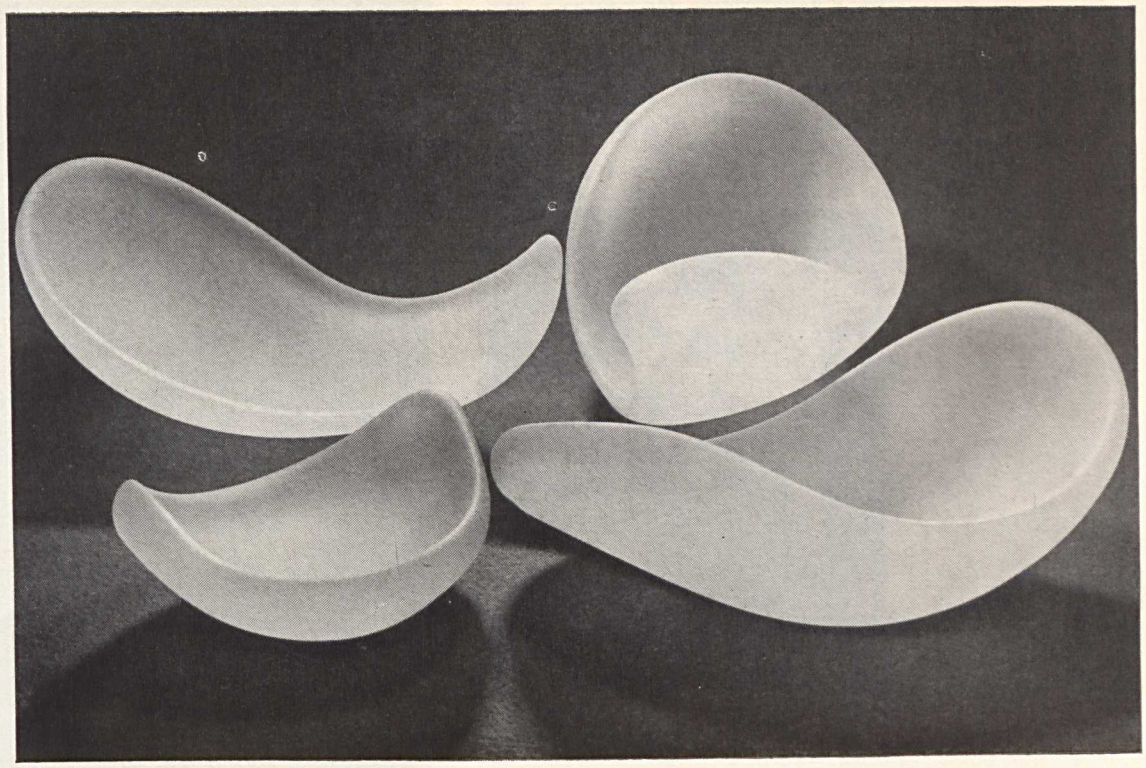
Изобразительная основа произведений Касаткина не имеет буквальных аналогий с мотивами природы. Образное содержание его работ гораздо шире, чем в названии, предлагаемом автором. Конечно, «Карелия» несет в себе ощущение природы этого края, но в очень широком плане, как ощущение воды, неба, воздуха.

При всей свободе пластического выражения произведениям Касаткина присуще архитектоническое начало. Оно прочитывается в конструктивных, геометрических по характеру формах, равно как в мягких пластических объемах, наделенных особым пространственным дыханием. По такому принципу построена одна из самых интересных композиций Касаткина — «Белый цвет». Белые матовые лепестки из стекла свободно разворачиваются в пространстве, образуя ритмически разные композиции.

Как художник заводской лаборато-





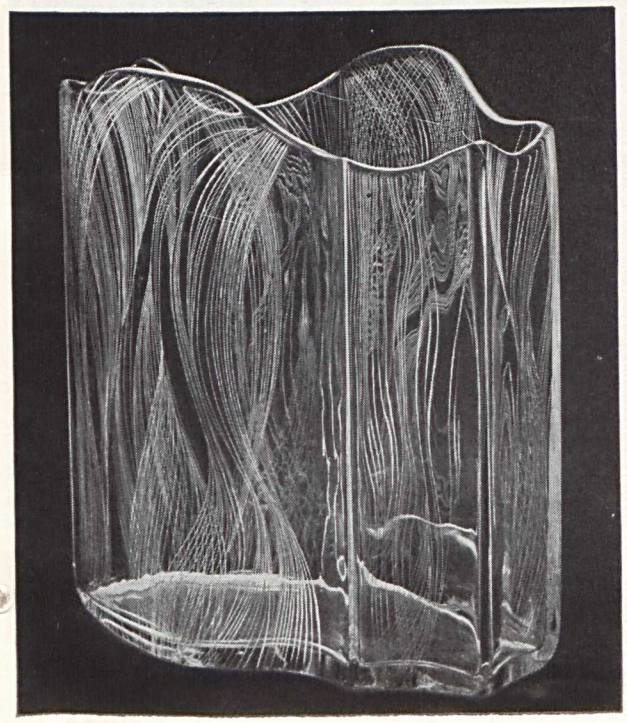




рии Касаткин в своем творчестве уделяет большое внимание созданию образцов массовой продукции. В его лучших образцах-эталонах выступают все те же черты пластичности, контрастности фактур, подчиненные смыслу и логике бытового предмета.

Касаткин — художник большого творческого потенциала. Его эксперименты смелы, неожиданны, порой спорны, но всегда взволнованны и одухотворенны.

Людмила Казакова



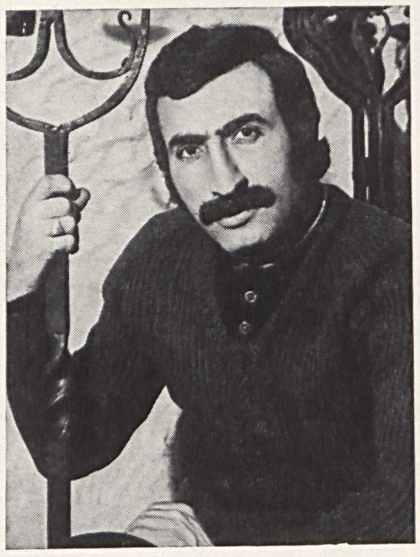
Композиция «Петроград». Хрусталь, гравировка. 1977

Композиция «Белый цвет». Хрусталь, пескоструйная обработка. 1974

Композиция «Кумач». Хрусталь, смешанная техника. 1977

Декоративная ваза Хрусталь, гравировка. 1973

Вартан Оганян



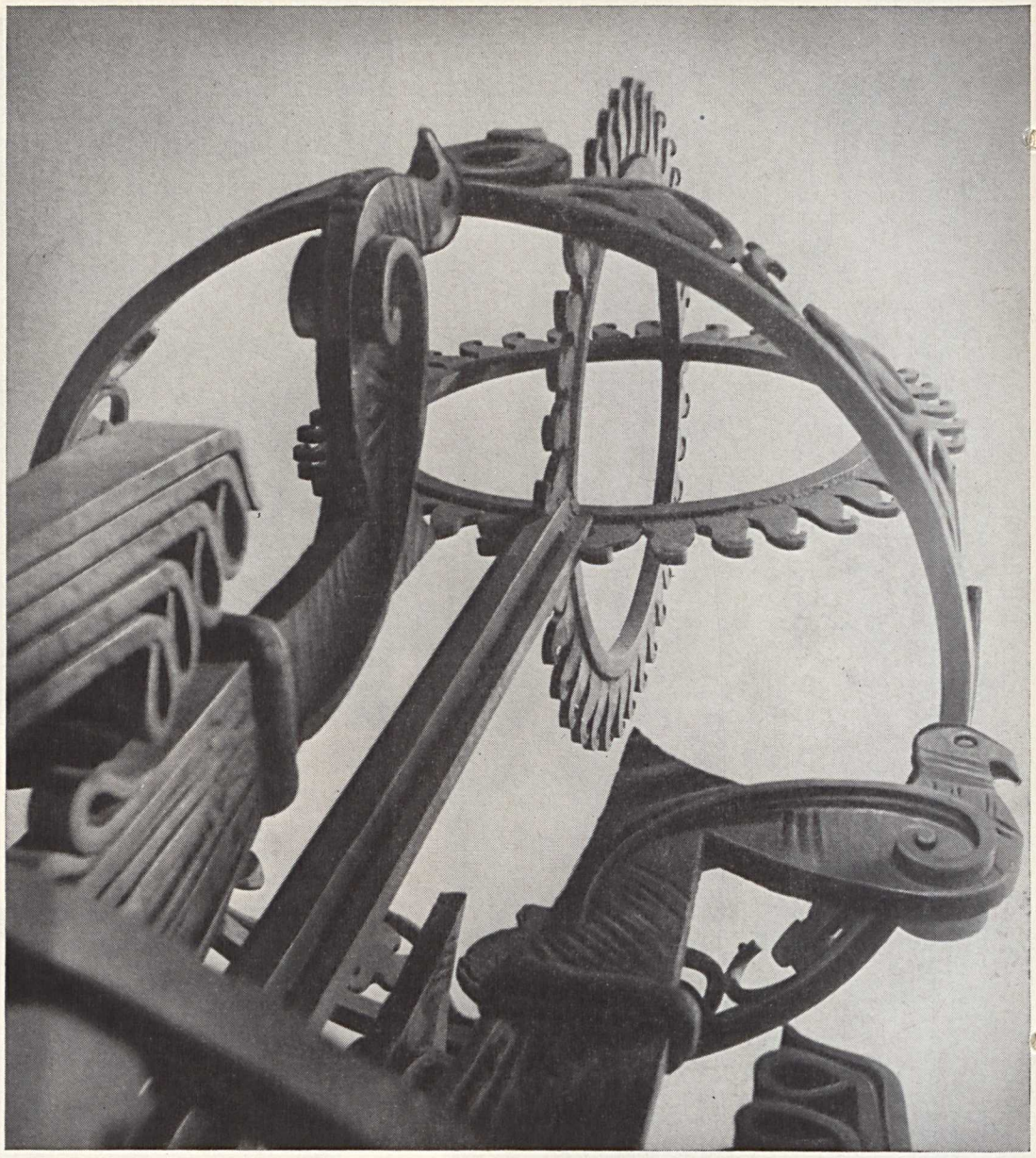
Искусство кузнеца старо, как мир. Но в наши дни художника-кузнеца встретишь редко. В Армении по крайней мере он один — Вартан Оганян.

Начало творческого пути Оганяна не предвещало занятий металлом: ни годы, проведенные в художественном училище, ни два курса промышленной эстетики в институте. Перевод в Таллин на отделение художественной обработки металла не был плодом сознательного стремления, но именно он решил дело.

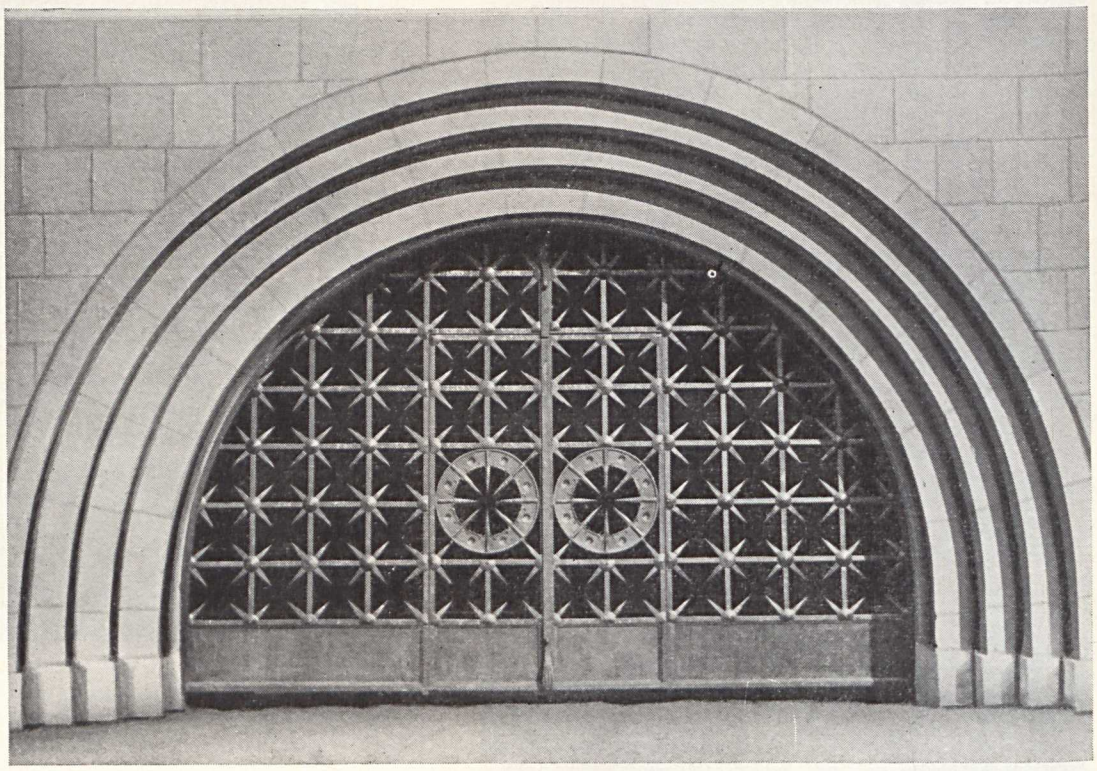
Вартан, родившийся и живший в Ленинакане, центре армянского ремесла и старых традиций, городе полном резных каменных фасадов, кованых ворот и балконов, сразу прижился на таллинской почве. Здесь он изучил технологию обработки железа, изготовление посуды и украшений из цветных металлов. Возвратившись в 1968 году после окончания института в Ереван, 25-летний художник начал работать энергично и много. Крупные подсвечники, впервые представленные на республиканской выставке 1971 года, их аскетическая геометричность, были восприняты с интересом, но настороженно. Однако постепенно с каждой новой вещью кованый металл Оганяна все более и более завоевывает симпатии зрителей. И, наконец, на него обратили внимание архитекторы.

Первая монументальная работа Оганяна — памятник «Арабкир» (архитектор С. Кндехцян, 1974), посвященный освободительной борьбе армянского народа в годы первой мировой войны, поставленный на людной и шумной ереванской улице, в центре миниатюрного сквера. Стилизованные птицы несут на себе обод, украшенный растительным орнаментом, выше — два сплетенных солнечных круга. Под птицами — символ Зла, поверженный Миром и Солнцем. Этот памятник — круглая металлическая скульптура — она решена пространственно и удивительно тонко организует окружающее ее тесное пространство.

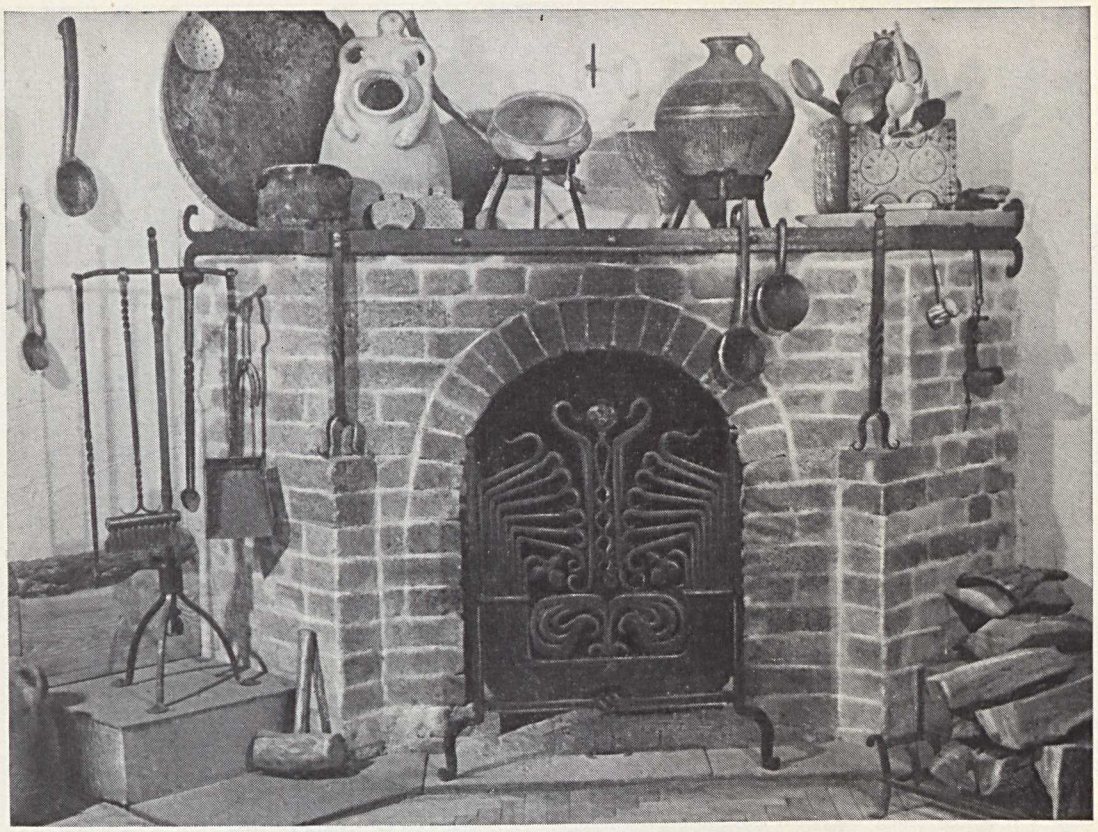
Так, благодаря усилиям Вартана Оганяна современное армянское декоративное искусство обогатилось еще одним видом — кованым металлом. Все чаще к нему обращаются архитекторы и оформители интерьеров. Люстры, сделанные Оганяном, украшают интерьер нового ереванского кинотеатра «Россия». Их массивные формы, большие фактурные плоскости, кованные просто, без затей, с чувством строгой компози-



Памятник «Арабкир». Кованое железо. 1974



Двери для Музея в Сардарапате. Кованое железо. 1974



ции и симметрии, выступают в контрасте с аскетичным бетоном здания.

За последние годы Оганяном были оформлены вход музея в Сардарапате (архитектор Р. Исраэлян, 1974) — необычная образно-символическая композиция из стилизованных щитов и мечей; дегустационный зал коньячного завода — двери и светильники (1975); Музей в церкви IX века в Севанском монастыре (автор проекта экспозиции Г. Ханджян, 1976), Дом журналистов — люстра, бра, двери (1976). И, наконец, сейчас Оганян работает над своим самым крупным и ответственным заказом — уникальной люстрой для института «Ленстройпромпроект». По замыслу автора она будет длиной в 24 метра и пронзит сверху донизу лестничную клетку центрального корпуса. Кованная из железного прута, ажурная и изящная, она будет нести всю арматуру для освещения лестниц.

Работам Оганяна свойственны функциональность и острая декоративность. У него много вещей для бытового использования — подсвечники, бра, дверные ручки; наборы для приготовления шашлыка, каминные принадлежности. Все это — ансамблевые решения национального характера.

В своем творчестве Оганян не стремится быть изящным. Он не превращает железо в кружево, не щеголяет тонкостью выделки, но прежде всего подчеркивает тяжелую материальность металла, его мужественную простоту. В этом первородно «грубом» искусстве-ремесле запечатлевается каждый удар молота, каждое движение озаренных пламенем мускулов.

Оганян очень скуп в своих средствах. Украшений как таковых, самоцельных, у него нет. Скобы, кольца, витой прут, спирали, стилизованные дракончики и змейки, железные плоды граната, виноградный лист, птицы — вот, пожалуй, и все. Он варьирует их, складывает в композиции, в которых внимательный глаз найдет элементы древней армянской орнаментики, в частности, хачкаров. Именно здесь, в древнем орнаменте, ищет он свои мотивы. Конечно, это не просто перенос орнамента из одной эпохи в другую, а творческое постижение и развитие структуры, смысла и духа традиционного искусства.

Вартан Оганян работает без устали, его хватает на все и на организацию в Аштараке комплекса народного дома с кузницей, где все делает он сам, и на активное творчество. Его работы, успех на многих выставках в стране и за рубежом (Финляндия, Голландия, ФРГ, ГДР) позволяют думать, что кузнечное искусство в Армении в верных руках.

Карэн Микаэлян

Оформление камина. 1974

Люстра в кинотеатре «Россия». 1974

Каминная решетка. Кованое железо. 1973

Светильник. Кованое железо. 1971

Цисана Мариндашвили



В горах Кавказа хевсурские, сванские и пшавские женщины издавна занимались ткачеством, создавая пардаги, джеджими, чепраки, техника изготовления которых напоминает гобеленовую. Изделия старых мастериц отличались грубоватой простотой, но в них была своя выразительность, декоративность и большое чувство материала, умение выявить его природную красоту. Наследие народных мастериц явилось основой, на которой зародилось искусство современных грузинских художников, — тех, кто воскрешает традиции национального ткачества и развивает их в духе современности.

Искусство гобелена в Грузии сейчас особенно влечет к себе молодежь, которую привлекает в этом виде декоративного искусства богатый выбор технических приемов и средств, широкие возможности выражения чувств и мыслей художника.

Цисана Мариндашвили — автор многих гобеленов, в которых освоение художественного опыта прошлого и традиций народного ткачества сочетается с исканием новых, современных форм.

Молодая художница, окончившая Тбилисскую академию художеств стипендиаткой имени И. Е. Репина, вот уже несколько лет участница республиканских, всесоюзных и международных выставок. Недавно состоялась ее персональная выставка в Тбилиси.

Гобелены Ц. Мариндашвили — это поиски, проба сил и осуществление «дерзких» замыслов. Художник как бы доказывает, что гобелен — это и живопись мастера, владеющего шерстью вместо красок, и произведение специфического жанра декоративного искусства, но во всех случаях ему присуща эмоциональная форма выражения, гражданственность, демократизм.

Некоторые гобелены Ц. Мариндашвили, например, «Осень» (1975), оставляют впечатление живописного полотна, но это не означает имитации живописи. Правда, здесь и цельная композиция, и изящный, ясный рисунок, и тонкие цветовые нюансы, но живописность вступает во взаимодействие с общим декоративным звучанием гобелена, с его рельефной фактурой, необычным форматом, обрамлением пышной бахромой.





Гобелен «Осень». Шерсть, смешанная техника. 1975

Гобелен «Мечта». Шерсть, смешанная техника. 1974

Некоторые сюжетно-композиционные гобелены художницы лирические по своему характеру (свадьбы, хевсуры у источника, пастушонок), другие насыщены высоким гражданским звучанием («Знамена, скорей!» по мотивам стихотворения Г. Табидзе). В них — отзвуки прошлого и дыхание современности. Они увлекают зрителя своим поэтическим настроем. В мир сказочности, фантазии отсылает зрителя ковер, изображающий женскую фигуру в белом одеянии, юношу с протянутой к ней рукой и белых коней. Лунный свет, струящийся на удлиненные фигуры, делает их зыбкими, призрачными. Холодная сине-фиолетовая и лиловая гамма цветов дополняет общее впечатление фантастичности, ковер так и назван «Сказка» (1973). Он прямоугольной классической формы и имеет живописный характер.

Гобелены и ковры тбилисской художницы производят сильное эмоциональное воздействие не только на стендах выставки, они рассчитаны на определенную пространственную среду. И сюжетом, и рисунком, и общей цветовой гаммой они способствуют созданию художественной атмосферы в интерьере, внеся в него ноту интимности, теплоты.

Гобелены Ц. Маринда́швили лучше смотрятся на близком расстоянии, они скорее камерного звучания, нежели стремятся к задачам монументального искусства. Образ человека-труженика, мечтателя, романтика — во всех работах художницы. Она находит свежие, необычные оттенки в передаче темы молодости и любви. Например, гобелен «Мечта» (1974), сложной композиционной структуры, сочетающей плотное гладкое ткачество традиционного типа и фактурное, ворсовое. В центре изображены фигуры влюбленных, полулежащего юноши и девушки с протянутыми в мольбе руками (как в древнегрузинских фресках), они даны на светлом гладком фоне, напоминающем сценическое световое пятно. Оно выхватывает фигуры действующих лиц из темноты общего колорита гобелена — коричнево-черного с резкими всполохами оранжевого.

Этот контраст создает впечатление поэтической аллегории: добро и зло, любовь и темные силы.

Гобелен «Мечта» привлекает не только своим символическим содержанием, он интересен ясным и изысканным рисунком, композиционным решением, глубокими и звучными красками, а также удачным сочетанием разнообразных техник.

Работы Ц. Маринда́швили жизнеутверждающие и поэтичные. У нее свой почерк, своя национальная школа. В ее произведениях видна крепкая и уверенная рука мастера.

Ирина Дзуцова, Гурам Гогия

Нина Молостнова



Нина Молостнова принадлежит к художникам, творчество которых определяет современный уровень профессионализма в такой оригинальной области искусства как игрушка.

За 10 лет работы во ВНИИ игрушки (г. Загорск) ею создано около 200 образцов для самых разных технологий: резины, стекла, полиэтилена, пенопласта, поролона, целлулоида, бумажно-древесной массы. Многие из них прошли с одобрением художественно-технический совет Министерства просвещения РСФСР и имеют авторское свидетельство.

Первые годы работы в игрушке Н. Молостнова не выходила за рамки унаследованных ею традиций школы художественной керамики МВХПУ (окончила в 1966 году). Это проявлялось в тематике образцов, по преимуществу анималистической, в выборе материала (формованная резина) и в элементарной художественной интерпретации формы. Создавая вещи малых размеров, статичные, в меру условные, не броские по оформлению, начинающий автор осмотрительно настраивалась на новый для нее, специфический вид искусства. Художественный такт в подходе к игрушке уже сам по себе был началом творческим. Особая функция игрушки, современные педагогические требования к ней обязывали ко многому.

За несколько лет Н. Молостнова проделала ту большую подготовительную работу, какая необходима, прежде чем художник получает собственное право на создание индивидуальных, перспективных изделий. Ее модели 70-х годов отличает выразительный авторский почерк опытного, зрелого специалиста. Образы игрушек остро характерны и тем привлекательны. При всей стилистической условности они построены на основе активной переработки жизненного материала. Передавая общее, суммарное впечатление от натуры, обыгрывая типичные черты и характерные свойства изображаемого, художница стремится в каждом образце дать новый цветопластический вариант, будь то карнавальная маска, елочное украшение, погремушка, техническая игрушка или анималистика.

Наибольшую художественную разработанность в творчестве Н. Молостновой получила кукла. В пределах условностей этой группы игрушек ей всегда удается найти впечатляющий облик фигурки: нестандартную постановку, необычное по мимике лицо, характерный костюм. При традиционной подвижной конструкции куклы Н. Молостновой созерцательны, зрелищны. Определенная эмоциональная настроенность делает их «недотрогами». «Смотри и наслаждайся» — такова дидактика

Игрушки и портреты.



игрушечных образов Н. Молостновой, выражающая ее художественное кредо.

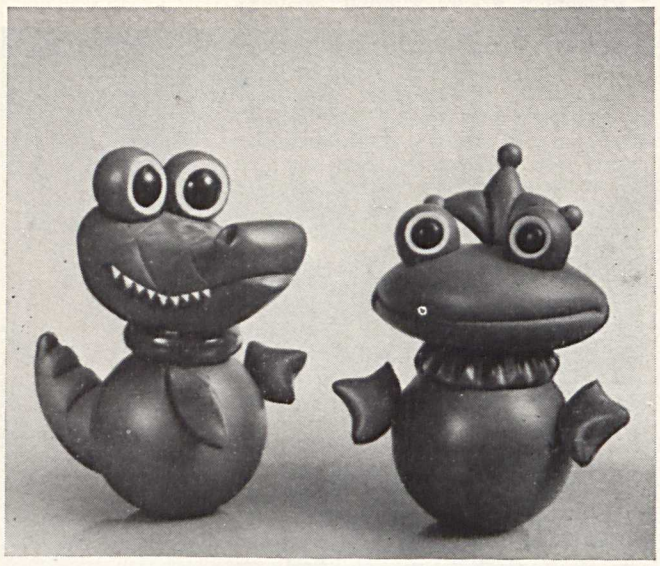
Предмет творческих интересов художницы не только игрушка. Декоративизм и лаконичность пластики не удовлетворяют полностью художественной натуре Н. Молостновой, склонной к живому наблюдению природы, восхищенной богатством ее форм и красок. Это восполняет увлечение живописью. Если в игрушке она во многом полагается на интуицию, то в живописи ее волнует прежде всего доподлинная изобразительность.

Дети и природа — основная тема холстов, преимущественно портретного жанра. Небольшие, квадратные полотна, подробно прописанные, с внимательным разглядыванием предмета, надолго удерживают взор, располагают к спокойному созерцанию. Перед нами — детские образы, словно завороженные жизнью природы. В них нет глубины психологизма и ощутимой жизненной силы — они влекут тихой, идиллической красивостью и той любовью и тщанием, с какими в равной мере написаны лицо, птица, бабочка, травинка. И хотя портреты отличает вполне конкретное сходство с моделью, а в пейзажах узнаются деревья, цветы и травы Подмосковья, они полны возвышенной поэзии и необыденной красоты.

Некоторые портреты особенно легко обнаруживают художественный идеал Н. Молостновой — произведения раннего Возрождения. Уравновешенность, декоративное великолепие и живописная утонченность картин ренессансного стиля — эти черты более всего влияют на художественную манеру Н. Молостновой. Однако, при всей внешней ретроспективности ее живописные искания глубоко личностны и современны. Художница интуитивно выражает одну из наметившихся тенденций в нашем искусстве — возрождение камерной живописи, обращенной к внутреннему миру человека.

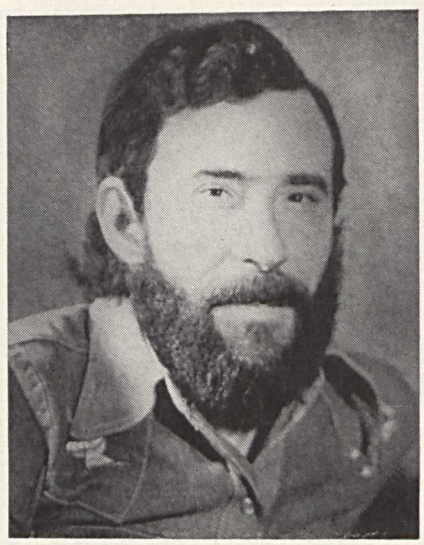
Живопись и игрушка, столь различные виды художественного труда, в творчестве Нины Молостновой удивительно родственны и близки друг другу. Зритель узнает в них взыскательного, серьезного специалиста, художника с творческим потенциалом.

Галина Дайн



Игрушки.
Формованная резина.

Рафаэль Телумян



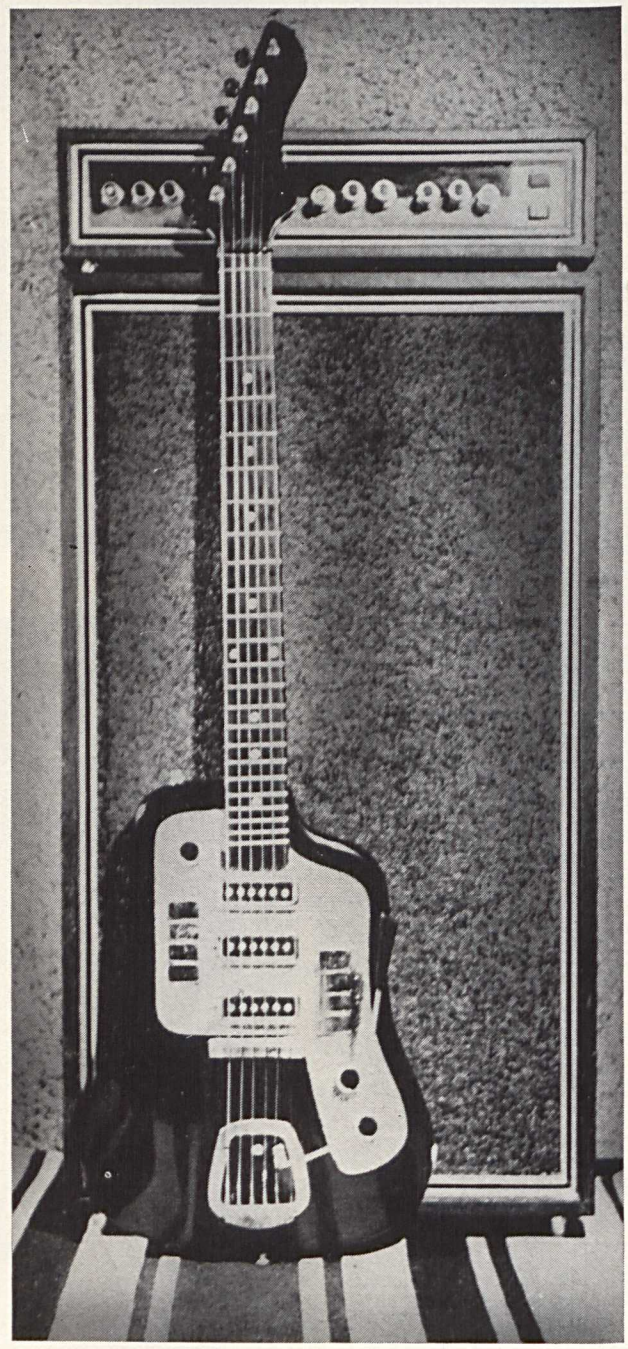
В мае 1975 года на Гоголевском бульваре в Москве наряду с традиционными национальными изделиями были выставлены работы ювелиров в новом, дизайнерском стиле — это были экспонаты советского раздела IV международного триеннале «Яблонец-74». Успех этих работ в значительной мере определил пути развития ювелирного дела последних двух лет. В числе последователей нового течения был и Рафаэль Телумян.

Телумян получил образование как мастер декоративного текстиля, занимался гобеленом, затем окончил Ереванский художественно-театральный институт как дизайнер и поступил во Всесоюзный научно-исследовательский институт по комплексному электрооборудованию в качестве художника-конструктора, где он работает и в настоящее время. Здесь им были выполнены несколько интерьеров лабораторий института, интерьеры вычислительного центра ВНИИКЭ, фойе и коридоров. По проекту Телумяна сделаны вход и дворик института. Были внедрены в производство художественно-конструкторские разработки художника «Стекломойка» и «Внутреннее оборудование холодильника «Арагац».

Но сейчас он больше всего работает как ювелир. Молодой художник один из первых ювелиров в республике отказался от традиционной филиграни, от патинировки и чернения, составлявших в прошлом славу серебряных дел мастеров Армении. Его задачей стало создание новой пластической формы украшения, отвечающей современному ансамблю одежды и новому облику современной женщины. С 1975 года на выставках стали появляться ювелирные изделия Телумяна, отличающиеся от остальной экспозиции не только новизной технологии, но и совершенно новой формой.

Работы, выполненные им в области текстиля, гобелена, естественно, вели к обогащению его ювелирных работ цветом. Появились украшения, где позолота, нанесенная на поверхность изделия в строго обусловленных местах, несла ответственную роль живописного обогащения предмета. Сложная технология гальванопластики давала художнику интересные фактурные эффекты: поверхность напоминала сталактитовые образования и таила игру бело-золотистых отсветов.

Телумян отлично использует в своих изделиях полудрагоценные камни — цитрин, нефрит, хризолит, альмандин и т. д. Их цветовая подбор-



Электрогитара. 1976.

ка, размеры, непринужденность размещения по поверхности изделия на самом деле досконально обдуманы. Отсюда — изысканная завершенность композиционного замысла.

Практически владея и используя все известные техники — литье, чеканку, резьбу, пайку,— Телумян углубляется в изучение и совершенно особой технологии — ультразвукового пустотелого литья. Новые средства требовали нового подхода к материалу — и вот художник почти полностью отказывается от использования цвета, ограничивает себя и в применении камней. Серебро же, отполированное до зеркальной чистоты, обрело вид ультрасовременного материала, что роднит интимную пластику украшения с образами новой архитектуры.

По своим пластическим качествам ювелирные изделия Телумяна — миниатюрная современная скульптура, своего рода отголосок «большой» скульптуры наших дней. Именно обнаружение этой прочной творческой связи объясняет пространственность их решения. Сферические поверхности, пустотелые шары, конусовидные соединения, геометрические детали при зеркально чистой обработке переносят зрителя в некий фантастический мир, в область умозрительного, ставшего в наши дни реальностью. Ассоциации настолько естественны, что названия, данные художником своим работам — «Орбита», «Космос»,—становятся конкретным выражением нашего восприятия украшения.

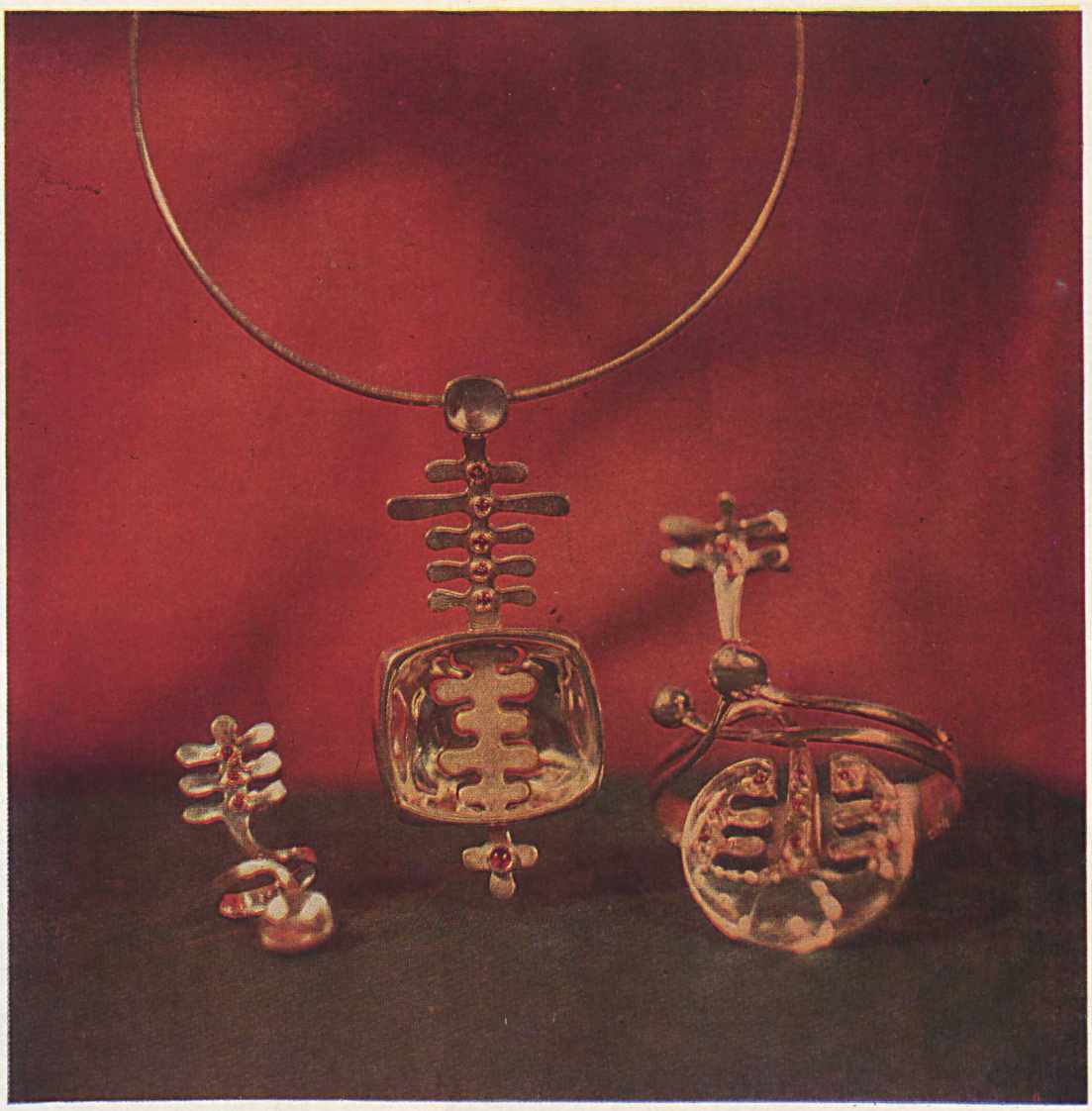
Анализируя ювелирные изделия Телумяна, нужно говорить одновременно о форме и конструктивном построении. Каждое из связующих звеньев, деталей, узлов в то же время декоративно-активная часть, входящая в общий композиционный замысел художника.

Телумян тщательно разрабатывает особые соединения, застежки, использует шарнирные приспособления — в результате изделие получает особый дизайнерский «колорит». Рациональные основы дизайнерского мышления художника заметны и в организации самих объемов: в украшениях Телумяна нет случайных чисто декоративных накладок материала, все предельно экономно, и отсюда — грациозно. Подобное отношение к материалу имеет и эргономическую обусловленность: ведь изящество украшения во многом зависит и от легкости его ношения.

За всем этим прочитывается конкретный человеческий образ — очень динамичный, раскованный и вместе с тем — одухотворенный. Ювелирные изделия Телумяна нельзя отделить от силуэта современной одежды. Это вещи, требующие особого платья — глубоко декольтированного или строго закрытого, облегающего или легко развевающегося, с «движущимся» силуэтом. Украшения Телумяна диктуют не только определенный идеал красоты — в своей активности они как будто требуют определенного интерьера, настроения и действия, а все это признаки подлинного искусства.

Исключительная острота выразительной формы, свободное использование технологии, совершенство исполнения выводят молодого ювелира далеко за рамки принятого в республике в этой области. Творчество Рафаэля Телумяна — новая линия в развитии ювелирного искусства Армении.

Анаит Флджян





Гарнитур «Альмандин». Серебро, литье. 1976

Кольца и браслет. Серебро, литье. 1976



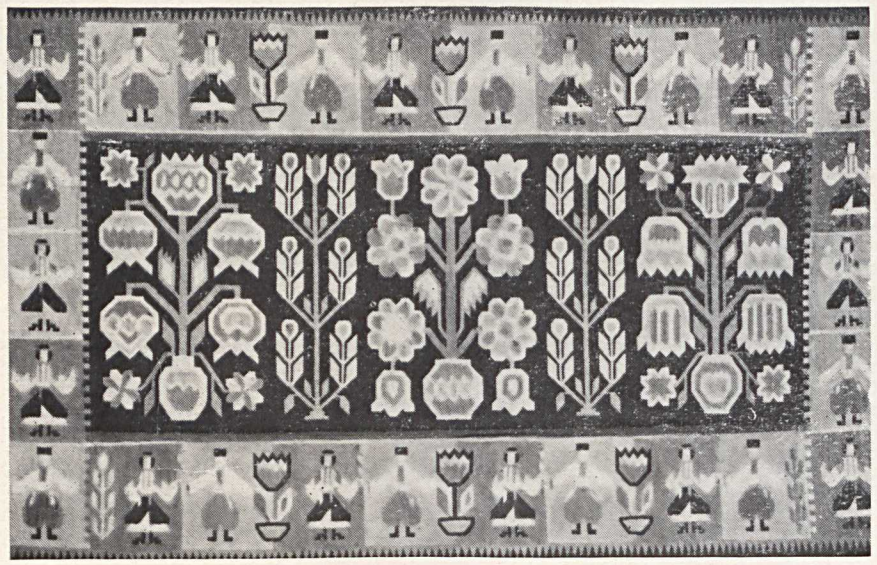
Л. Миронова
«Ой піду я понад лугом...»



И. Гоменюк
«Старая хата»



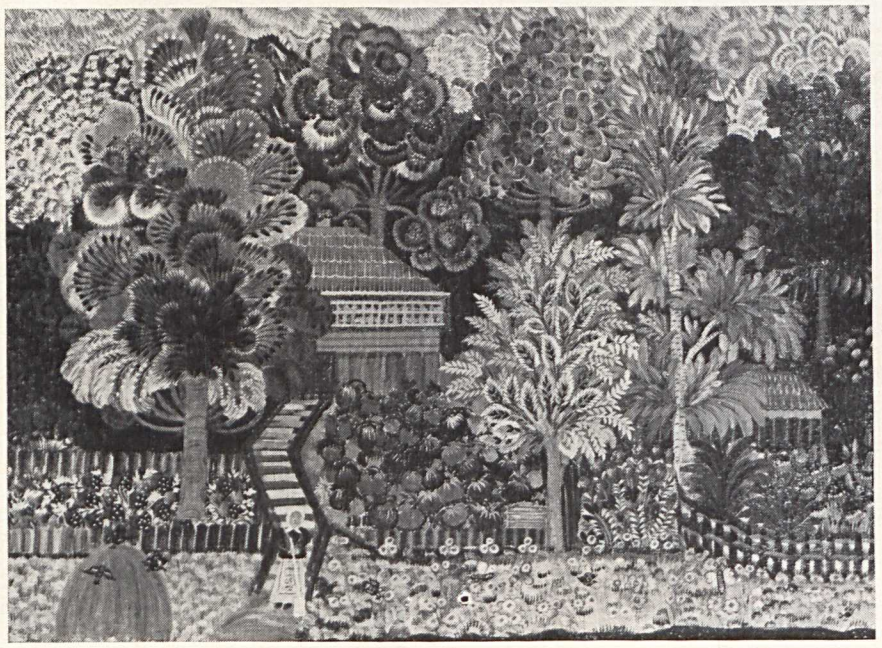
М. Тимченко
«Село Чорноморка»



М. Сенюк
Ковер



М. Тимченко
«В Седневе»



М. Тимченко
«Дождь в Седневе»

«Не переставая быть традицией...»

Нина Велигоцкая

В нашем терминологическом обиходе особое разночтение и дискуссионность приобретают понятия «народное», «традиционное», «самодеятельное» искусство.

Народное искусство — специфическое, многообразное, многоплановое явление. Определяя это необычайно широкое и емкое понятие, известные советские исследователи А. И. Некрасов, А. В. Бакушинский, М. А. Ильин, В. М. Василенко, В. Е. Гусев прежде всего стремятся к его социальной конкретизации. Они отказываются от широко бытовавшего ранее взгляда на народное искусство как исключительно «крестьянское» и расценивают его как явление культуры трудящихся масс. В книге «Эстетика фольклора» В. Гусев пишет: «Понятия «крестьянское творчество», «народное творчество», «фольклор» — не тождественны. Это касается не только социальной природы и идейного содержания, но и художественной формы. Традиционная система стилей и художественно-изобразительных средств, характерная для крестьянского искусства эпохи феодализма, не остается единственной нормой коллективного художественного творчества трудящихся масс в эпоху развития буржуазных отношений. Наряду с ней постепенно складываются иные нормы коллективного творчества трудящихся, занятых не сельскохозяйственным трудом, а кустарным промыслом, ремеслом, рудничным делом и фабрично-заводским производством. Столь характерная для крестьянской массы «поэзия земледельческого труда» с присущими ей стилевыми средствами, идущими от поэтического восприятия природы и взаимоотношений человека с природой, землей, уже не может удовлетворительно отразить новые социальные проблемы, условия труда и восприятия действительности трудящимися города» [1].

Как часто теперь вчерашний крестьянин — народный мастер становится горожанином. В его творчестве появляются новые социальные проблемы, возникают новые параметры социального восприятия, рождаются новые типы человеческого общения, новые друзья, наконец, его окружает новый вещный мир. И часто перед нами в одном лице воплощаются как бы два мастера: традиционно народный и самодеятельный. В данном случае мы не можем провести четких граней и утверждать, что «от сих до сих» — творчество мастера традиционное, там — самодеятельное.

Условность допускается и в определении творчества таких популярных народных украинских художниц, как Катерина Белокур, Ганна Собачко, Мария Примаченко, которое одни исследователи относят к народному искусству, другие — к самодеятельному. А ведь на наш взгляд они народны по самой своей структуре образно-пластического мышления, по образному строю, по орнаментально-декоративной «организации» плоскости холста, либо листа бумаги. Интересно, что все они начинали с орнаментальных композиций, берущих истоки у народных настенных росписей, а потом—каждая по-своему—пришли к тому, что мы называем авторским «я». Но даже самая «нетрадиционная» из них — Ганна Собачко — с ее неистовостью и пламенностью, с ее неповторимым «живописным рельефом», в котором как бы воплотился «скоростной» ритм современности, оставалась верна своим народным корням. Г. Собачко сумела своеобразно подытожить, выразить то главное, самобытное в украинском народном искусстве, что проявилось в любви к заполнению пышным орнаментом всей декоративной плоскости — будь то вышивка, резьба по дереву, керамика.

В данной статье народное искусство предлагается рассматривать как развивающуюся социально и во времени пластически-образную систему, из которой «вычленяется» на определенном этапе искусство самодеятельное. В наше время, буквально у нас на глазах, в народном искусстве рождаются новые структурные образования — его станковые формы: живопись, скульптура.

Т. Зубова [2], ссылаясь на труды А. В. Бакушинского, хорошо улавливает этот интерес в народной среде к реалистической передаче действительности, что в конечном итоге приводит к сложению станковых художественных форм. А они, в свою очередь, требуют уже и особую среду, особые условия восприятия (а не потребления).

Новые творческие стремления в народной среде неустанно ищут свой выход. Народное искусство активно взаимодействует с искусством профессиональным и самодеятельным, отдельные элементы этих систем взаимопроникают, подчас очень глубоко.



К. Белокур
Натюрморт с глечиком

Определив народное искусство как развивающуюся социально и во времени пластически-образную систему, мы хотели бы конкретизировать, что означает «во времени» и «социально».

Очевидно, нам придется прежде всего признать, что в советское время народное искусство вступает в фазу своеобразного ускоренного развития. Это вызвано теми грандиозными социально-политическими и экономическими изменениями, которые принесла с собой Великая Октябрьская социалистическая революция. Возрастает динамика человеческого общения, ускоряется обмен духовными ценностями, ликвидируется географическая удаленность, национальная и социальная замкнутость.

«Когда-то целым поколениям доводилось прожить свой век, не видя существенных перемен ни в духовной, ни в материальной сфере жизни, а сейчас мы от всех этих перемен не можем просто перевести дыхания: в наше время, на наших глазах примитивные стенные шкафчики были сменены в сельских домах полированными гардеробами, железные печурки — электрическими плитами, бревна и деревянные балки — основной строительный материал — бетонными плитами, серпы — комбайнами, деревянные сохи — тракторами, полоски нив — неоглядными кооперативными полями, фаэтоны — автомобилями. Не говоря уже о технических чудесах, которые, вторгшись в нашу жизнь, изменили ее коренным образом, так что от прежней, можно сказать, ничего и не осталось» [3].

В народном искусстве наблюдается повсеместное переосмысление народного орнамента, своеобразная его десимволизация, стремление к конкретно-чувственным образам. Освобожденный от патриархальных крестьянских догм, народный мастер и в творчестве своем стремится к свободе, к «внеканонической» деятельности — и не случайно в 20-е годы в народном искусстве ощущается буквально всплеск свободы. Наблюдается даже в известном смысле политическая ангажированность — обращение к темам мира, войны. Происходит переориентация мастера с базара на выставочный зал. Изменяется и отношение к народным изделиям. Если раньше умение превращать утилитарно-несбходимое в художественно-выразительное считалось трудом (характерно, что известную украинскую выставку крестьянского искусства 1919 года вначале предполагалось назвать «Выставкою селянськоі праці»), то теперь оно расценивается, как творчество. Если раньше к изделиям народного мастера относились преимущественно как к товару («свищики», например, торговцы скупали бочками и вывозили с Полтавщины — в Воронежскую область, а с Подолии — на черноморские рынки), то теперь они — произведения искусства. Если раньше личность самого народного мастера, условно говоря, не представляла общественной ценности («З ткача не буде

Продолжение разговора о «традиционном и самодеятельном». См. «ДИ СССР» 1976, № 4, 10, № 7, 8.

богача, а з швачки — богачки», «Гончар — то злидень», — говорили в народе), то в социалистическом обществе занятие народным искусством почетно и уважаемо (Мария Примаченко — заслуженный деятель искусств УССР, лауреат республиканской премии им. Т. Г. Шевченко, орденоносец; Ганна Верес и Ганна Василащук также удостоены этой премии). Все это обусловливает и формирование нового типа народного мастера — вернее уже народного художника, — в творчестве которого традиционное и новое составляют сложное целое.

В широко известном центре народных настенных росписей, например в селе Петриковка на Днепропетровщине, издавна сосуществовали традиционный народный орнамент — стенопись и нетрадиционный народный лубок — «картины», продававшиеся на базаре и пользовавшиеся большой популярностью. В творчестве двух талантливых петриковчан — Марфы Тимченко и Федора Панко — происходит своеобразный художественный сплав: сплавляются традиционные системы петриковской стенописи и обладающий большой мобильностью в выборе жанров, тем, сюжетов — лубок.

Это — примеры трансформаций в народном искусстве. Но движение — на встречном уровне — идет и в искусстве самодеятельном. Василий Скопич — молодой преподаватель музыки в городке Иванков Киевской области — писал портреты и добивался фотографической похожести портретируемых. Но способный любитель искренне увлекся искусством своей землячки Ганны Собачко, ему стали близки и понятны ее композиционные принципы и неповторимая пластика цвета; состоялся феномен художественного сплава, и Василий Скопич предстал перед нами как своеобразный художник — народный самодеятельный художник. Дед Скопича был мастером по изготовлению ульев (а ульи на Украине, по традиции, произведения народной пластики), отец — столяр, а сын, не развивая традиционно эти семейные декоративно-прикладные традиции, эстафету мастерства, красоты понес уже в иной духовной субстанции, создавая конкретно-чувственные и одновременно декоративно-насыщенные, торжественно-праздничные, по-народному многозначные образы своих славных земляков — Марии Примаченко, Ганны Верес, героев труда В. Людвиченко, И. Бирюка и других.



М. Миняйло
Кобзарь. Дерево, резьба.

Думается, что в самодеятельном искусстве надо разграничивать наивность, идущую от традиционного народного искусства, и ту же наивность, берущую свои истоки в творчестве известных мастеров-профессионалов. В альбоме Н. Шкаровской «Народное самодеятельное искусство» («Аврора», 1975) репродуцирована картина С. Степанова «Мать и дочь Степановы». Характер трактовки фигур, их разворот в пространстве, их колорит, насыщенный синекрасный, неотделимы от своего «вещного мира» — ваз с бумажными цветами, прикроватных ковриков. Это и есть та среда, которая воспитала глаз самодеятельного художника, сформировала определенное образное мышление. Нечто подобное я усматриваю и в «Автопортрете» Ольги Мулинской — молодого штукатура из Винницы: реально-чувственное изображение как бы «строится» в системе тех духовных ценностей, которые заключены для Ольги в образцах украинских народных настенных росписей, заполнивших ее мастерскую.

Примеры, подтверждающие, как в традиционном народном искусстве «вызревают» элементы самодеятельного и как в нетрадиционном самодеятельном сохраняются черты народного, свидетельствуют о том, насколько активно они сегодня взаимодействуют.

Самодеятельное искусство — именно декоративную его «ветвь» — мы рассматриваем как одну из форм бытования современного народного искусства, подчеркиваем — современного — с его стремлением к гражданственно-значимым темам, конкретно-чувственным образам, станковости форм.

Народное искусство, следовательно, продолжает жить и развиваться как. мы употребили бы такое определение, более каноническое (декоративно-прикладные его формы) и менее каноническое (станковые).

С точки зрения семиотики, народное искусство представляет собой сложную знаковую систему. По отношению знака к объекту-денотату (означающего к означаемому в лингвистической интерпретации), в семиотике выделяется три типа знака: иконический, индексальный и символический.

Иконический тип знака предполагает подобие объекта и его знака, которое может быть внешним (человек и его изображение, например, в народной живописи или вышивке, детские рисунки) или внутренним (план дома — выстроенный дом). Изсбражения рыб, птиц — сорок в дыбинецкой керамике, «павоній», «айстр», «сосонок» — в гончарных и настенных росписях села Зиньково — являются примерами иконического типа, основанного на внешнем сходстве. Очень интересным в народном искусстве является совмещение обеих разновидностей иконического знака. Это выражается в том, что дается знак, сходный с объектом внешне, и вместе с тем (внутри, рядом) — изображение внутренней структуры объекта. Так, в народной живописи часто рядом с изображением цветка дается рисунок его сердцевины, семян, находящихся внутри. Индексальный знак представляет собой указание на объект или ситуацию. Индексальные знаки в народном искусстве — это, прежде всего, всевозможные надписи, органически входящие в композицию.

Символический знак наиболее сложен. Внешнее подобие или внутреннее сходство объекта и знака, его представляющего, характерное для знака иконического, для символического роли не играет. В народном искусстве разных стран широко распространены такие устойчивые знаки-символы, как ромб, солнце, птица, рыбы, конь. Эти знаки, когда-то отражавшие представления древних народов о могущественных силах природы, и образуют основной первичный пласт народного искусства.

Со временем символические изображения в народном искусстве утрачивают свою былую многозначительность. В народных настенных росписях, например, часто встречаются определенные геометрические (крест, звезда) и растительные (хмель, барвинок, виноград) элементы, получившие в народном сознании твердо установившиеся символические значения; в настоящее время росписи — явление исключительного эстетического порядка; они утратили обрядовое значение и связь с поверіями [4].

С одной стороны, в современном народном искусстве продолжают жить устойчивые пластически-образные структуры, разгадка которых, несомненно, обогатит современную науку [5] (и не только искусствознание). С другой стороны, народное искусство, как уже отмечалось, и очень «подвижно», и даже канон с его, казалось бы, догматическими нормами не исключает духовной раскрепощенности и стремления к «внеканоническому» творчеству. Вот это стремление к «внеканоническому» творчеству (кстати, всегда исторически прослеживающееся в творчестве наиболее талантливых народных мастеров), эта духовная раскрепощенность и находят свое проявление в небывалом по своим масштабам творчестве масс — самодеятельном искусстве.

Сегодня, как никогда интенсивно, происходит процесс взаимосвязей и взаимовлияний традиционного и нового, народного, самодеятельного, профессионального, процесс, порождающий новые структурные образования, к которым надо еще привыкнуть и которые надо объяснить и «узаконить».

В диалектике этих процессов и проявляется жизненность и жизнеспособность народной традиции, ее удивительное умение «...делаться современной, не переставая при этом быть традицией» [6].



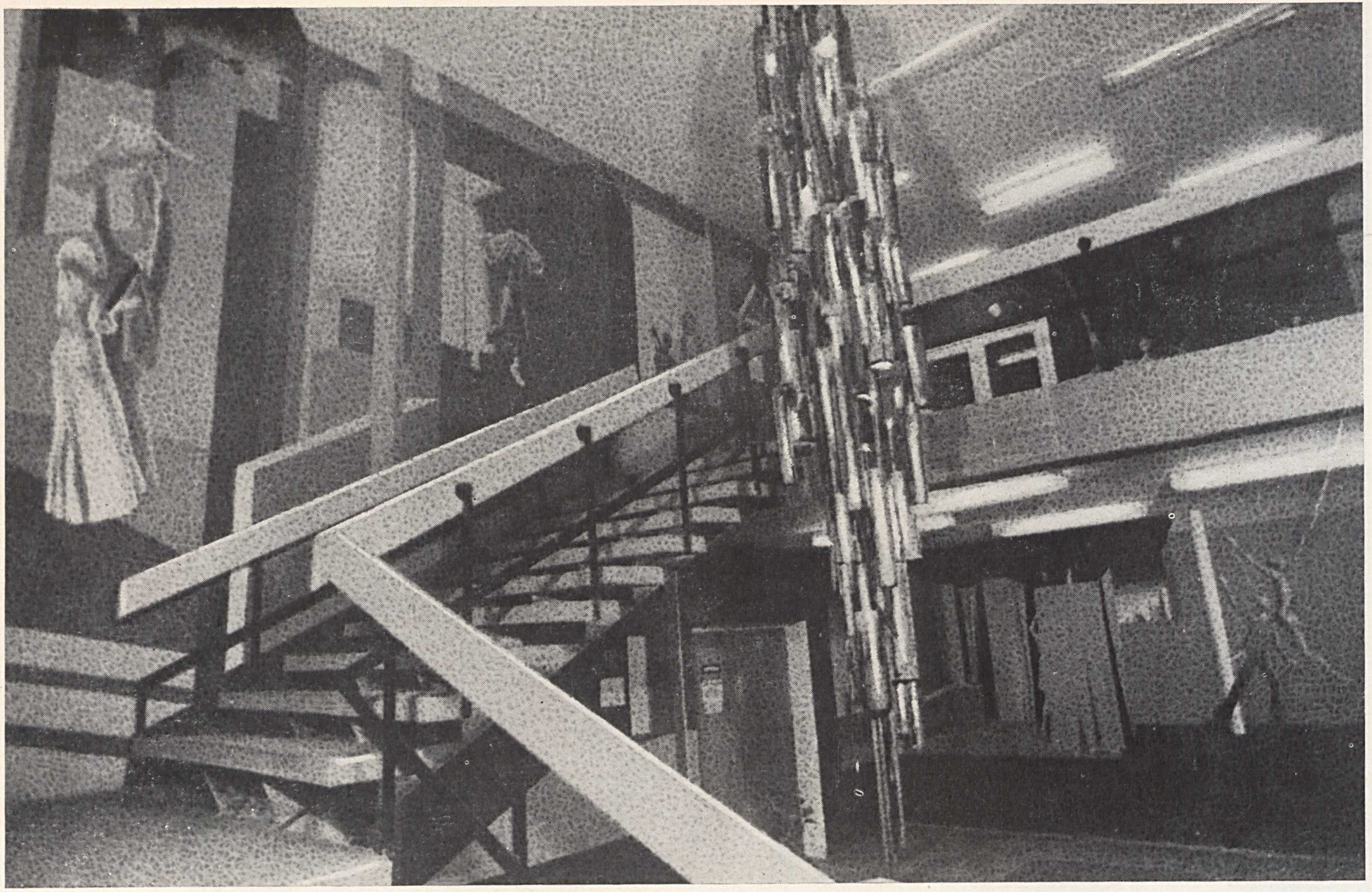
Г. Самарская
«Радуйся, земля!»



Ф. Гнедой
«Свадьба». Глина, лепка.

---

[1] В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. М., 1967, стр. 203.
[2] Т. Зубова. Традиционное и наивное. «ДИ СССР», 1976, № 10, стр. 29.
[3] Николай Хайтов. Колючая роза. — «Иностранная литература», 1976, № 4, стр. 235.
[4] В Закарпатье, например, в простенке между окнами, где некогда на хате рисовали крест, прочно прижились другие изображения — олимпийские кольца, птицы — голуби мира, как называют их хозяева, пятиконечные звездочки. На Буковине сегодня наблюдается тенденция — мы бы назвали ее антихудожественной — росписи одной из стен хаты натуралистически трактованными пейзажами либо огромными оленями.
[5] Изображение коней, например, в композициях М. Примаченко удивительным образом совпадает с древнейшими наскальными изображениями коней в горах Монголии — они покрыты своеобразной сеткой.
[6] А. К. Буров. Об архитектуре. М., 1960, стр. 53.



Тема росписи — юность

Ирина Воейкова

Борис Неклюдов
Роспись в пионерлагере «Зорька» в Подмосковье

Станковая картина и фреска... Среди бесконечных споров о том, что роднит их и что различает, свое извечное значение сохраняет одно — отношение к пространству.

Картина всегда открывается как «окно» в пространство, которое существует само по себе, уводя зрителя в бескрайность туманного пейзажа, сплетение городских магистралей, пышную залу или скромный интерьер. Картину легко можно перенести с одного места на другое и ничто не изменится: так же будет убегать вдаль извилистая улочка или красоваться «Незнакомка», близкая и недостижимая одновременно...

Монументальная живопись, создавая свое пространство, соотносит его с пространством реально существующей архитектуры.

Иногда оно продолжает замысел зодчего, иногда вносит свои коррективы, усложняя и зрительно изменяя пластику пространства интерьера, соединяясь с ним в некую новую реальность, подчиняющую своему влиянию человека. Это качество монументального искусства существенным образом отличает работу художника-монументалиста в архитектуре, где способность к пространственному мышлению составляет одно из важнейших условий плодотворности его творческой деятельности.

Настойчивое стремление к постижению и раскрытию этой особенности монументального искусства характеризует творчество художника Бориса Неклюдова. Пользуясь всем многообразием отпущенных ему средств, он в каждой своей работе стремится к тому, чтобы чудом живописи преобразить функциональную архитектуру в живую, трепетную среду, создать особый мир, населенный прекрасными и одухотворенными образами. Одним из интересных примеров решения этой задачи является его новая роспись в пионерлагере «Зорька» под Москвой.

Здание клуба-столовой, предназначенное для росписи, предлагало художнику ситуацию, характерную для многих типовых построек такого рода: внизу небольшой холл, из которого открытая лестница в два марша ведет на площадку второго этажа, где расположен обеденный зал и служебные комнаты. Перед художником стояла задача найти возможность придать этому, похожему на сотни других интерьеров, неповторимо-индивидуальное выражение, создать здесь атмосферу, отвечающую настроениям приезжающих на отдых людей.

Неклюдов избирает сложный путь трансформации живописью интерьера, не претендующего на оригиналь-

ность пластического решения. Создавая собственный иллюзорный мир, как это блестяще делали мастера барокко, он не порывает связей с данной реальностью, не «уничтожает» архитектуру. Живописное пространство росписей художник «подстраивает» к строительным формам и конструкциям интерьера. Даже архитектурные детали в своих росписях он избирает те же, какими пользуется сегодня архитектура индустриального происхождения. Это — бетонные плиты, панели, столбы. Добиваясь убедительности впечатления в реальном существовании создаваемого им мира, Неклюдов порой пользуется приемом иллюзорного обыгрывания какой-то конкретной детали интерьера. Он включает, например, электропроводку на стене в композицию росписи, чтобы «повесить» на нее нарисованный зонтик.

С такой же убедительностью заставляет художник поверить в существование несуществующего окна в темном углу холла с букетом цветов в его проеме; нарушает привычные представления о порядке вещей, когда потолок переходит в навес от солнца, а стены «открываются» в пространство.

Эта затейливая «игра форм» у Неклюдова имеет глубокий смысл. Обман здесь нужен художнику, чтобы заинтересовать человека, вывести его за рамки будничных впечатлений, вызвать на сотворчество. Обращаясь к воображению зрителя, Неклюдов продуманно направляет его на эстетическое осознание среды, созданной усилиями художника.

Для достижения этой задачи он учитывает многие факторы зрительского восприятия. Живописное пространство различно в отдельных сценах росписи, но, так или иначе, оно согласуется с конкретной архитектурной ситуацией, направлением движения зрителя в помещении. Пространство росписей первого этажа располагается параллельно плоскости стен, подчеркивая их тектоническое значение. В сценах, размещенных вдоль лестничных маршей, оно постепенно переходит от вертикального строения к горизонтальному, композиционно-остроумно связывая двухэтажный объем интерьера в единую пространственно-пластическую систему.

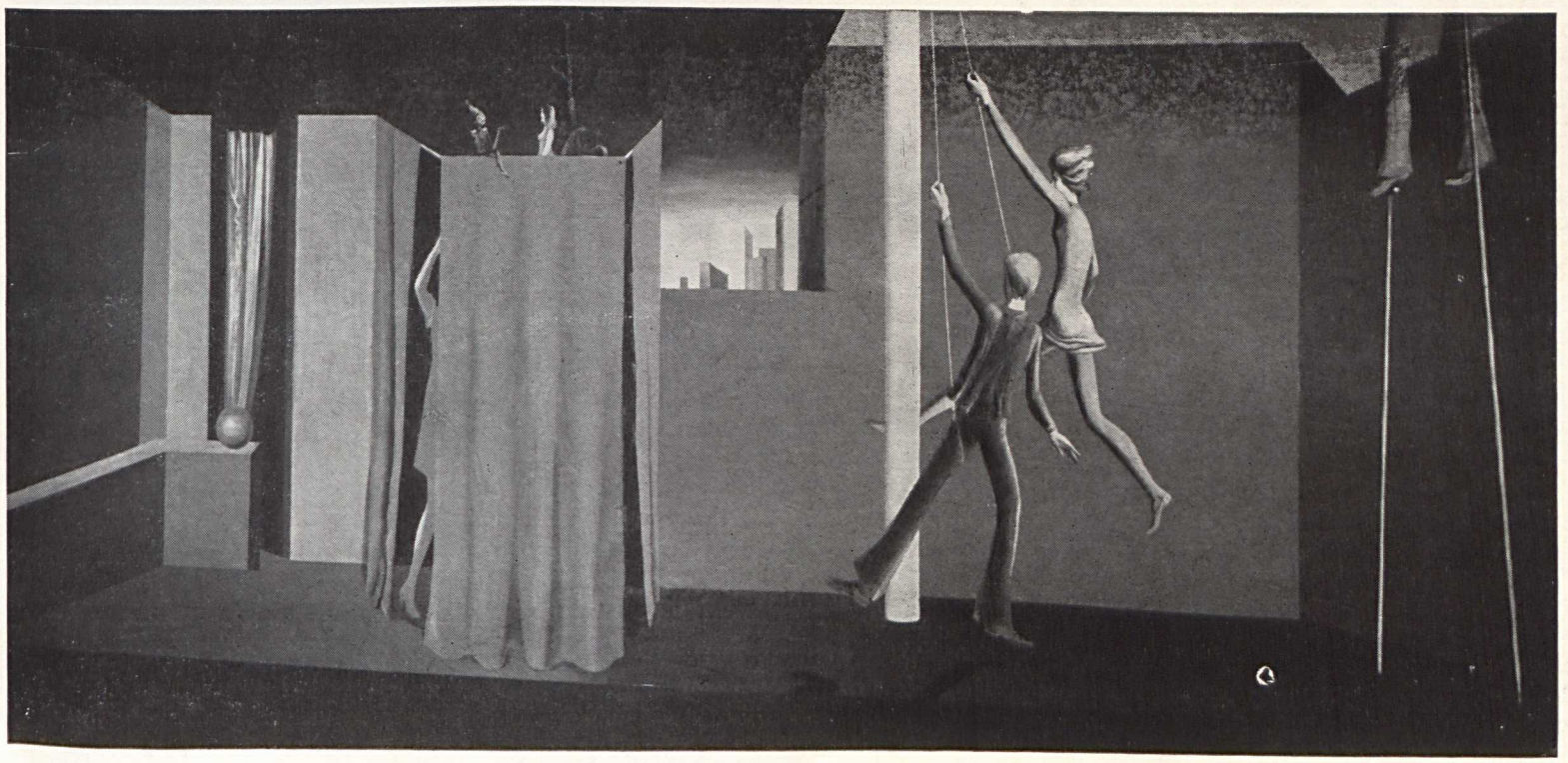
Построение условного пространства составляет важную часть работы Неклюдова, где он выступает как «архитектор», насыщая конструктивную коробку богатой пластикой, разнообразием ракурсов, интересными конструктивными находками. Однако эта задача, крайне необходимая в условиях типовой архитектуры, не переходит у Неклюдова в самоцельный прием. Пространство росписей составляет необходимую жизненную среду его героев.

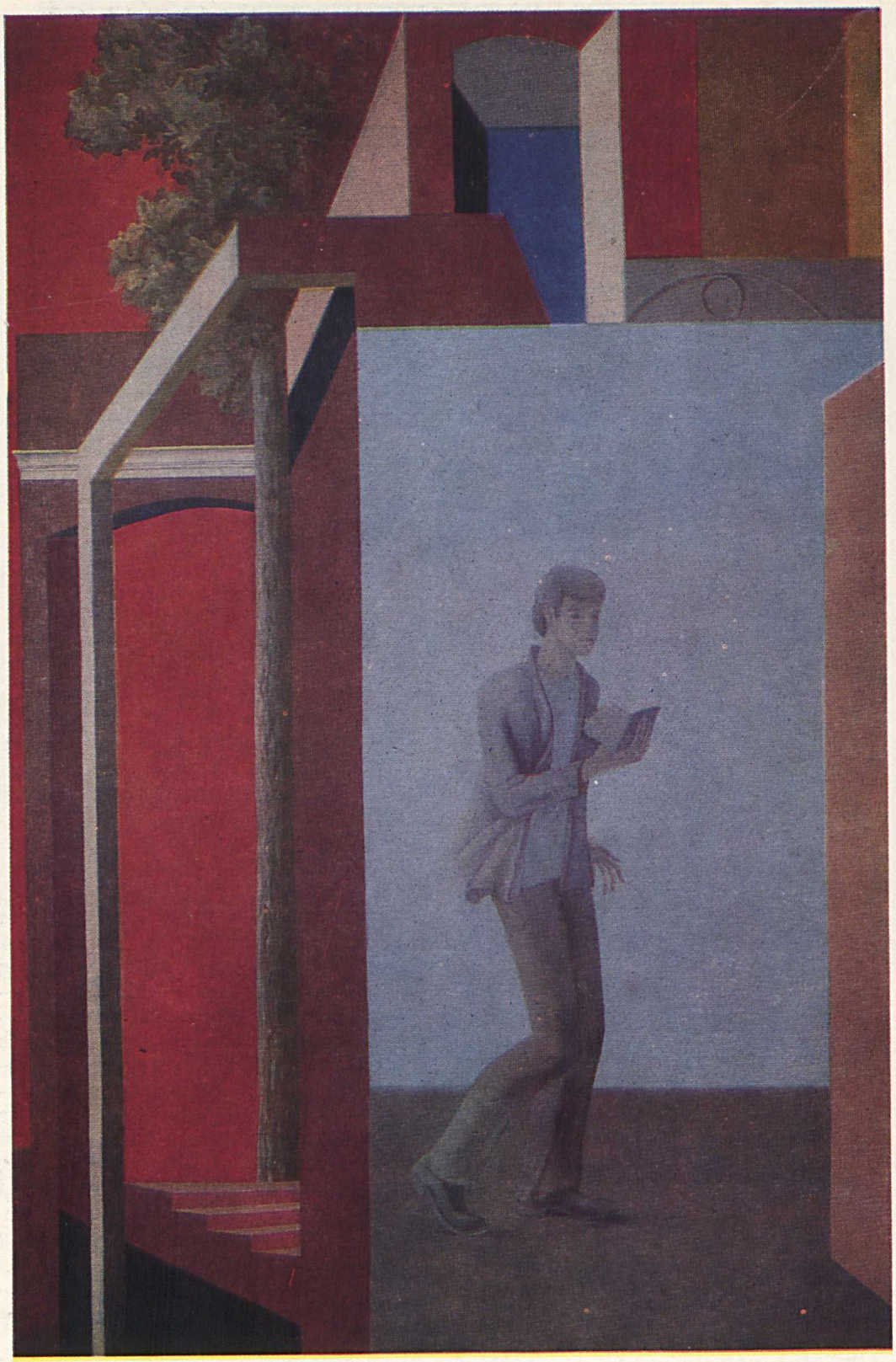
Главной темой росписи, характерной для этого художника, является мир детства и юности. Внизу при входе изображены сцены отдыха подростков: стремительно бегущих на «гигантских шагах», сосредоточенно строящих сказочные дворцы из песка, весело плескающихся в воде. Разнообразно переданы художником состояния героев росписи верхнего этажа. Бережно и с большим тактом подходит Неклюдов к изображению душевного мира молодежи, находя выразительные средства для передачи тончайших настроений. Точно улавливает он трепетную настороженность молодой матери, протянувшей руки к ребенку, смелую уверенность в движениях отцовских рук и т. д.

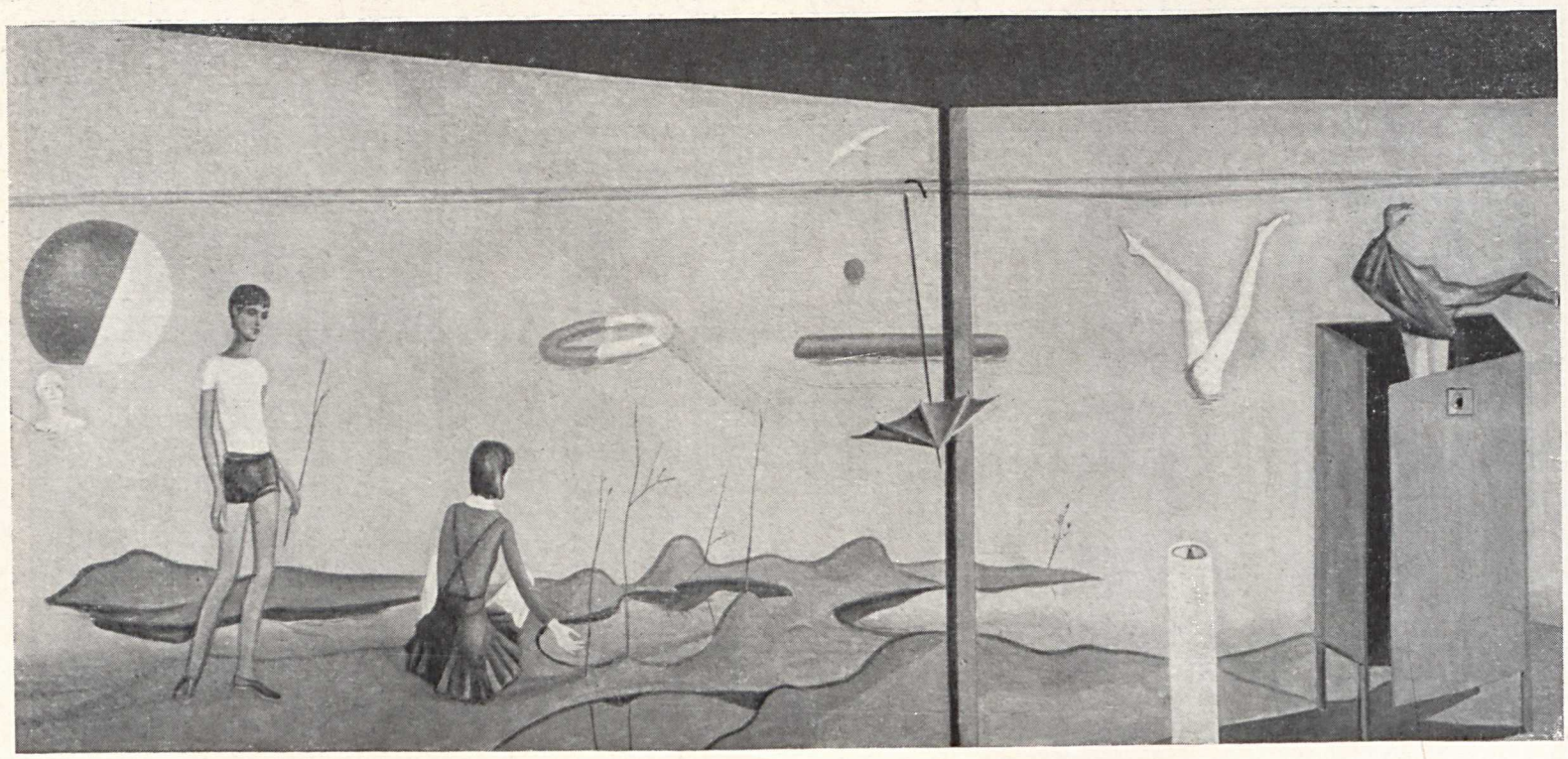
Особое значение приобретает здесь каждый жест, каждая деталь изображения. Ненужной или «немой» детали нет в росписи художника, каждая из них или уточняет, акцентирует пространственный строй живописи, или дает ключ к пониманию всей сцены, или вносит важный психологический штрих в характеристику образа. Неклюдов детализирует изображение с большим отбором, оставляя только то, что сообщает изображению индивидуальность, придает образам остроту портретных характеристик.

С большой тщательностью прописывает художник каждый сантиметр стены, используя различные приемы введения цвета. От больших плоскостных раскладок колера он смело переходит к сложным модуляциям внутри одного цвета, не боясь обращаться в отдельных случаях к приемам пленэрной живописи и находя убедительные доказательства правомочности включения таких решений в стенопись.

Колорит играет важную роль как в создании пространственной среды росписи, так и общего эмоционального ее настроя. Художник избирает чистые, прозрачные цвета. Здесь много синего цвета— от темно-фиолетовых тонов до легких голубых оттенков. Активно используется красно-алая гамма: от густого вишневого цвета до жемчужно-розовых. Их дополняют золотисто-охристые, коричневые и дымчато-серые краски. Сложность цветового построения здесь подобна хорошо продуманной оркестровке — цвет то усиливает ощущение беспредельности воздушной среды, то замыкает дальние планы, вычленяя площадку, на которой сосредоточивается действие. Цвет придает материальность нарисованной архитектуре, подчеркивает ее объемы и плоскости. Широко и полно, как это могло бы быть в станковой картине, использует Неклюдов игру света и его контрастов. Колорит отдельных сцен словно пронизан солнечным светом. Подсбное сложное отношение к возможностям живописи особенно ценно сегодня, когда цвет в произведениях монументального искусства зачастую используется только в его декоративной функции.



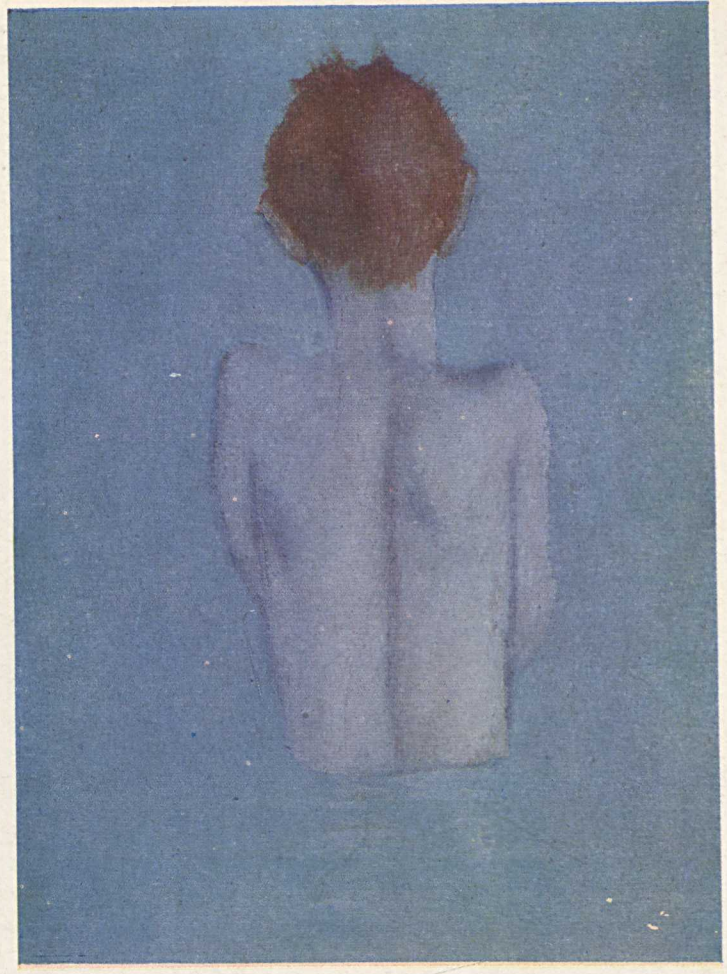


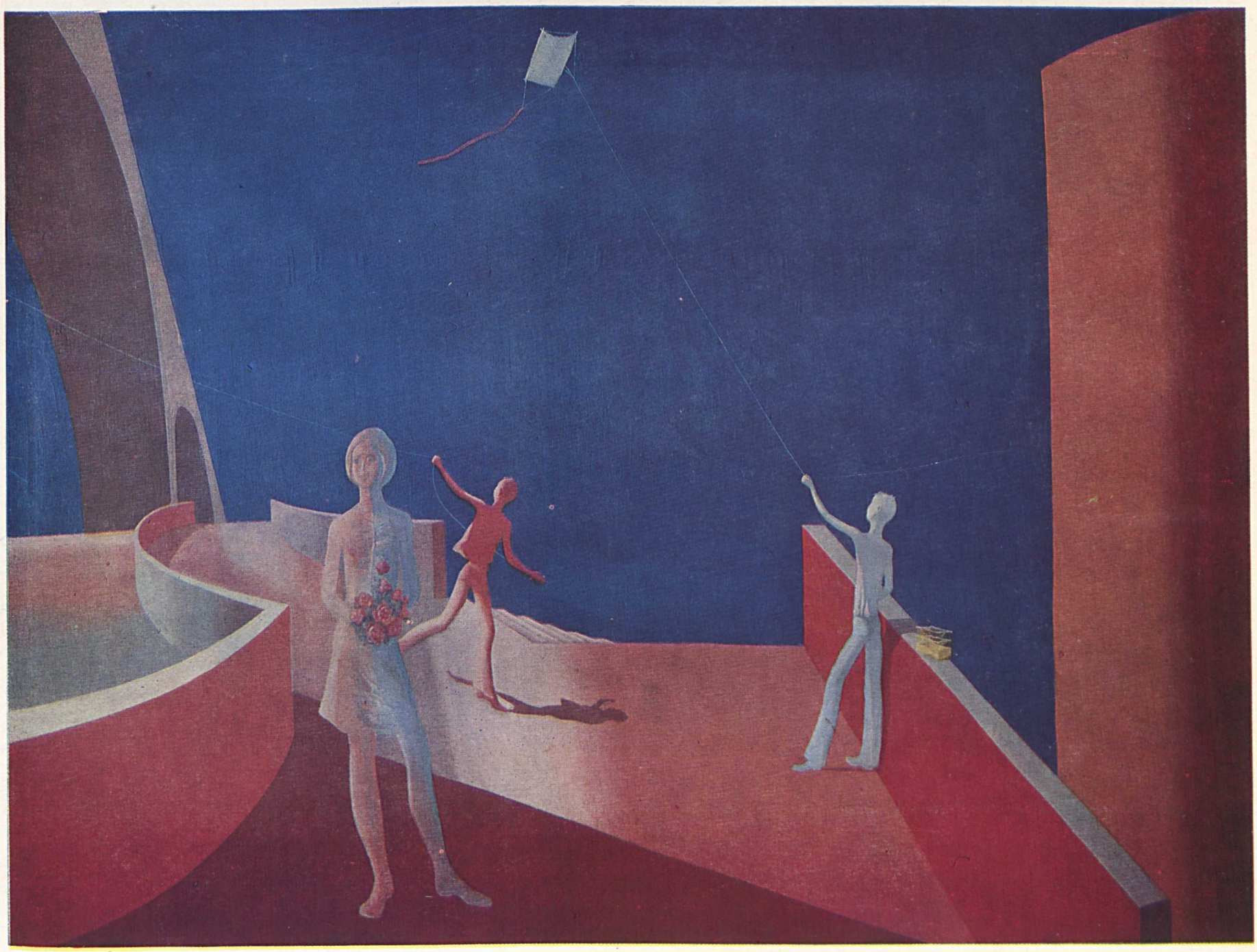


Существенно важно, что конструктивная основа росписи при этом не утрачивает своей организующей роли. В сочетании с поисками использования выразительных средств станковой живописи, она приобретает особую гибкость, допуская включение в стенопись реальных жизненных наблюдений, открывая возможности для поэтического воссоздания сложной картины жизни.

Правда, иногда в раскрытии образов у Неклюдова ощущается склонность к стилизации, желание подчинить изображение неким «идеальным» нормам представления о современной молодежи.

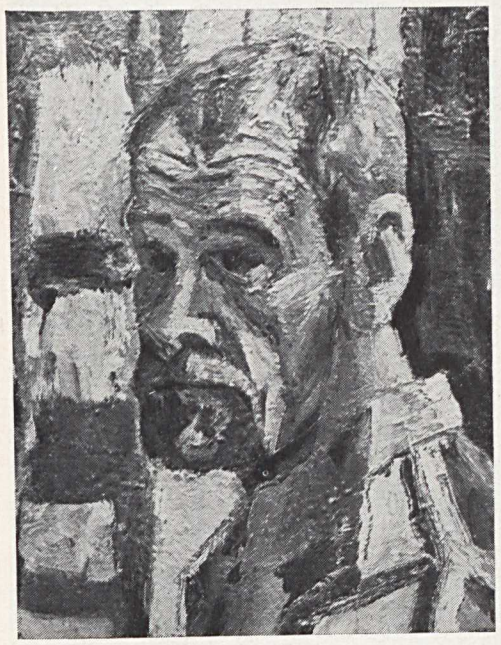
Эта тенденция сегодня проявляет себя во многих работах не только монументального, но и станкового искусства. Ее появление в значительной мере связано с поисками «героя нашего времени». Хочется, однако, думать, что временные веяния пройдут стороной, и художник сумеет преодолеть соблазн «красивости». Глубина и серьезность, отличающие творчество Бориса Неклюдова, его умение увидеть и запечатлеть в стенописи характерные черты действительности, мастерство живописца и композитора дают основание ожидать от него новых интересных работ.







Николай Андронов



«ЗАВИДНАЯ ОРГАНИЧНОСТЬ И ЦЕЛЬНОСТЬ...»

Борис Тальберг, художник

Что первое отмечаешь при внимательном знакомстве с работами Николая Андронова? Что создает ощущение убедительности, большой правдивости его искусства, при всей сложности и условности языка, которым он пользуется? Это прежде всего — завидная органичность, цельность его творчества.

Существуют разные творческие судьбы, разные характеры в искусстве. Одни пребывают в бесконечных сомнениях, в бесконечных поисках новых форм выражения и самовыражения. Удовлетворяясь сегодня одним, завтра отвергают найденное, бросаются в другую крайность, ищут там, что-то находят и снова отвергают. И так пока хватает сил искать. Многообразие форм мира, его явлений и не меньшее многообразие спосбов его выражения в искусстве восхищает и подавляет их. Такие судьбы мы знаем. Как правило, они трагичны, хотя иногда, правда редко, их слабость оборачивается неожиданной силой.

Есть и другие характеры, натуры цельные и целеустремленные. Они знают, чего хотят. Они, преодолевая все препоны, методично приближаются к цели и, как правило, достигают на этом пути больших стабильных высот в искусстве. К таким счастливым натурам, на мой взгляд, относится Николай Андронов.

В искусстве цельность встречается разная. У художника-эмпирика цельность творчества определяется его одинаковым внешне-визуальным отношением к предметному миру. У художника-стилизатора — так называемым почерком, то есть однажды найденным формальным приемом, который он эксплуатирует. И в том и в другом случае эта цельность статична, не имеет тенденции развиваться во времени.

Цельность творчества Андронова заложена в его художническом мироощущении, в его органическом, природном понимании единства окружающего мира; в его глубокой привязанности и любви к этому миру. Для меня его творчество — воплощение живой подвижной диалектики.

Изображаемый мир в его картинах един: и небо, и земля, люди, растения и животные, населяющие эту землю, сотканы из одного вещества, живут по единым законам. Для него мир не делится на черное и белое, а представляет бесчисленное множество переплетающихся оттенков черного и белого, выстраивающихся в гармоническую, образную систему.

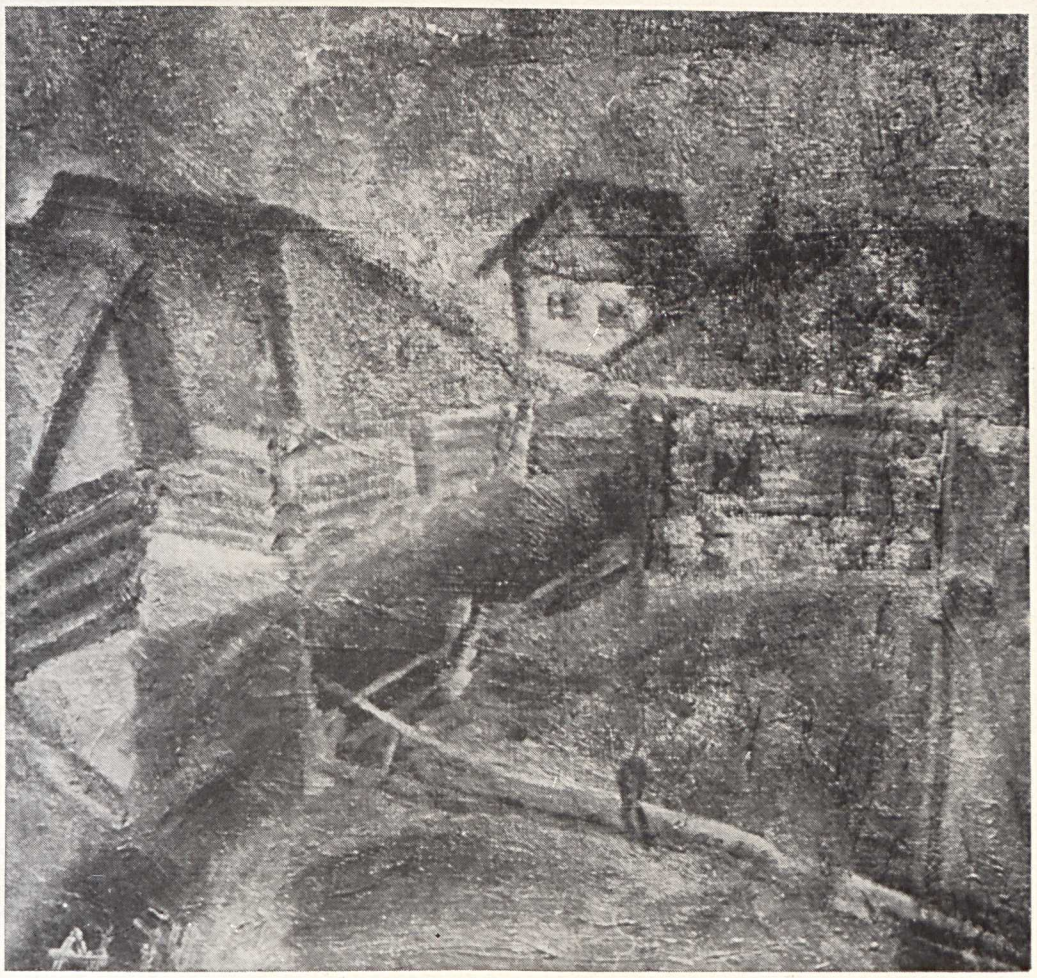
Довольно жесткие и довольно внешние контрасты, как в структуре, так и в образных характеристиках ранних работ и бесконечная тонкость, и связанность в последних говорят о том, что художник приближается в них к той мере сложной простоты, когда не узнаешь, как и чем это сделано, когда правомочно употребление термина, может быть слишком громкого, но по существу правильного — «нерукотворно».

И если учесть, что все это еще пронизано теплым живым чувством не свидетеля со стороны, а умного, профессионально эрудированного, сердечно заинтересованного непосредственного участника изображаемой жизни — становится понятным и оригинальность, и самобытность творчества Андронова.

Андронов—художник универсальный или, как говорится, многопрофильный. Верный своему мироощущению, вооруженный своей пространственно-пластической системой, не изменяя своим принципам и излюбленному кругу образов, он одинаково результативно работает в разных жанрах: и в станковой живописи, и в графике, и в живописи монументальной. Будучи, как он сам постоянно утверждает, художником глубоко традиционным, прекрасно зная и чувствуя древнерусское искусство, опираясь на разработки советских живописцев 20-х годов, Николай Андронов в своих монументальных работах, будь то фреска в кафе «Печора», фреска «Ликвидация безграмотности», мозаика «Времена года» и др., в отличие от бытующих сегодня в нашем искусстве псевдонациональных стилизаций, пытается провести и утвердить глубинные принципы русской национальной стенописи с ее сложным пространственно-временным строем.

Андронов Н.
Автопортрет.
Холст, масло. 1973

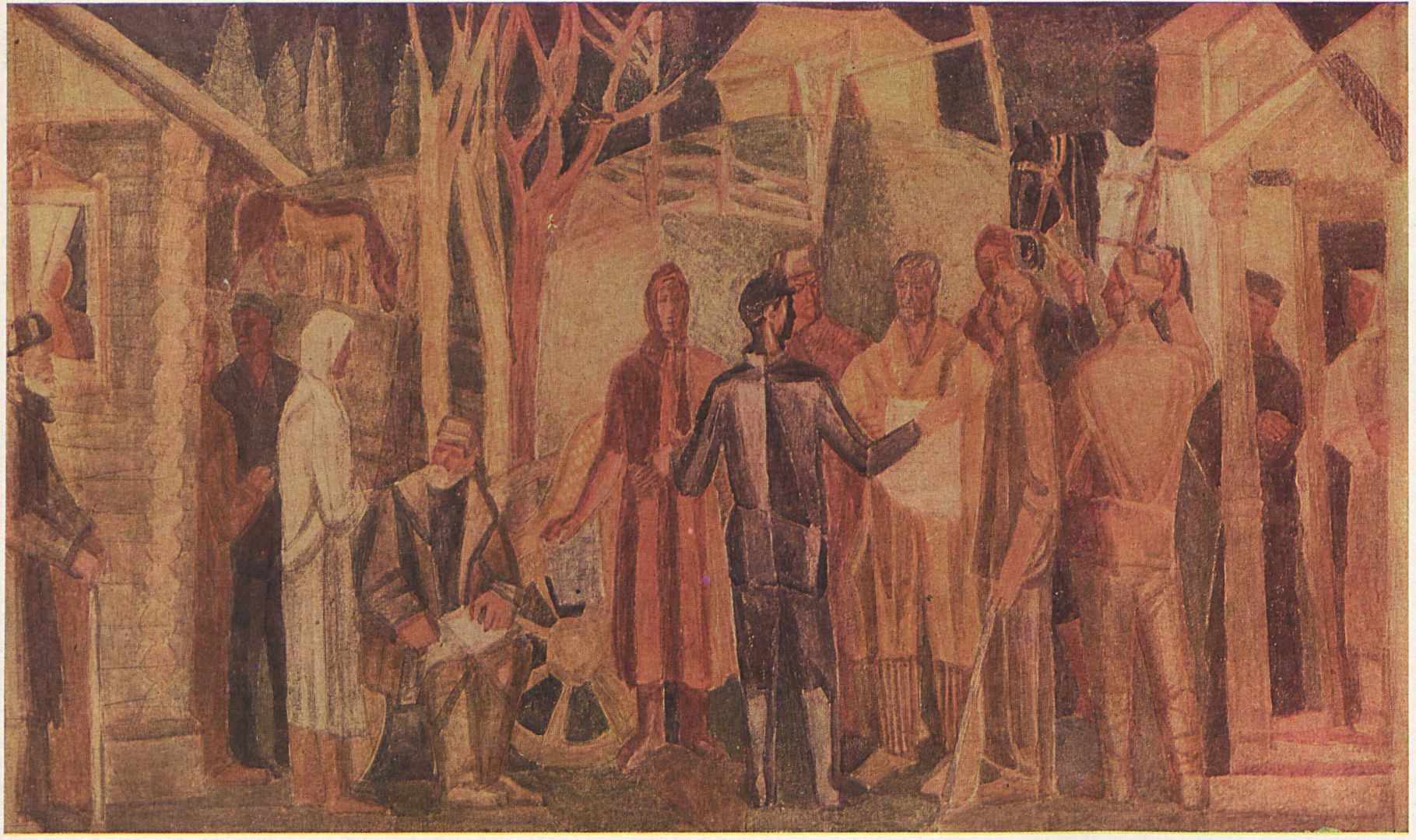
Путь Андронова в искусстве вероятно не единственный. Накопленная на сегодняшний день культура стенописи, богатый мировой опыт работы художника в архитектуре, изменившийся характер архитектуры и самого нашего образа жизни, широта сегодняшнего миропонимания позволяют проводить в этой области искусства самые широкие эксперименты. Но одним из условий эффективности этих экспериментов, на мой взгляд, может стать то, что в большой мере присуще творчеству Андронова: позитивная идея гармонической цельности мира, творимого художником.



Андронов Н.
Осень.
Холст, масло. 1974

На стр. 26

Андронов Н.
Кинотеатр «Октябрь».
Мозаика.
(в соавторстве с А. Васнецовым и В. Элькониным)
Москва. 1967



Андронов Н.
«Ликбез».
Эскиз росписи.
1969

«ТВОРЧЕСТВО, КОТОРОЕ ВСЕГДА В ДВИЖЕНИИ»

Юрий Гальперин, архитектор

Мне кажется, что главным в монументальных произведениях Николая Андронова является его умение мыслить и осуществлять задуманное в той конкретной пространственной среде, в которой он работает.

Отсюда и архитектоничность построения его живописи, ее особые, присущие данному пространству ритмы, сдержанная выразительность цветового решения как главные средства выявления содержания. Эти качества его как мастера монументальной живописи придают его произведениям современность и близость сегодняшней архитектуре.

Мне импонирует умение Андронова войти в архитектуру предельно экономным расходом пластических средств. Это видно в мозаике на фасаде здания кинотеатра «Октябрь», созданной им в соавторстве с художниками А. Васнецовым и В. Элькониным. Пленительна красота его фрески в кафе «Печора» на проспекте Калинина — произведении стенной живописи, отражающем идею охраны окружающей среды, так поэтически выраженную и в его станковых полотнах. Совершенство данной росписи равно ее высокой гражданственной значимости.

О работах этого художника нельзя говорить, как о некоем сложившемся результате. Творчество Андронова находится в движении, в процессе совершенствования мастерства, во имя выражения тем, волнующих мир нашего современника.

Я связываю с его творчеством будущие большие успехи московской школы монументального искусства.

На стр. 29

Андронов П.
Роспись в кафе «Печора». Фрагмент. (в соавторстве с Н. Егоршиной). Москва, 1967

«КРАСИВ ОН СВОИМ ЦВЕТОМ»

Иван Казанский, скульптор

Есть очень красивый цветок — цветок цикория. Красив он своим голубым цветом, будто светящимся изнутри. Я всегда вспоминаю эти цветы, когда смотрю на живопись Николая Андронова.

Андронов — художник, тонко чувствующий специфику живописного языка. Его живописный прием кажется традиционным, но Андронов умеет заставить светиться свою живопись. Он посредством цвета рассказывает о привычных, казалось бы, вещах много нового. Я всегда завидую художникам, которые, пользуясь простыми средствами, создают сложный художественный образ. Блеклые камешки мозаики, оказавшись рядом друг с другом по воле Андронова, начинают жить сложной цветовой жизнью. Как и вся его живопись, мозаики серебрятся и мерцают, удивляя богатством и индивидуальностью цветового языка. Это прекрасный пример того, что если есть художественная идея, то ее можно выразить в разных материалах и техниках. Монументальные произведения Николая Ивановича всегда наполнены опытом наблюдения окружающего, основаны на индивидуальном художественном принципе и, несмотря на ярко выраженную условность рисунка и композиции, несмотря на простоту сюжета, они не страдают «полуплакатностью», которая, к сожалению, стала чуть ли не основной формой монументального искусства под видом специфики монументализма. Настоящие художники доказывают надуманность границ между станковым и монументальным искусством. Все дело в художественной идее, а не в том, в каком материале или размере создается произведение изобразительного искусства. Андронов в полной мере владеет языком искусства живописи, изображая то, что по-настоящему можно почувствовать, только увидев это. Я часто вижу «андроновское» состояние в природе.

«ЖИВОПИСЕЦ ПОЭТИЧЕСКОГО СКЛАДА»

Татьяна Ермакова, искусствовед

Творческая судьба Николая Ивановича Андронова тесно связана с работой в области монументального искусства. Обращение к монументальному творчеству явилось для художника естественной трансформацией гражданского пафоса его устремлений периода «сурового стиля» и обусловило плавный переход к ис-



кусству нового этапа. Вместе с тем проблема монументального в творчестве художника не ограничивается лишь его архитектурными работами. Для Андронова гораздо большее значение приобретает проблема реализации образных качеств монументального искусства, в частности фрески, в формах станковой живописи. Давнишняя мечта о фреске сообщила всему его творчеству эпическую цельность замысла. Станковые произведения предстают как бы бесчисленными фрагментами той грандиозной фрески, в которую воплотилось поэтическое переживание художником родной земли.

Андронов — художник поэтического склада. Центробежность творческого сознания, стремление собственные мысли и чувства выразить в многообразии и богатстве материального мира, раствориться в красоте и гармонии окружающей природы являются свидетельством своеобразного пантеизма мировосприятия художника. Открытость, романтическая восторженность перед красотой и совершенством мира и преклонение перед тайнами мастерства составляют пафос его творчества.

В искусстве Андронова присутствуют два начала, в сущности противоречащие друг другу: «Бубнового валета» и русской фрески. Это как бы два крайних полюса его эволюции, стремящихся к гармоническому единству. Пластический синтез этих начал и определяет своеобразие живописной системы художника. От пластической чувственности и артистической свободы воспризведения жизни, свойственных художникам, входившим в общество «Бубновый валет», к постижению высоких духовных закономерностей символического искусства Древней Руси лежит путь живописца.

На определенном этапе этот путь привел его к использованию приемов гротесковой условности народного примитива. Драматическая напряженность произведений этого периода свидетельствовала о мучительном поиске художником гармонической основы своего бытия. Результатом этих поисков явилась и серия автопортретов мастера.

Настоящий этап в творчестве Андронова связан с «открытием» им ферапонтовских земель, природных минеральных красок, входивших первообразной материальной основой в строй древних фресок ансамбля Ферапонтова монастыря, позволивших ему соединить пластическую культуру художников бубнововалетовского круга с образным строем русской фрески.

По мотивам бурятского эпоса

Наталия Вул



С. Балдано работает в Казахстане почти двадцать лет. Здесь впервые появились на выставках его скульптуры, декоративные маски, предметы прикладного искусства, уникальная мебель. Круг его творческих интересов широк и многогранен: он обращается к мотивам народного эпоса, бурятского и казахского, к композиционной скульптуре символико-аллегорического плана, к портретному и анималистическому жанрам.

Скульптуры этого автора почти не предполагают прямого обращения к зрителю. Но их пластика, одухотворенная и чуть таинственная, все же неудержимо влечет к себе. В каждом персонаже есть характер, состояние, но за ними угадывается и большее — что-то еще не досказанное, трудно выразимое словами. Компактность и замкнутость объемов, ощутимая плотность древесной массы утверждают черты устойчивые, общезначимые; о зыбком, неуловимом напоминают гибкая декоративность линий, трепетность в обработке поверхности материала.

Круг образов С. Балдано часто ведет нас к воспоминаниям его юности, прошедшей в Бурятии, и тогда собирательный образ-тип обогащается острохарактерными чертами («Хугшэн ажы — бабуся», «Портрет сестры Хандамы», «Охотник» и др.); в рельефах-триптихах возникают повествовательные сюжеты, источник которых — легенды, быт, обычаи бурятского народа («Жанровая сцена», «Верующий», «Поколения», «Мифические животные»). Сын пастуха-арата, прошедший тяжелую школу жизни, потерявший трех братьев на фронте в дни Великой Отечественной войны, С. Балдано отличается твердостью духа и упорством в достижении цели. В разные периоды своей жизни он сохранял неизменный интерес к народной пластике. Он несколько лет работал в Казахской государственной художественной галерее и Союзе художников республики. Это было время углубления знаний, пристального теоретического изучения древнего искусства народов Востока, Мексики, Казахстана, Бурятии. В произведениях мастеров прошлого он находил радующую доброту, мудрый взгляд на мир и человека, выразительность художественных средств. Вернувшись на родину, С. Балдано собирал подлинники старой бурятской живописи, народные игрушки, которые и сейчас можно увидеть в его мастерской. В середине 60-х годов им были написаны и опубликованы статьи по вопросам искусства в специальных журналах.

Постепенно выкристаллизовалось убеждение в том, что традиции древней пластики созвучны требованиям современного искусства, что такой своеобразный сплав может дать лишь практическая работа. В 60-х годах С. Балдано начал работать как скульптор. Материал всех работ художника — дерево, чьи свойства и качества оказались особенно близкими ему: теплый тон, эластичность, непокорная плотность, бесконечное разнообразие рисунка волокон. Он не стремится найти элементы будущей скульптуры в самой природе, избегает слишком причудливой игры форм. С. Балдано искренне восхищается пластичностью отдельных коряг или ветвей, которые напоминают фигуру человека или очертания животного, но такое дерево он не берет в свою мастерскую. Оно прекрасно само по себе и заранее ставит пределы воображению мастера. Постепенно присматриваясь и привыкая к своим заготовкам, он настолько узнает особенности каждой, что возникший в сознании образ уже кажется неотделимым от древесной массы.

Первыми по времени возникновения в начале 60-х годов были декоративные маски, где преобладали черты экспрессии, яркой характерности. («По мотивам народной мифологии», «Негр», «Розовая», «Черная» и другие). Автор осваивал тогда материал, экспериментируя в его обработке, постигал характер дерева, искал свой способ выражения мысли и чувства. К проблемам станковой скульптуры он обратился позже. Длительный период накопления сил неожиданно сменился поистине взрывной творческой активностью.

Наиболее плодотворными оказались для художника последние несколько лет, когда он создал работы, отличающиеся цельностью замысла и зрелостью пластики: «Голова» (1974), «Портрет жены» (1975), торс «Юность» (1975), «Грусть» (1975), «Гэсэр» (1976), «Портрет матери» (1976).

Цвет всегда вносит дополнительный оттенок в восприятие скульптурных образов С. Балдано. Может быть поэтому с таким упорством художник возвращается к секретам народных бурятских мастеров прошлого, которые умело обогащали древесину минеральными красителями, связую-

---

Статья написана по материалам персональной выставки художника, состоявшейся в мае этого года в залах Союза художников СССР в Москве.

щими растворами, полировкой плоскостей до матового блеска.

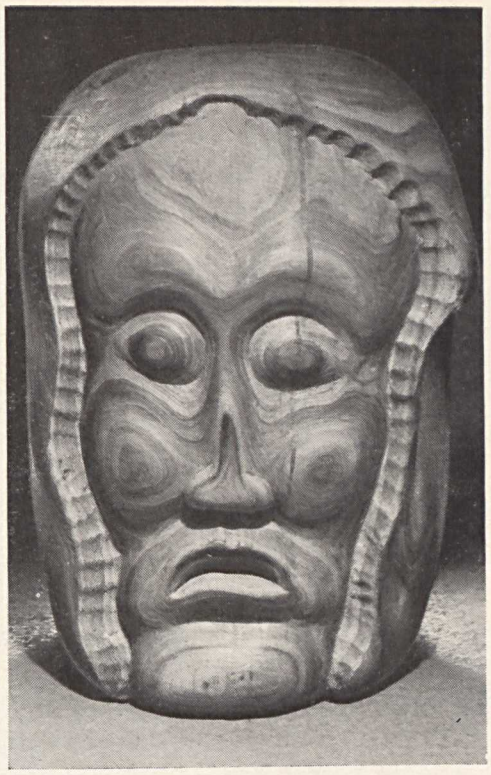
Знание души материала с годами обогащалось постижением психологической сложности персонажей. Внутренняя свобода, раскованность художника в передаче впечатлений придают его произведениям доверительный тон исповеди. Так возник «Портрет жены» с его гармоническим ощущением человеческой личности. Бережно промоделированы черты лица, чист и стремителен рисунок бровей и прикрытых в раздумье век. При смене точек обзора выражение лица кажется неуловимо иным, подвижным. В нем угадывается сдержанная сила, полнота чувства, мудрость понимания. И только в углу рта затаилась складка — след скрытой печали. Даже то, что можно назвать изъяном материала — наросты и наплывы на древесине, бугры, небольшие трещины и впадины, — С. Балдано использует для усиления выразительности образа. Более того, эти особенности он делает теми средствами, которые лишают произведение успокоенности. В работе «Грусть» длящуюся во времени изменчивость состояния усиливает тактичное сопоставление различных по фактуре поверхностей. Она удивительно человечна, эта обезьянка с глазами из голубого лазурита, словно обесцвеченного тоской и болью. В них отражена целая гамма противоречивых эмоций: внимание, зов о помощи, трогательное доверие, наивное любопытство. Бархатистая текстура светлого дерева кажется нежной и незащищенной по контрасту с шероховатостью верхней части скульптуры.

В анималистической пластике С. Балдано почти нет интереса к внешнему облику животного, его повадкам. Автора больше увлекает образная характеристика моделей («Он и Она», «Святое семейство», маска «Лев» и другие). Он постоянно напоминает о вечной связи всего живого в природе, вводя в композиции вещей прикладного назначения полусказочные, полуреальные изображения зверей и птиц.

Скульптор всегда ищет и находит в своем творчестве ту грань, которая объединяет достоверное и условное, рациональное и эмоциональное. Эта особенность его образного мышления ярче всего проявляется при обращении к «вечным темам». В его группах, изображающих мать и дитя, в стелах, названных «Поколения», само построение композиции по вертикали дает возможность почти физически ощутить единство, кровную близость людей. Вместе с тем благодаря приемам пластических контрастов приобретают убедительность конкретные детали, индивидуализированная мимика лиц.

Своеобразное равновесие противоположных свойств — строгость, почти аскетическая чистота ритмов и повышенная упругость форм, создающая внутреннее напряжение, — целиком определяет строй таких произведений, как «Юность» (1975) и «Женский торс» (1976). Здесь с особой наглядностью выступает роль интуиции, которая так сильна у С. Балдано при воплощении замысла.

У художника нет приверженности к тем или иным приемам, потому что он каждый раз открывает для себя неповторимые оттенки в выражении мысли и чувства. Эта нелегкая радость диалога с еще незавершенной работой бесконечно дорога автору. Он недаром предпочитает неподатливое дерево, чтобы полнее пережить прилив сил в этом единоборстве с материалом. Он работает трудно, порой мучительно, отдавая весь накал чувств будущей скульптуре. Эта одержимость в творческом труде придает композициям С. Балдано необходимую остроту, страстную взволнованность и человечность. Можно войти в этот мир целиком, можно его, напротив, не принимать, спорить с художником, но остаться равнодушным после знакомства с его творчеством уже нельзя.





Портрет сестры.
Дерево.

«Грусть».
Дерево, лазурит.

Сервиз для кумыса.
Дерево, кораллы.



Художник
В. Маяковский
Плакат
к первой постановке
«Мистерии-Буфф».

Художники В. и
Г. Стенберги
Плакат к гастролям
Камерного театра
в Германии.

Художник
Ю. Анненков
Плакат к спектаклю
ГБДТ «Бунт машин».

Художник Д. Буланов
Плакат к спектаклю
театра Сатиры
«Взятка».









На стр. 33

Художник
Б. Кустодиев
Плакат к спектаклю
ГБДТ «Блоха».

Фрагменты плакатов

У истоков советского театрального плаката

Александр Боровский

Дату рождения советского театрального плаката можно определить точно: сохранился плакат к первой постановке советской пьесы. Это была поставленная Вс. Мейерхольдом 7 ноября 1918 года «Мистерия-Буфф» В. Маяковского — пьеса, которая, как писал в те дни А. Луначарский, «задумана под влиянием нашей революции и потому носит на себе ее печать — задорную, дерзкую, мажорную...». Этой печатью революции отмечен и плакат к спектаклю, созданный самим Маяковским. Карта Старого света, решительно перечеркнутая красными стрелами, эмблематически выражала основную идею спектакля: крушение старого мира, сметенного обновляющим «революционным потопом». Родство с политическим плакатом, с революционным лозунгом, отчетливо проявившееся в этом произведении, характерно и для целого ряда последующих произведений этого жанра, отзвуки революционных событий ощутимы в плакате Ю. Анненкова к спектаклю по фантастической пьесе А. Толстого «Бунт машин». Решенный остро и конструктивно, плакат пластическими средствами выражает сложный сюжетный мотив, лежащий в основе аллегорического повествования: восстание роботов-рабочих против угнетателя, владельца фабрики людей-автоматов. Простые геометрические формы образуют динамическую конструкцию-башню, по которой взбираются восставшие; пересекающая поле листа надпись с дважды повторенным словом «бунт» как бы отбрасывает назад устремленную к рабочим фигуру фабриканта.

Плакаты Маяковского и Анненкова — среди немногих театральных плакатов первого пятилетия Советской власти, отпечатанных типографским способом. В период типографской разрухи, когда, по свидетельству Маяковского, «печатный станок не справлялся с требованием на плакат», большинство театральных плакатов тиражировалось в технике трафарета или просто писалось клеевой краской на фанерных листах. Почти все они не сохранились, и все же «эпоха фанеры», как назвал Н. Акимов первые годы развития советского плаката, принесла значительные плоды. В этом недолговечном материале были отработаны выразительные основы плакатной формы 20-х годов: высокая зрительная активность, динамика композиционных построений, действенность всех элементов изображения, включая графику шрифта. В этот «рукописный» период своего существования театральный плакат приобрел прочные связи с характером оформления города в целом. Художники «революционной улицы», оформители массовых революционных празднеств, стремились к созданию развернутой системы «оптической пропаганды», в которой находили место и плакаты-панно к спектаклям и распространенным тогда театрализованным представлениям.

Следующий шаг в этом направлении сделали конструктивисты-производственники, художники универсальных творческих интересов, ярко проявившие себя в различных областях искусства, полнее всего — в оформительском и печатном деле. Принципы экономии материала, выявления его фактурных и функциональных качеств, были распространены ими и на плакат. Конструктивисты первыми оценили выразительные возможности типографской кассы: в своих афишах они утверждали строгую красоту рубленого наборного шрифта, простых типографских линеек и плашек, сбивая строки названий в простые и крепкие блоки. А. Родченко, И. Лейстиков, В. Степанова и другие мастера их круга создали экономный и функциональный тип наборной афиши. Однако именно его универсализм вскоре перестал удовлетворять художников. Идеально увязанный со стройной системой городского оформления, составной частью которого он являлся, типовой конструктивистский плакат потерял образную связь с конкретным спектаклем, ограничивая свою роль чисто информативными задачами.

Известную образную недостаточность типового конструктивистского плаката суждено было преодолеть братьям В. и Г. Стенбергам. Дизайнеры, сценографы, оформители выставок, полиграфисты, Стенберги создали в театральном плакате собственный неповторимый стиль. Один из первых образцов этого стиля, гастрольный плакат Камерного театра, построен четко и рационально, и уже далек от аскетической простоты первых конструктивистских афиш. Все еще скупо вводя изобразительные мотивы, художники создают динамичную и эффектную композицию, пронизанную внутренними ритмами и активно вовлекающую зрителя в занимательную игру литер и декоративных элементов. Остроумные композиционные находки Стенбергов были подчинены рациональному принципу построения плакатного образа. Сценографы, оформившие немало постановок Камерного театра, Стенберги остро чувствовали и стремились выразить в плакате ритм и изобразительную стилистику спектакля. Прежде всего — ритм, ибо движение провозглашалось в те годы главной стихией театра. Так, в плакате к гастролям «Негрооперетты» великолепно выражены главные

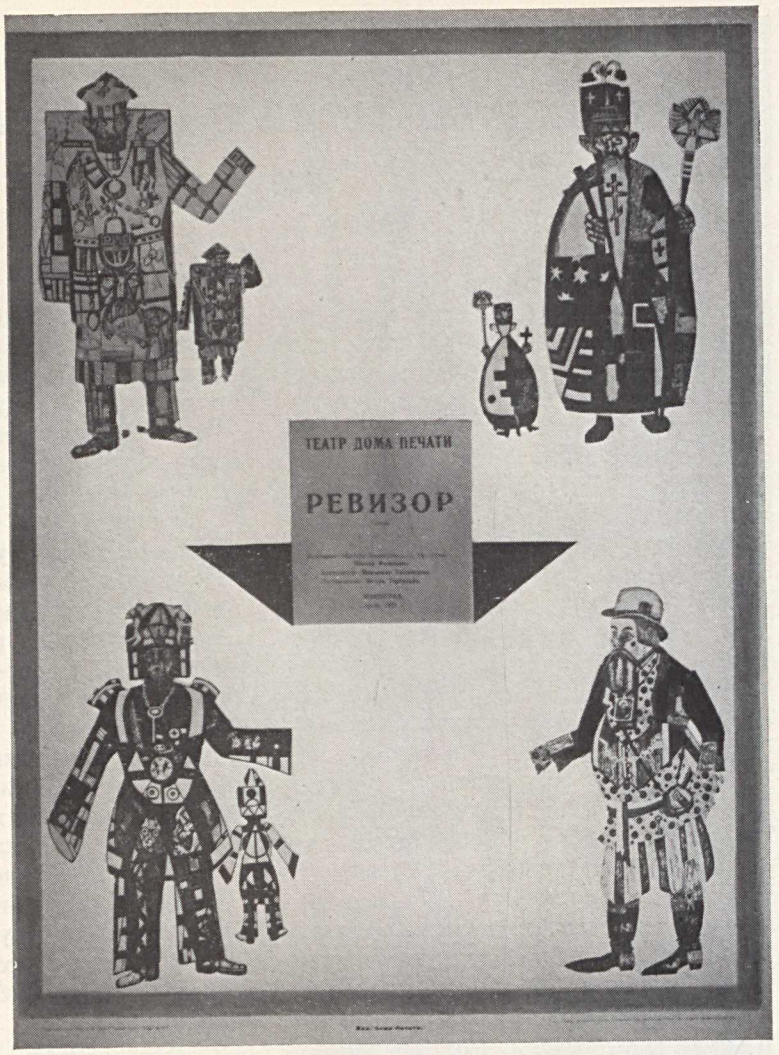
















Художники
В. и Г. Стенберги
Плакат
к «Негрооперетте».

Художники школы
Филонова.
Плакат к спектаклю
театра Дома печати
«Ревизор».

Художник
В. Рындин
Плакат к спектаклю
Камерного театра
«Египетские ночи»

Художник
Н. Кочергин
Плакат к спектаклю
Кукольного театра
Евг. Деммени
«Кукольный город».

элементы эффектного театрализованного представления — стремительность и эксцентричность движения, яркая и экзотичная зрелищность.

Работы Стенбергов и близких им по духу молодых художников отличались прежде всего подчеркнуто игровым, зрелищным характером. Современная критика назвала их «гротескно-конструктивными» — плакаты Стенбергов переполняла стихия веселой эксцентрики, пародии, остроумной и озорной выдумки. Эти качества, характерные и для Н. Альтмана, Д. Буланова, В. Ходасевич, не случайно наиболее полно проявились именно в театральном плакате: они были родственны самому характеру молодой режиссуры 20-х годов, склонной к экспериментам, острым решениям, к активизации зрительского восприятия, контрастным сопоставлениям, сдвигам форм.

Одновременно с мастерами этого круга в театральном плакате работали художники старшего поколения, опирающиеся на более традиционные изобразительные принципы. Среди них Б. Кустодиев, которому принадлежали едва ли не лучшие образцы плакатной графики 20-х годов — плакаты к двум оформленным им спектаклям «Блоха» по мотивам произведения Н. Лескова.

Рубеж 20-х—30-х годов стал началом нового периода развития театрального плаката. Рассматривая плакатную графику этих лет, не трудно заметить, что этот период представляют уже не отдельные удачные листы, но обширные коллекции афиш, принадлежащие определенным театрам, которые сумели сплотить вокруг себя лучших художников-плакатистов. Так, ленинградский Театр комедии, по сей день славящийся своими афишами, уже в конце 20-х годов привлек для работы над плакатами целый ряд известных мастеров. Среди них были Д. Буланов, опытный художник-полиграфист, М. Левин, блестящий рисовальщик и театральный декоратор, в это время начинал работать и молодой Н. Акимов.

Одним из лучших образцов сатирической театральной афиши стал созданный в 1932 году для Московского театра Сатиры плакат к спектаклю «Город Глупов», поставленному по мотивам «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Авторам — Кукрыниксам — удалось создать емкую изобразительную формулу спектакля. Замерший в пародийно-триумфальной позе всадник на упирающемся коне олицетворяет мир чиновных помпадуров, против которых направлено острие язвительной щедринской сатиры.

В 30-е годы рождается плакат детских театров. В Москве уже тогда выделялись плакаты Центрального детского театра кукол, руководимого С. Образцовым, в Ленинграде — афиши театра кукол под управлением Евг. Деммени. Замечательную коллекцию плакатов этого театра составили произведения Н. Кочергина, выдающегося плакатиста времен гражданской войны. В своих работах для детей художник нашел живой изобразительный язык, тяготеющий к увлекательному рассказу и свидетельствующий об отличном знании детского восприятия искусства.

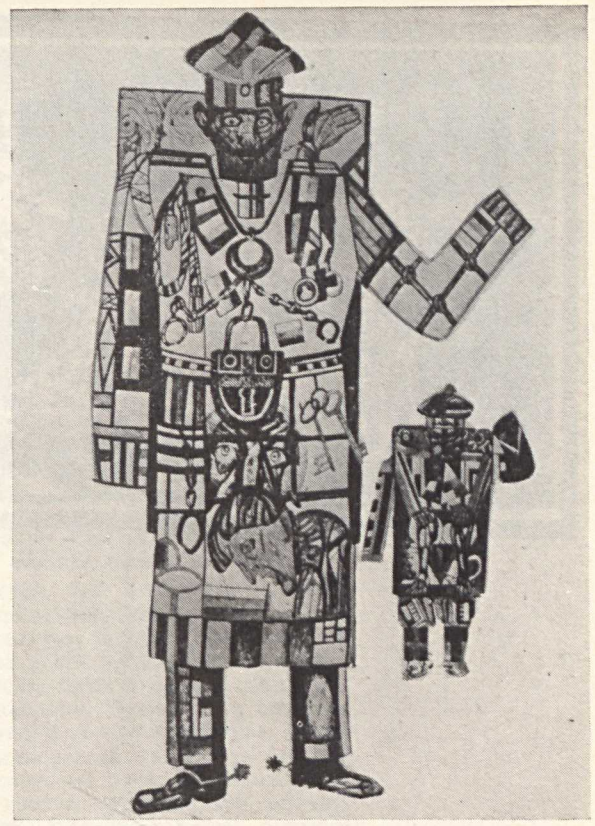
Еще в конце 20-х годов обретают свою специфику и плакаты многочисленных коллективов «Синяя блуза» и пришедших им на смену театров рабочей молодежи — ТРАМов. «Синяя блуза» представляла собой движение самодеятельных, позднее выросших в профессиональные, агитационных театральных трупп, постоянно гастролировавших по индустриальным центрам. Удачей художников-плакатистов «Синей блузы» было то, что они раскрыли и широко использовали возможности фотомонтажа с его правдой факта и резкой остротой сопоставлений, благодаря чему агитационно-политический театр нашел свою специфическую, открыто публицистическую плакатную форму.

Центральной фигурой в плакате 30-х годов был Н. Акимов, последовательно утверждавший — и в теоретических работах и в своем творчестве — высокую роль плаката, как «самого первого этапа экспозиции спектакля, доносящего до публики идею спектакля, его жанр, стиль сценического решения» [1].

Акимов-плакатист завоевывает известность как автор афиш театров «малых форм», преимущественно комедийных: первые его плакаты, как и работы художников круга Стенбергов, привлекали щедрой россыпью остроумных композиционных и смысловых находок, умением мгновенно установить контакт со зрителем. С годами художник ставил перед собой все более сложные задачи, стремился к углубленной изобразительной интерпретации спектакля. Вообще говоря, чисто графические решения преобладают в плакате 30-х годов. Кажется, именно теперь художники-плакатисты открывают для себя пусть неустойчивую и нестабильную, но все же существовавшую традицию старого русского плаката, мимо которой они прошли в поисках новейших средств выразительности в 20-е годы. А ведь в дореволюционном театральном плакате выступали, пусть эпизодически, такие мастера, как Л. Бакст, Е. Лансере, А. Экстер, В. Серов. Высокая графическая культура, берущая истоки в старом русском плакате, отмечает многие листы 30-х годов Н. Акимова, В. Ходасевич, В. Рындина, создавшего к постановке Камерного театра «Египетские ночи» плакат поистине классический благодаря чеканной ясности и завершенности графической формы.

За двадцать с небольшим лет на стыке двух культур — театральной и графической — создана была традиция, ждущая — и пока еще не в полной мере нашедшая — продолжения.

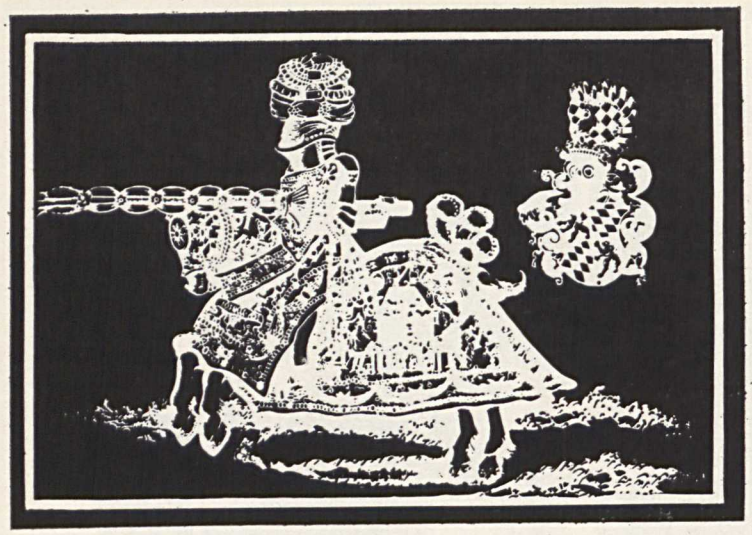
[1] Н. П. Акимов. Слово говорящей стены.— «Литературная газета», 1968, № 40, стр. 8.



Фрагменты театральных плакатов







Критика и ее критерии

Владимир Леняшин

Известно, что когда Н. М. Карамзин впервые ввел в «Московском журнале» критическую рубрику, то один из читателей прислал ему письмо, где доказывал: критик — это судья, а судьи или избираются гражданами, или назначаются правительством, все же остальные — наглые самозванцы, которые «за подарки» «истощевают все хвалы», а на недругов выливают зависть и злобу [1]. И надо сказать, что общественное назначение критики, лежащая на ней ответственность и даже подстерегающие ее соблазны были сформулированы в этих филиппиках весьма проницательно.

Карамзин продолжал деятельность лишь потому, что был убежден как в своей личной честности, так и в том, что в своих оценках поднимается над индивидуальной субъективностью, приближается к познанию действительного смысла оцениваемого. Убежденность в достижимости истинного суждения, такого суждения, за которым может стоять надличностная объективная истина, двигала помыслами и последующих поколений критиков. Обращаясь к явлениям современного им искусства, они стремились понять и оценить его, веря, что критерии оценки могут быть истинными или ложными, как существует истинное и ложное в самом искусстве, более того — в самой действительности.

В наши дни вопрос об оценке как специфической и обязательной функции критики по сути дела не дискутируется, но зато любопытным образом возникли (или укрепились — они встречались и раньше) сомнения —возможна ли оценка объективная?

Сомнения эти зиждятся прежде всего на том (и тем же аргументируются), что раз критик находится внутри оцениваемой системы — современной культуры,— то есть принадлежит тому же слою и уровню мышления, вкуса, эмоций, на котором создается и функционирует оцениваемое им искусство, то его оценки неизбежно приобретают субъективно-эмоциональный, суггестивный характер. Ему остается (точнее оставляется) почетная обреченность сопереживать искусству, выявлять сиюминутный смысл произведений, влиять на художественную атмостеру и шире — на сферу социальной жизни, но осуществлять все эти и многие другие общественно важные акции (их важность прекрасно сознают оппоненты объективной критики) без строгих научных обоснований, можно сказать, наощупь, играть тонизирующую, а отнюдь не эвристическую роль в художественном процессе. И в этом смысле «ненаучная» критика противопоставляется научному искусствознанию и истории искусства.

Не буду останавливаться на гносеологической неверности подобной альтернативы теоретического и оценочного суждения: это уже сделано рядом авторов, убедительно показавших, что когда современный человек размышляет о современном ему искусстве, оценивать тут — и значит выяснять истину. История дает нам множество примеров того, как отдельные мыслители, преодолевая историческую ограниченность своих взглядов, умели увидеть в современности ее объективно-истинные тенденции.

Опыт прошлого никак не подтверждает популярную мысль о постоянно заблуждавшейся критике. Буквально любое художественное явление имело своих покровителей, трибунов и объективных аналитиков. И разве требует капитального пересмотра, скажем, оценка творчества В. Серова, И. Левитана, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, выработанная усилиями критиков рубежа XX века? Разве должны быть отброшены мысли об искусстве и отдельных мастерах советских лет, высказывавшиеся А. Федоровым-Давыдовым, Н. Пуниным, А. Бассехесом, Б. Терновцом, А. Эфросом, А. Бакушинским и многими другими критиками? Разве значение их оценок только в том, чтобы быть «аутентичными памятниками социальной жизни художественных произведений»?

Конечно, высказывались, иногда даже чаще, и неверные критические мнения. Истина, как это и должно быть, утверждала себя в борьбе воззрений. Но важно, что все-таки утверждала; перефразируя известные слова А. Франса, можно было бы сказать, что критики ошибались, но критика была права. И я не могу согласиться с Ю. Герчуком, когда, фиксируя — и справедливо — внимание на трудностях в выработке объективного критического суждения, он приходит к выводу о принципиальной его невозможности [2].

Нельзя с этим согласиться и по отношению к критике современной. Безусловной заслугой нынешнего поколения критиков является справедливая оценка творчества многих мастеров 60-х годов и искусства этого периода в целом. Критики сумели найти принципиальные подходы к непростым проблемам соотношения функционального и эстетического в прикладном искусстве, монументального и станкового в живописи, к новым явлениям синтеза, дизайна. Сейчас на наших глазах формируется, как мне кажется, объективное отношение к поискам творческой молодежи, а в связи с этим — и к проблеме преемственности в искусстве... Иначе говоря, не нужно думать, что критика начнет полноценно функционировать лишь после появления той или иной методологической статьи. Наоборот: обращаясь к вопросам методологии, имеет смысл, по-моему, как раз уделять больше внимания реально существующей критике, без изучения которой, в ее истоках и методологических основаниях, в ее достоинствах и заблуждениях, вряд ли можно повысить ее методологическую оснащенность.

Интерес к проблемам методологии полностью отвечает духу времени, требующему избавляться от всякого рода дилетантизма. Но парадоксальным образом в ряде публикаций на эту тему акцент на необходимости разработки методологии критики соединился с внутренним ее отрицанием, ибо можно ли всерьез говорить о методологии, если считать, что возможны оценки без объективных критериев?

В какой-то степени этот парадокс может быть объяснен некоторой растерянностью теоретиков перед той поразительной многоликостью, которую демонстрирует современная творческая практика с ее обилием стилистических направлений, школ, индивидуальных манер, традиций, ее питающих; бесконечным количеством произведений, многообразием тем, сюжетов, межжанровыми и межвидовыми взаимодействиями и т. д. Кажется, в этом потоке не найти места ни системе связных критериев, ни обоснованной методике анализа. Вот и получается, что сложные системные подходы к определению места критики в системе общественного знания соседствуют с очень уж упрощенным пониманием механизма самой критики — пришел, увидел, оценил. Методология располагается вокруг критики, но сама критика остается при этом без методологии.

А в это время на практике анализ подменяется «суждениями вкуса», более или менее развитого.

Речь идет не о форме изложения: часто критик, решая какую-либо общую задачу, сами произведения характеризует предельно кратко, проводя анализ «в уме», и это естественно.

Речь идет о принципе: должен ли критик исходить в своих оценках из анализа, опираясь при этом на систему критериев, выработанных и вырабатываемых художественной и общественной практикой, или же, отрываясь от анализа, он должен исключить саму возможность объективно интерпретировать явления современного искусства, судить об их верности, художественности, содержательности?

*

Однако, знакомясь с ситуацией в критике, любопытным образом обнаруживаешь, что критики, склонные к таким «суждениям вкуса», на самом деле руководствуются не только индивидуальным «чутьем», но и определенными критериями, хотя используют их, как правило, в скрытом виде, не выдвигая как теоретическую программу. Один из наиболее часто встречающихся критериев, выдвигаемый на практике в качестве оценочной платформы,— это старый критерий «новизны» произведения. В практической критике он, естественно, фигурирует не столько в формах количественного «подсчета» новизны, сколько в виде некоторой утрировки идеи многообразия современного искусства: здесь видится залог его расцвета. Критик в этом случае выступает в роли «повивальной бабки» новых форм. И такая позиция может показаться привлекательной и даже убедительной, ибо действительно внимание к новому, борьба за художественные открытия лежат в природе критики. Заметить в суматохе художественной жизни новую эстетическую ценность и утвердить ее как ценность общественную — это счастье и долг критика.

Полезно помнить, однако, что высшая цель поиска — не новизна, а истина. Истинная художественная ценность обязательно обладает новизной, связанной с открытием новых эстетических граней реальности— причем открытий, осуществимых только в материале, в естественно новой форме. Показать, что эта форма, какой бы неожиданной и сложной она ни была, является в данном случае необходимой, содержательной,— такая же обязанность критики, как и другая — обнаружить духовную пустоту, если она скрывается за новой формой или ее подобием.

Установка на новизну как самостоятельную ценность отрицательно сказывается прежде всего на художественном процессе, лихорадя его, искусственно подстегивая, вызывая у художников психологические стрессы, побуждая их к форсированному неорганичному развитию. Как часто неотразимое: «повторяется» — звучит в адрес мастеров, работающих весьма серьезно, эволюционирующих неспешно, последовательно. И далеко не все они, особенно молодые, способны противостоять упрекам, которые звучат буквально на каждом углу, подкрепляются практикой выставкомов и организацией экспозиций. А ведь на самом деле повторяемость так же, как и изменчивость, лежит в природе творчества, складываясь в то, что мы обычно называем «лицом художника». Ведь нас нисколько не коробит повторяемость многих старых и некоторых современных мастеров. Как часто делали и делают они вроде бы одно и то же, добиваясь максимально адекватного воплощения своего идеала. И. Билибин на упрек в повторяемости ответил, что каждый должен делать то, что умеет делать хорошо. И надо еще доказать, что этот принцип плох.

Но из позиции: новое — значит хорошее. вытекают и издержки собственно критики.

Новизна, как известно, устаревает особенно быстро. Вот и получается, что критик растворяется в художественном процессе, теряет свое лицо, превращается из ценителя в оценщика, благословляющего любые методы от крайне натуралистических до чисто формальных и меняющего мнения так же скоро, как модница длину юбки. Конечно, критик — живой человек, он действительно неразрывно связан с художественной жизнью. Трансформируются его вкусы, симпатии; и напоминать ему, что ведь год (месяц, неделю, день) назад ты утверждал совсем другое,— и бестактно, и неверно. Но сам-то критик должен говорить себе: вот я предсказывал, что в современном искусстве свершится то-то и то-то— получилось не так, делал ставку на такого-то художника — не попал, говорил: это вчерашний день,—опять промах,—почему? Мучить себя такими вопросами — его долг, требование и профессиональной и просто порядочности. И отвечая на эти вопросы, он наверняка сумеет отделить, где было искреннее увлечение, преувеличение или недооценка, а где холодноватый расчет на новизну. Почувствует, что многообразие прекрасно, когда в нем реализуется глубокая человеческая общность, когда оно покоится на принципах гуманизма и художественности, и, мягко говоря, несерьезно, когда превращается в дань моде, игру или хуже — в «войну» всех против всех.

*

Можно показать, что критерии оценки присутствуют и в тех чрезвычайно распространенных формах критики, которые обычно обозначают как «комплиментарную» или «уничижительную» критику.

Сегодня не надо доказывать, что комплиментарность, попросту говоря, противна, что нельзя идти на выставку, как идешь за грибами: есть белые — хорошо, нет — и сыроежки сойдут; что при этом критика и развращает искусство, и теряет собственный авторитет. Все это вещи, хотя и грустные, однако совершенно ясные. В методологическом плане, с точки зрения проблемы критериев, вопрос должен ставиться по-другому: почему комплиментарный дух, выражающийся в общей завышенности критических оценок, нередко вселяется в работы критиков, совсем далеких от каких-либо конъюнктурных соображений? Не потому ли, что, следуя прекрасному пушкинскому требованию: «судить художника по законам, им самим над собой признанным»,— они, сталкиваясь с заурядной выставкой или работой, невольно завышают все то, где есть хотя бы намек на талант? Искренность таких критиков, несомненна, и понять их можно. Понять, но не оправдать.

Горький афоризм: «плохие не так уж плохи, когда есть хуже»— не для критика. Ибо при этом оказываются нерешенными многие существеннейшие задачи оценки, и в частности, та, о которой говорил А. Блок: «Не следует давать имя искусства тому, что называется не так».

Правда, критик в каком-то отношении подобен врачу: он не может отказываться от того материала, который предлагает ему практика, не имеет права снобистски отворачиваться от любых ее невзгод. В существе нашей профессии заложена необходимость не только изучать шедевры и отделять их от слабых вещей, но и разводить работу среднюю, совсем среднюю, и ту, что еще чуть хуже. Знаменитое «чуть-чуть» относится к критике в не меньшей степени, чем к искусству. Но, занимаясь этими тонкими и нужными дифференциациями, следует все время контролировать себя: на каком уровне ведется оценка? Не утвердил ли себя критерий «индивидуального закона» в качестве истинного? Не вытеснило ли уважение к творцу память о «законах изящного»? То есть, отделяя лучшее от худшего, нельзя отвлечься от вопроса — а много ли стоит само это лучшее? «Я по своей простоте думал, что о любом восхваляемом предмете нужно говорить правду» [3],— это слова Сократа.

Устойчивость в нашей критике оценок, основанных на индивидуальном критерии, объясняется, по всей вероятности, не только субъективными моментами, но и объективной спецификой изобразительного искусства, в котором, по-видимому, существует максимальная связь творца с творением, более того,— буквально с каждым элементом этого творения. Помимо всего прочего, своеобразие скульптуры или картины заключается и в том, что они существуют лишь целостно. Разумеется, профессионал и в малоудачной работе может заметить тонкий колористический ход или своеобразный композиционный нюанс, но для воспринимающего произведение изобразительного искусства оно — единство. И хотя принципы этого единства нелегко сформулировать, они ощущаются (и это сказывается, в частности, в том, что, скажем, литературное произведение редактируется; произведение же живописи или прикладного искусства принимается или не принимается на выставку, но никому из членов выставкома не придет в голову взять кисть и поправить работу, ибо это будет покушением больше чем на «текст»). «Грамматика» живописи несравненно сложнее грамматики обычного языка: не случайно всякие «синтаксические» построения в этой области просто наивны [4].

И мне кажется, что в какой-то степени поэтому художественная критика, остро ощущая целостную природу предмета своего изучения и его личностную окрашенность, «боится», метя в произведение, попасть в художника. Поэтому же возникает в ней важное методологическое требование — анализировать вещи, «не переходя на личности», что почти неизбежно случается на уровне субъективной оценки. О критериях уничижительной критики всего два слова. Замечу прежде всего, что она не менее неприятна, чем ее комплиментарная подруга. Нередко она словно подтверждает остроумное замечание одного из наших ленинградских эстетиков: «Обычно критиками становятся из любви к искусству, но иногда из ненависти к нему». Порой она рождается от неумения видеть вещи, не зря Вал. Серов говорил: «Мне никогда не интересна критика человека, пока я не узнаю, кого он похвалит» [5].

Но нам сейчас важно отметить, что, как и в случае с комплиментарной критикой, причины уничижительного отношения к современной творческой практике и различным ее явлениям не следует сводить к индивидуальной несостоятельности тех или иных критиков. Если комплиментарность часто возникает из преувеличенного, утрированного внимания к индивидуальному закону произведения или художника, то «ругательность» столь же часто проистекает из акцента на утрированных нормативно-идеальных сторонах искусства в целом. А это значит, что оба полюса практической критики, ее Сцилла или Харибда, оказываются абсолютизацией ее действительно необходимых критериев, ее реальных свойств и обязанностей, и поэтому, как ни грустно, им обеспечена долгая жизнь.

*

Итак, в одном случае — безыдеальность, в другом — идеальность абстрактная; в одном —фетишизация единичного критерия, в другом — абсолютизация общих представлений о целях и возможностях искусства. Но и там, и там — невнимание к реальному художественному процессу, который связан с прошлым и с будущим, со всей системой современной культуры, со всем социальным контекстом, в котором присутствуют и черты идеала и многообразие индивидуальных художественных манер. И только в соотнесении с этим процессом (части — с целым, элемента — с системой), с задачами, решаемыми всем советским искусством в его движении, определяется истинное значение того или иного явления. Поэтому в умении понять и почувствовать логику этого процесса, его конкретные проблемы, в умении извлечь их из практики, и, как в увеличительном стекле, крупно показать самой же практике — важнейшая функция критики, делающая ее, можно сказать, опережающим отражением искусства. «Отражением», ибо она отталкивается от реального его состояния и в определенном смысле им порождается; «опережающим», ибо на основании его собственных законов и всего комплекса общественных к нему притязаний выдвигает перед ним (искусством) «прогнозирую-

щие» цели и задачи, становящиеся ориентирами его дальнейшего развития.

Точность в постановке этих задач определяет то необходимое качество в подходе к искусству, которое можно было бы назвать «реализмом критики» и которое связано, во-первых, со способностью самого искусства выявлять объективно истинное содержание действительности в специфической форме художественной правды, а во-вторых, с убеждением критики, что творческое преобразование этой действительности, осуществляемое художником, осуществляется им по эстетическим законам, то есть может быть верным или неверным [6].

Но значит, истинной или ложной может быть и критика в зависимости оттого, какими методами, критериями она пользуется и к каким результатам приходит. Реализм критики (в методологическом аспекте) проявляется в единстве эстетического и исторического подходов к художественной практике: «Критика историческая без эстетической и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а, следовательно, и ложна» [7]. Реализм критики — в рассмотрении искусства на широком идейно-эстетическом фоне, в соответствии с тенденциями и закономерностями самой жизни. Мысль эта, естественно, не новая, но, что поделаешь,— верная.

Безусловно, на этом пути (соотнесения искусства и жизни) возможна опасность вульгаризаций, внехудожественных уподоблений, натяжек. Часто критики выходят за рамки произведения совсем не потому, что их переполняют мысли о жизни, а потому, что они не умеют анализировать микрокосм произведения, его эстетическую ткань. И все-таки только этот путь специфичен для критики, не желающей давать легкие ответы на трудные вопросы, утверждать вкусовые или формальные критерии оценки, то есть не желающей терять свое лицо и авторитет. Только этот путь традиционен для прогрессивной отечественной критики, которая всегда полагала, что неотъемлемой частью критического профессионализма является чуткость к общественным запросам. И если о сочетании философской, литературной и собственно художественной одаренности в лице одного критика можно только мечтать, как мечтают о таланте в искусстве, то общественно-публицистической отзывчивости от него правомерно требовать.

Другое дело, что сравнение с жизнью не должно носить внешний характер и сводиться к тому, чтобы делить искусство на «правду жизни» и «неправду жизни»: не так-то просто сказать, что это значит в отношении вазы, даже если она имеет дно, да и в отношении станкового искусства тоже. Речь идет о глубоком и достаточно дифференцированном понимании критиком эстетических и социальных устремлений общества, основных звеньев его развития, нравственных проблем, которые нас волнуют; речь идет о том, чтобы анализ доводился до выяснения объективного значения произведения в системе современной культуры и жизни (а это и есть оценка).

Выяснение объективного значения произведения требует соответствующего метода анализа. Им оказывается тот «искусствоведческий метод», которому трудно дать точное определение, но который полно реализовался в работах таких, например, разных искусствоведов и критиков, как В. Стасов, А. Бенуа, И. Грабарь, В. Лазарев, Б. Виппер, А. Сидоров, М. Алпатов, Н. Дмитриева и т. д. Этот метод обладает подлинной познавательной ценностью, ибо в основных моментах (структуре, способах, приемах) он соответствует специфике изучаемого предмета — искусства, его сущностным закономерностям и особенностям. И то, что для «искусствоведческого метода» сравнение искусства и реальности является не только обязательным этапом, но и движущей силой анализа, и определяет способность «искусствоведческой критики» глубоко постигать искусство, в сути которого также лежит отношение к жизни. Поэтому общественно-историческая практика становится критерием оценки как правдивости искусства, так и, одновременно, справедливости критического суждения.

То, что «искусствоведческий метод» основывается на живом, целостном, человеческом ощущении художественного произведения, на уверенности, что это ощущение может быть верным, эвристически ценным, что объективная истина, добываемая им (методом), утверждает себя через субъективность исследователя (критика), опять-таки «совпадает» с методом самого реалистического искусства, вырабатывающего свою художественную истину через субъективность творца.

Безусловно, при анализе произведения неизбежно возникает необходимость в каких-то избирательных ракурсах, формальных разрезах, историко-культурных отвлечениях и т. д. Как писал еще Ф. Шиллер, рассудок часто должен разрушить объект внутреннего чувства, чтобы вполне им овладеть, и овладев, сохранить и личностную неповторимость переживания, и объективность общественно-убедительного размышления о нем. Не случайно в самых разных образцах искусствоведческой критической литературы мы видим, как автор начинает писать о произведении, будто видит его впервые, «притворяется» человеком из толпы, случайным зрителем, удивляется, волнуется; затем — анализирует свои чувства, устраивая им перекрестный допрос; затем — рассматривает произведение максимально логически, в системе разнообразных «вертикальных» и «горизонтальных» сопоставлений с другими, выходя даже за пределы собственно изобразительного искусства, обращаясь к истории, философии, социологии. А затем опять возвращается к произведению, чтобы в более глубоком, аналитичном, но опять-таки живом, опять целостном ощущении — в практическом результате критики — закрепить познанную и прочувствованную истину.

И хотя такой путь познания художественных явлений нередко обращается в схему, девальвируется (наивное удивление, элементарное мышление, бездоказательный вывод), но только он схватывает специфику самого искусства, которое также идет (в творческом акте) от непосредственного чувства через проверку разумом к художественной правде целостного одухотворенного образа.

Диалектика метода улавливает диалектику предмета. Достигнутая целостность вывода оказывается тому подтверждением. В этой целостности реализуется принцип всесторонности анализа — важнейший принцип диалектической логики (а отнюдь не структурного метода, который, как и другие исследовательские пути: семиотический, историко-культурный, формальный и др. — относится к частным способам изучения памятников искусства). То, что «искусствоведческий метод» дает нам не раздробленное знание, а сплав, основанный на единстве эмоционально-чувственного и интеллектуального начал (общего, универсального и частного),—наделяет его, помимо всего прочего, коммуникативными функциями, позволяет стать реальным способом общения по поводу искусства, ибо он (метод) воплощается в статье, книге, выступлении, в суждениях о новом искусстве. И лишь в случае, когда методология в скрытой или явной форме содержит в себе формальные критерии оценки,— неизбежно рождается положение о том, что главная социальная функция критики заключается в воздействии на сложившуюся систему ценностных экспектаций (ожиданий) зрителей с целью подготовить их к изменениям в искусстве, с одной стороны, и в воздействии на искусство в соответствии со зрительскими ожиданиями, наличными ценностными ориентациями, — с другой.

Что можно сказать по этому поводу? Критика, действительно, выполняет регулирующую функцию, но выполняет ее в более широком контексте. Если бы произведение и зритель находились в вакууме или на необитаемом острове, то задача критики на самом деле сводилась бы к их взаимному приучению или приручению. Но поскольку вся эта триада существует в общественной жизни, то перед критикой возникают более общие задачи эстетического воспитания, выходящие за пределы системы «искусство—зритель». И задача критика уж совсем не заключается в том, чтобы приучать публику к всеядности, тем более, что так уж устроен человек, что чуть ли не каждое произведение, даже самое скверное, находит своего зрителя. И когда Б. Бернштейн пишет, что на рубеже века были не только критики, оставшиеся в истории, «но и масса других, освистывавших Курбе и импрессионистов, и мирискусников», — это верно, а вот когда он добавляет, — что «у нас нет никаких оснований не считать этих критиков критиками, с большим или меньшим успехом осуществлявших контролирующую функцию» [8], — это тоже верно, но зато у нас есть все основания считать их плохими критиками.

Сложность современного художественного процесса еще более остро ставит вопрос об истинности критики как главном критерии ее оценки. «Искусствоведческий метод», который на всех уровнях: по способу исследования, по его форме, по процессу и восприятию, — постоянно демонстрирует свою способность познавать истину, заложенную в искусстве, подкрепляет существующую в природе каждого критика веру в то, что он познает вещи такими, какие они есть на самом деле, что он оценивает — «истощевает хвалы» или порицает, утверждает или сомневается — не наугад, а на основании объективных законов познания. И эту веру критик сохраняет в самые трудные минуты, когда он слышит брань художников или, чаще, своих коллег, видит, что какие-то его заветные прогнозы не подтвердились, убеждается, что самая прекрасная его статья не была прочитана даже знакомыми, когда встречается с публикациями, в которых доказывается, что прогнозы его и не могли сбыться, что истина ему недоступна. Он приближается к ней, постигая смысл отдельного произведения, логику художественного процесса, закономерности общественного развития, устанавливающего действительную ценность всех наших суждений.

---

[1] Цит. по кн.: «Русская критика». Вступ. статья Б. Егорова. Л., 1973, стр. 4.

[2] Ю. Герчук. Критик перед произведением.— «ДИ СССР», 1977, № 7.

[3] Платон. Избранные диалоги. М., 1965, стр. 151.

[4] Г. Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974, стр. 261.

[5] Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о В. А. Серове. Л., 1964, стр. 98.

[6] Об этом в кн.: О. Буткевич. Координаты творчества. Л., 1976, стр. 150—183.

В. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, стр. 284.

Сб. «Советское искусствознание-73», стр. 263.

Уроки Дионисия

Юлиан Селю, Лариса Рудницкая



Собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

«В лето 7010(1502) месяца августа в 6 день на Преображение... начата бысть подписывати церковь..., а писцы Дионисие иконник со своими чады...» — гласит древняя надпись над северным входом собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.
Предлагая читателям статью Ю. Селю и Л. Рудницкой, мы хотим, в соответствии с традиционно принятым прочтением исследователями этой надписи [1], отметить 475-летие со дня начала росписи, единственно достоверно известной даты о Дионисии, имя которого стоит в одном ряду с именами Андрея Рублева и Феофана Грека — чье творчество является для нас воплощением лучших черт древнерусского искусства.

Уникальный фресковый ансамбль Ферапонтова монастыря привлекает сегодня внимание многих исследователей. Ферапонтовские фрески — последняя из ныне известных монументальных работ гениального живописца Дионисия [2], итог его многолетнего пути — один из немногих памятников, дошедший до нас с такой исключительной, по сравнению с другими ансамблями древнерусского искусства, сохранностью. Время пощадило поэтичный облик маленького монастыря, затерявшегося в глуши вологодских лесов, донесло до нас сияние нежных красок его стенописи.

Этот неповторимый памятник — одна из вершин художественного синтеза искусств, где в полную силу раскрылся талант Дионисия, претворившего здесь опыт многих поколений мастеров древнего русского искусства.

Различным аспектам ферапонтовского цикла росписей посвящен целый ряд научных работ. Многие моменты, касающиеся вопроса синтеза искусств в творчестве Дионисия, были отмечены в монографиях и статьях И. Даниловой [3]. Однако тема эта неисчерпаема, и каждое исследование этого памятника открывает новые грани в художественном замысле Дионисия и его помощников.

У того, кто хоть раз побывал в Ферапонтове, живопись собора Рождества Богородицы, как бы радужной пеленой покрывающая все его стены и столбы от пола до купола, оставляет незабываемое впечатление. Тонко сгармонированные, светоносные ее краски радуют глаз. Пространство собора представляется зрителю в первый момент огромным цветущим садом, «вертоградом небесным». Постепенно первое впечатление радостного праздника сменяется ощущением духовной наполненности образов живописи и близости ее различным человеческим чувствам и настроениям.

Воздействие живописи Дионисия на зрителя точно определяется словами из стихов Акафиста Богородице: «Весь бе в нижних, и вышних...». Своей диалектичностью эта формула выражает не только «внутреннюю меру» живописного ансамбля данного собора, но и меру древнерусского искусства вообще, его моральный идеал, включающий в себя одновременно и высокую одухотворенность и близость к обыденной жизни человека.

Из всех начал, составляющих целое ансамбля, живопись сегодня представляется наиболее активным, хотя надо учитывать, что для древнерусского мастера она не была самоцелью. Живопись входила как одно из слагаемых в синтезе искусств, сложно и тесно взаимодействуя с архитектурой, освещением, окружающей природой, а также некогда звучавшими здесь музыкой, живым словом и всем строем соборной службы.

Ансамбль Ферапонтова монастыря органично включается в пространства Заозерья, с его полями, лесами и водоемами. Из природы заимствованы материалы, использованные при строительстве собора, начиная от камней, из которых сложено его основание, до природных минеральных красок, составляющих основу его живописного убранства. Особенности местности учитывались мастерами, ставившими собор на возвышенности, где самый склон холма, расстояние до храма, подъем лестницы задавали определенный ритм движению и восприятию архитектуры и живописи.

Со светлыми далями пейзажа, открывавшегося с ныне не сохранившегося гульбища [4], согласованы цвета росписей, их интенсивность и соотношения, рождая ассоциации с образами природы, виденной на пути к монастырю. Образы природы, включенные в изображения разных сцен, составляют важный эмоциональный элемент среди других выразительных средств, используемых художником. Здесь можно отыскать изображения неба, облаков, звезд. С образами природы связаны отдельные фигуры и сцены фресок. Изображение Вседержителя с большим нимбом в куполе воспринимается подобно солнцу в зените. Двенадцать крыльев архангелов между окон барабана окаймляли его как лучи. От их золотистых крыльев и золота нимба солнце в куполе сияло еще ярче, бросая отблески на всю роспись.

Важным слагаемым живописного ансамбля в соборе Рождества Богородицы является свет. Исследователи указывают, что в понимании света Дионисием чувствуется связь с философским учением исихазма [5]. Но свет в руках художника — это еще и инструмент, которым Дионисий и его помощники владели в совершенстве. Умело распределенные окна с окрашенными откосами [6], имевшие к тому же различный угол отклонения, устроены так, чтобы поймать нужный луч и дать ему путь в глубь собора, не заглушив его отблесков внутри здания. В должное время солнечные лучи оживляли живопись своим непрерывным движением, акцентируя внимание на определенных сценах.

В куполе, где свет накапливается, многократно отражаясь от скосов оконных проемов, чтобы потом упасть сильным столпом вниз, живопись так светла по колориту, что свет не гасится ею, но скорее усиливается. В юго-западном угловом пространстве храма свет собирается, получает золотистый оттенок и в определенные часы дня, отразившись последовательно несколькими потоками от стен, освещает даже жертвенник — наиболее темную часть храма.

Сегодня трудно уже представить то разнообразие эффектов, которое создавалось дополнительно, когда возникающие облака ладанного дыма окрашивались отраженными от фресок лучами. В дыму становились хорошо видны полосы света, его направление. От сочетания искусственного и естественного света, при постепенном переходе от одного освещения к другому менялся весь строй росписи, а вместе и ее содержание, переносились акценты, «уходили» одни детали фресок, выявлялись совершенно новые.

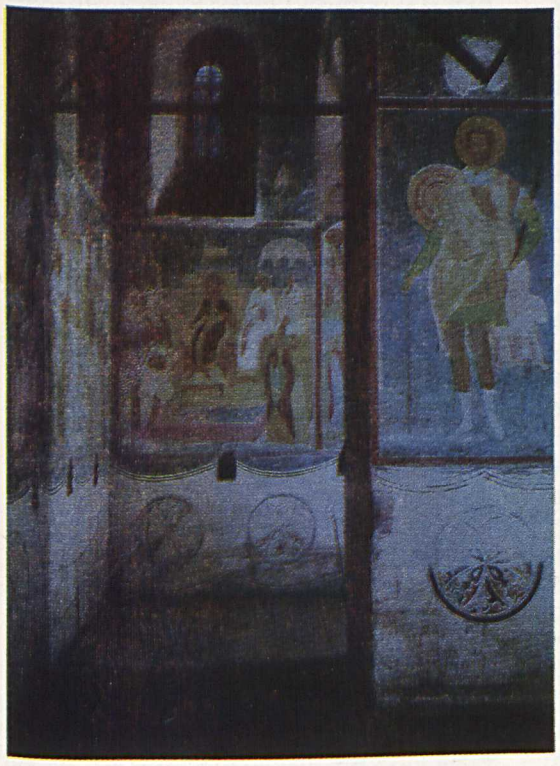
Столь тесное единство живописи и освещения наводит на мысль, что здание и роспись задумывались одновременно. Когда начинаешь всматриваться в архитектурные детали, становится заметным, что все они при общем строгом плане, изяществе исполнения построены по-разному. Различны размеры окон и их скосы в апсидах; одна из апсид — придел Николы — явно меньше другой (жертвенника); приподнято правое «плечо» западного портала; проем портала сдвинут влево, чтобы дать место развернутой в фас фигуре











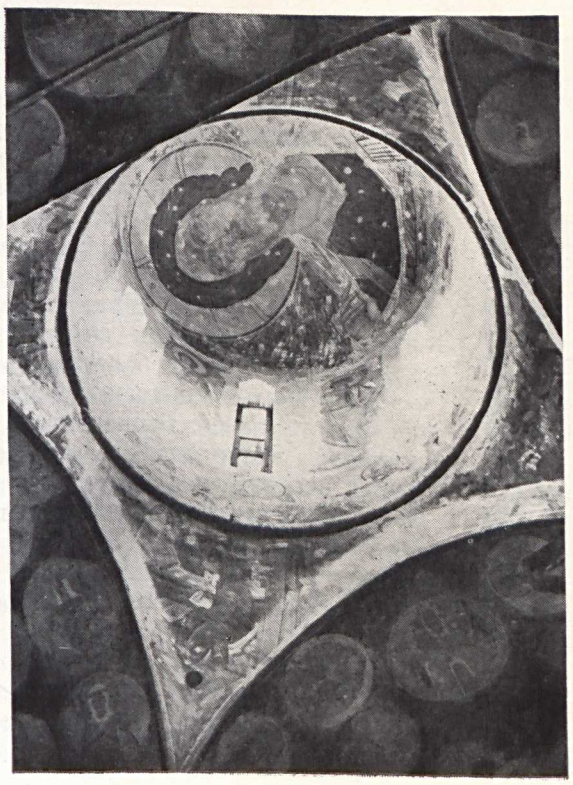
а пісци
дєwнісіє
иконникъ
съ своімі
ча (ды).

Стр. 40
Интерьер собора Рождества Богородицы

Стр. 41
Фрагменты росписи собора Рождества Богородицы











архангела Михаила, и т. д. Это позволяет предположить, что опытные мастера знали заранее, для какой росписи предназначался храм, могли избегать формальной правильности при постройке собора, свободно передвигать отдельные детали архитектуры согласно необходимости.

В свою очередь и Дионисий умело извлекает большие возможности от соединения живописи с архитектурой, продуманно выстраивая их отношения до мельчайших подробностей. Живопись в соборе соединяется с архитектурными формами при помощи колористической и образной структуры, элементы которой тесно и сложно взаимодействуют между собой.

Важную роль в этой системе играет цвет. Основные цвета росписей, проходя через отдельные фрески, ведут свои самостоятельные темы. Белый — пеленой покрывает цоколь, а потом то выделяется силуэтами на темном, то разливается и расцветает в алтарных апсидах и, поднимаясь затем вверх, постепенно затухает. Голубой — наполняет своды, верхнюю часть росписи и стекает оттуда, растворяясь в нижнем ярусе. Золото, переданное всеми оттенками охры, — более дробно, отсветами, отдельными бликами, мелкими полосками ассиста ложится поверх остальных цветов.

С помощью цветотональных структур, то утяжеляя, то облегчая детали архитектуры, живописец зрительно приподнимает одни и опускает другие своды, выявляет пластику архитектуры, определяет ритм ее членений.

Особую структуру в стенописи образует пурпур — цвет основных одежд Христа и Богоматери. Среди наиболее насыщенных тонов росписи он выделяется более всех, тогда как остальные тона по отношению к нему первоначально представляются светлым фоном — так силен перепад интенсивности между ним и другими цветами. Но вблизи очертания багряных силуэтов не кажутся столь резкими, их цвет естественно вливается в колорит той или иной сцены. Свойство пурпура усиливаться при удалении и ослабевать вблизи дает возможность использовать его в качестве «опорного» цвета. Управляя перемещением взгляда зрителя от «внешней» пурпурной структуры «в глубину» светлых тонов и обратно, Дионисий зрительно расширяет тем самым реальное пространство архитектуры.

Прямой принадлежностью архитектуры воспринимается разграничительная линия между отдельными сценами. Именно она членит поверхность стен, определяет пропорции регистров, заполненных живописью. По интенсивности ее цвет легче пурпура, но сильнее прочих тонов. Сейчас разграничительная линия во многих местах утрачена или полустерта. Возможно, раньше она была разных оттенков и еще более органично сочеталась с цветовым решением отдельных сцен.

Определенное функциональное задание выполняет и такая, казалось бы, второстепенная деталь, как пелена нижнего яруса росписи. В общей системе ее роль состоит в том, чтобы привлекать на себя взгляд крупным графичным рисунком орнаментальных кругов, но тут же отпускать и подталкивать его энергичным взлетом складок, вверх, туда, где развертывается основное повествование.

При всем внешнем совершенстве и мастерстве размещения и исполнения росписей, при том «празднике для глаз», который создан здесь талантом Дионисия, живопись и ее декоративная структура служат у него прежде всего высокой духовной цели.

Несмотря на то, что основное внимание художник уделяет рисунку силуэтов и гармоничному распределению цвета на стене, у него имеются и подлинные шедевры портретной живописи. Вся сила таланта мастера проявляется в лике Вседержителя в куполе, Богоматери, Иоана Предтечи и Николы в конхах алтарных апсид — то есть в наиболее значительных, согласно средневековой символике, частях храма. Выражение их лиц меняется в зависимости от расстояния и освещения, они рассчитаны на то, чтобы вглядываться в них и помнить.

В системе синтеза живописи и архитектуры немаловажное значение приобретают также «скрытые» образы, то есть такие, которые становятся видны не сразу, а только в определенные моменты или при долгом наблюдении.

Так из силуэтов отдельных фигур Богоматери на восточной стене храма возникает не навязчивый, но хорошо заметный крест во всю высоту стены. А во фреске «Страшного суда» наблюдается то проступающая, то исчезающая огромная золотая чаша. Бликами на ней оказываются книги в руках апостолов, ножкой чаши — причудливо изогнутые фигуры ангелов над порталом. Крест и чаша на восточной и западной стенах друг против друга составляют композиционную и символическую основу росписи.

Незримо, но вполне ощутимо объединяет роспись с архитектурой полускрытый образ Вседержителя, лик которого виден в куполе. Взгляд его властвует над всем пространством храма. Все краски росписи словно повторяют основные тона купольной фрески: голубого фона и гиматия, пурпура хитона и разных оттенков охры лица, рук, нимба. Стены собора как бы становятся продолжением изображения Вседержителя внизу, присутствие которого скорее, правда, угадывается, чем прочитывается зрителем.

Все это создает то единство во множестве, которое отличает подлинно синтетический ансамбль. Многочисленные смысловые связи между композициями дают возможность бесконечного углубления в его сущность. Несмотря на сложность расположения фресковых циклов, роспись собора не кажется запутанной. Она делится на соразмерные зданию пропорциональные части, удобные для рассматривания с любого места. В зависимости от сочетания связей между фресками, оттого, как развивается «чтение» росписи, каждая из фресок здесь может стать в восприятии зрителя центральной.

Связи проходят и в горизонтальных и в вертикальных членениях. В горизонтальных поясах идет повествовательное прочтение сцен. Одновременно каждая фреска соединяется и композиционно, и по смыслу с изображениями, расположенными выше и ниже ее. Например, на юго-западном столбе находится изображение воина Георгия в голубом развевающемся плаще с копьем в руках. Динамичность разворота его фигуры становится понятна, когда, переведя взгляд выше, зритель видит фреску



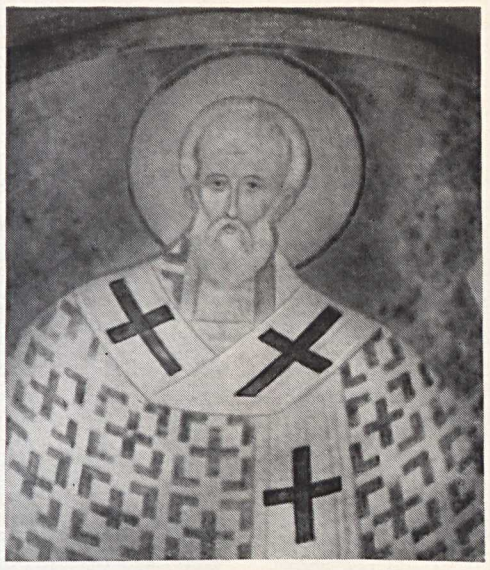


«Сомнение Иосифа» (песнь VII Акафиста), где Иосиф «бурю внутрь имея» обвиняет Марию. Жест Георгия в этом случае обретает значение решимости защитить Богоматерь. Из других связей здесь можно указать также на то, как его движение находит отзвук в ритме линий и красок узора пелены в нижнем ярусе столба. Одновременно, следуя направлению взметнувшегося копья и взгляда воина, зритель обращается к правой нижней части сцены «Страшного суда», где изображен сатана, источник всякого зла. Подобные же связи по отношению к одному лишь воину Георгию можно проследить и дальше.

Многообразие связей в росписи предполагает множество уровней их истолкования. Живопись отвечает на различные тексты, в той или иной степени известные в прошлом каждому: поэтический — Акафист [7], агиографический — житие Николая Мирликийского, исторический — во Вселенских соборах, Евангелие, богослужебные тексты, сочинения церковных авторитетов. При этом один и тот же образ проходит через несколько текстов одновременно.

Литературный текст органично входил в комплекс восприятий средневекового человека. Трудно себе представить, насколько весомо звучало слово в атмосфере образов, созданных Дионисием. Оно активно включалось в еще неосознанные впечатления, создаваемые архитектурой, светом, декоративными планами живописи. За словом, в свою очередь, следовала мысль и та интерпретация, которая давалась ей художником. Дионисий не иллюстрирует текст, но размышляет на ту же тему, то следуя иконописному канону, то свободно отходя от него.

Кроме всех известных в иконографической разработке песнопений, положенных в основу росписи, Дионисий вводит художественные мотивы, скорее всего являющиеся его собственной живописной репликой на известные тексты песнопений: на стене жертвенника, ранее отгороженного от молящихся иконостасом, художник разворачивает шествие дьяконов и ангелов, причем одни отличаются от других лишь наличием крыльев. Это изображение вызывало конкретные словесные и мелодические ассоциации и во всем соответствовало «Херувимской песне», ибо ее символический смысл отождествляет тех и других. Иные художественные разработки этого песнопения нам пока неизвестны. Вероятно, именно Дионисий дал им начало, используя ту, доступную лишь посвященным, часть храма, в которой происходит связанное с текстом действие.





По-своему переосмысляет Дионисий образы текстов Акафиста, развивая собственную мысль. Так, в четырехчастной живописной «сюите» на тему «Благовещения» перепады напряжения в живописи гораздо сильнее, чем в тексте. Еще свободнее используются художником икосы — лирические монодии Акафиста. Они становятся направляющими линиями к раскрытию многих символических образов.

Активное воздействие на зрителя — необходимое слагаемое всей древнерусской живописи. Основное препятствие для современного ее понимания состоит в утрате способности цельного, многопланового, симфонического ее восприятия одновременно во многих темах, которое предполагалось поэтикой искусства того времени.

Столь слитное воздействие архитектуры, живописи, природы, света и т. д. на зрителя не могло быть качеством одного только храма в Ферапонтове. Сама свобода, с которой оно здесь осуществлено, говорит о том, что данному памятнику должны были предшествовать длительные поиски принципов синтеза, отработка отдельных его приемов на протяжении многих столетий.

Раскрытие этого ансамбля только начинается и многое еще предстоит сделать, чтобы представить его во всей полноте художественного замысла. Исходя из понимания заложенных здесь принципов, можно будет гораздо полнее судить и о других интерпретациях синтеза — предшествующих и последующих, дошедших до нас с меньшей сохранностью. Изучение этого памятника, несомненно, обогатит и наши собственные представления о синтетических основах монументального искусства. Поиски синтеза продолжаются и сегодня, а с ними остаются и многие проблемы в достижении этой задачи. Решению их в немалой степени может способствовать знание всего предшествующего многовекового опыта монументального искусства.

---

[1] Сегодня мнения специалистов в прочтении последних цифр расходятся. См.: И. Н. Хлопин. К уточнению даты росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. «Памятники культуры. Новые открытия». М., «Наука», 1975, стр. 204—207.

[2] Мы сохраняем здесь общепринятое название имени художника, хотя на арке северного портала собора прочитывается иное его написание — как Деонисий. См. об этом Л. Рудницкая. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.— «Зборник за ликовне уметности». Нови Сад, 1974, 10, стр. 73

[3] И. Е. Данилова. Dionissi. Дрезден, 1970; Фрески Ферапонтова монастыря. М., «Искусство», 1970.

[4] Имеется ввиду первоначальный облик собора. Открытое гульбище было застроено крытой папертью уже в XVI в. Позднее церковь была окружена и другими пристройками.

[5] Н. К. Голейзовский. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI веков.— «Византийский временник», XXVI, М., 1965, стр. 219—238.

[6] Окраска оконных откосов сохранилась только в окнах апсид.

[7] См.: Т. Н. Михельсон. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста. ТОДРЛ, т. XXII.— Сб.: «Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси», М.—Л., «Наука», 1966, стр. 144—165.

Фрагмент росписи, в котором некоторые исследователи предполагают портретное изображение Дионисия и его сыновей. *(в корешках на развороте 42—43 стр.)*







Выставка монументалистов РСФСР

Третья выставка работ художников - монументалистов РСФСР, открывшаяся 19 июня в Казани, не принадлежит к числу «зрелищных» выставок, привлекающих посетителей обаянием неповторимых в своем выражении, уникальных по исполнению экспонатов. Показанные на ней фотографии, слайды и эскизы — это всего лишь рабочий материал, служащий для информации об авторских произведениях, «прописанных» в разных концах страны.

Но для тех, кому не безразличны проблемы современного монументального искусства, кто непосредственно причастен к процессам его развития, выставка представляет немалый интерес. Значение ее определяется не наличием известных имен в составе участников, и не количеством «шедевров» в экспозиции. Основную ценность этой, и подобных ей выставок монументального искусства, составляет, в первую очередь, их информационная сторона.

Мы привыкли судить о развитии монументального творчества по тем, действительно лучшим произведениям, которые попадают в центральные выставочные залы и на страницы специализированных журналов. И в этом есть свой большой смысл.

Именно лидеры задают качественный уровень, определяют лучшие черты современного монументального искусства, открывают перспективы его дальнейшего развития.

Однако таких работ не так уж много и не они, а огромная масса неизвестных или малоизвестных мозаик, рельефов, росписей, разбросанных по городам и селам всей страны, характеризуют действительное положение дел в этой области. Один из возможных путей выявления и анализа этих работ открывается на местных и республиканских смотрах, к каковым принадлежит и выставка в Казани.

Собранные в нескольких небольших выставочных залах произведения художников из разных городов Российской Федерации: Москвы, Тюмени, Казани, Ленинграда, Махачкалы, Братска, Северодвинска и т. д., дают если и не полную, то достаточно широкую панораму деятельности монументалистов республики.

Отсутствие установки на «имена» при отборе работ, с одной стороны, в известной степени сказалось на качестве экспозиционного материала, снизив и усреднив общий его уровень.

Но, вместе с тем, это позволило устроителям выставки показать живую реальность монументальной практики в ее, так сказать, «горизонтальном срезе», захватившем пусть не самое лучшее, зато наиболее для нее типичное и характерное.

«Усредненность» выставочного материала практически снимает возможность анализа и качественной оценки каждой из работ в отдельности, представленных к тому же, как это часто бытует на выставках монументального искусства, весьма фрагментарно, вне всего множества связей, характеризующих их существование в конкретной архитектурной ситуации.

Зато вполне допустимым здесь оказывается принцип рассмотрения некоторых общих тенденций, свойственных тем или иным группам работ.

По-прежнему, как и в предшествующие годы, ведущей на выставке остается тенденция к декоративности. Лучшие образцы ее дают работы московских монументалистов, выделяющиеся мастерством владения различными материалами, разнообразием приемов и умением «войти» в архитектуру. Отдельные удачные примеры решения декоративных задач монументального искусства можно найти и у художников других городов. Однако в целом эта тенденция решается по республике удручающе однообразно, повторяя и тиражируя уже апробированные приемы. Отсутствие смелости творческого поиска, остроты и свежести замысла в таких работах в значительной мере обесценивает самую тенденцию, низводя ее значение до уровня оформительства.

Неожиданно широко оказалась представленной на выставке тенденция, ориентированная на создание тематических произведений монументального искусства. Наряду с попытками возвращения содержательной значимости монументальному творчеству, сильную сторону таких поисков составляет стремление к повышению общей живописной и пластической культуры исполнения, внимание к деталям и самоценности средств художественного выражения. Наиболее яркое проявление этой тенденции заметно в работах ленинградских художников.

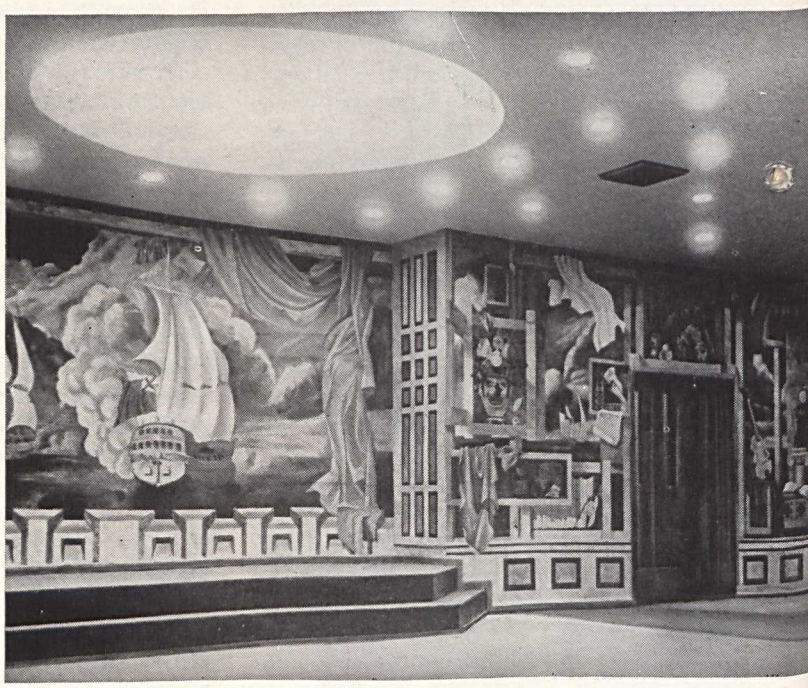
К сожалению, далеко не всегда положительные намерения авторов в этом случае подкрепляются соответствующими их возможностями.

Лучшего заставляет желать профессиональный уровень исполнения тематических росписей и мозаик. Низок духовный потенциал в разработке больших и серьезных тем. Необдуманно разрушаются связи живописи с архитектурой. Создание тематических произведений монументального искусства — дело столь же сложное, сколь и ответственное. Нельзя забывать, что решение этой задачи требует особого напряжения всех творческих сил художника, высокой профессиональной подготовленности и внутренней зрелости. В противном случае хорошее и важное начинание дискредитируется некачественными результатами.

Почти совсем отсутствуют на выставке поиски решения одной из актуальнейших задач— по эстетической организации городской и сельской среды. А ведь именно здесь сегодня особенно остро ощущается недостаточность участия художников. Здесь таятся широкие перспективы для деятельности монументалистов, открываются большие возможности реализации их разносторонних интересов. Думается, что при подготовке следующей выставки ее устроители должны учесть и эту форму работы художников республики.

Содержание выставки не ограничивается названными здесь тенденциями. Круг проблем и вопросов, возникающих при знакомстве с ней, шире, чем это можно уместить в небольшой заметке. Само это уже свидетельствует о пользе таких выставок, необходимости продолжения традиции их организации.

Наталья Давыдова



А. Евменов, Г. Евменова
Роспись в интерьере ресторана «Бригантина». Торгмортранс. Левкас, м., воск. Ленинград, 1975—1976



Л. Шорчева
Рельеф в банкетном зале ресторана «Северный». Гипс. Москва. 1976

«Конь стоит, как рыцарь на часах...»



Какого цвета настроение? На выставке работ Сусанны Чернобровой в помещении редакции «ДИ СССР» мы видели тонко и точно найденные краски и линии, аккумулирующие самые сокровенные движения живой души художницы, завораживающие и нас, зрителей.

Но особенно поражает свобода и непосредственность, с которой художница творит по образу и подобию своей внутренней гармонии. Необъятность философских обобщений и фантазии художница облекает в удивительную, уютную, чуточку кокетливую, женственно-жеманную форму. А поэтому, наверное, изображение, возникшее на холсте или в острых линиях рисунков, родственно, близко ее живому и лишенному какой-либо условности восприятию действительности.

Свое рукотворное пространство, казалось бы раздвинувшее стены деловой комнаты, в которой были развешаны картины, С. Черноброва заключает в рамки небольших, каких-то очень «домашних» композиций. Праздничный салют над громадами зданий художница пишет очень похожим на букет цветов. Однако в картине нет натюрмортности: краски словно излучают свет, невольными улыбками светлеют и лица зрителей.

Порадовал художницу когда-то встреченный на лугу жеребенок. Но не сразу изобразила его кисть. И задорная линия его спины, и солнечная вспышка на зеленой траве-мураве должны были еще стать образами памяти, совпасть с силовыми линиями переживаний художницы, утвердиться в родстве с ее представлениями и игрой фантазии. И лишь тогда и поэтому они возникли на холсте такими, удивляющими и забавляющими нас своей неизъяснимостью.

Видение огромного города будоражит воображение художницы, противостоящее космической безбрежности. А кисть ее из гармонии сизых и пепельно-черных тонов лепит вновь образ коня, хотя теперь и более загадочный, метафоричный.

Вспоминаются стихи Николая Заболоцкого:

Ночь глубока. На темном небосклоне
Восходит звезд соединенья.
И конь стоит, как рыцарь на часах,
Играет ветер в легких волосах,
Глаза горят, как два огромных мира,
И грива стелется, как царская порфира.

Но «лицо коня», созданного Сусанной, доброе и тоже домашнее. Его даже хочется погладить, несмотря на то что он увенчан по воле фантазии художницы короной из остроугольных зданий, похожих на друзу кристаллов.

Быть может, секрет воздействия живописи и графики С. Чернобровой в этой неподдельности веры ее в достоверность всего, что извлекает художница из глубин своей души и тайника замыслов!

Но она не донесла бы до нас свои замыслы и не придала бы своим картинам и рисункам убедительность, если бы не умела создавать целостно и ясно построенное цветовое единство, ритмично и крепко слаженную композицию на плоскости. Это сближает работы С. Чернобровой с произведениями декоративного искусства. Но это же и придает им картинность, станковость, ибо чувствуется понимание границ, рамок пространства, в котором поселены полюбившиеся художнице образы. А что касается неизъяснимости ее красок и линий, то, по словам Нильса Бора, искусство вообще обогащает нас потому, что способно напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа.

Мы порадовались и тому, что физик С. Черноброва, постигнув таинство красок и азы композиции на начальном курсе ЗНУИ, через ряд лет вновь заявила себя удивительной художницей и стала участницей большого смотра творчества — Всесоюзной юбилейной выставки.

Ю. Аксенов

Памяти Татьяны Паты



У каждого человека есть дорогие сердцу воспоминания. Одно из таких для меня — это встречи с Татьяной Акимовной Патой, народной художницей, родоначальницей искусства декоративной росписи нынешних мастеров украинского села Петриковки.

Тяжелая жизнь выпала на долю Татьяны Акимовны. В первую мировую войну погиб ее муж, оставив вдову и четырех детей. Семья перебивалась случайными заработками единственной кормилицы, которая ходила из хаты в хату, расписывая орнаментом печи, стены, сундуки, брички. Сколько счастья в бедную крестьянскую хату привносили малевки Татьяны Паты, как радовалась расписным лентам выходящая замуж деревенская девушка. В цветах молодой художницы люди видели саму красоту.

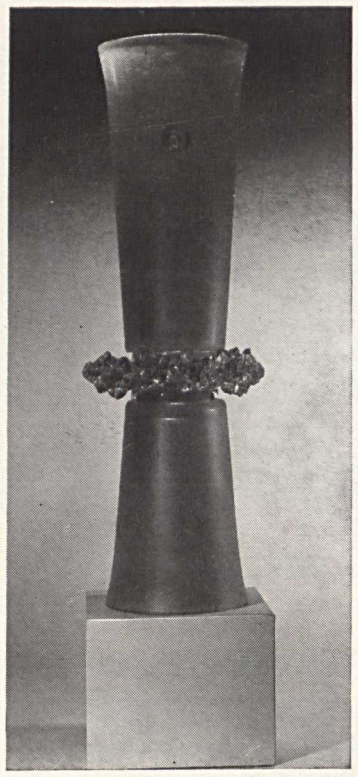
Расцвет творчества Т. А. Паты связан с Великим Октябрем... Моя последняя встреча с художницей из Петриковки произошла у нее в доме, где я рисовал ее портрет. После окончания работы, Татьяна Акимовна взяла лист ватманской бумаги и быстро нарисовала мне куст калины. Это была блестящая импровизация. По вековой традиции в понятии народа калина олицетворяла верность и девичью красоту, была символом надежды в далеком степном походе казака или чумака. За верность подругам парни сажали кусты калины возле хат. Сколько таких великолепных рисунков и красочных орнаментов было создано Т. А. Патой для республиканских, всесоюзных и международных выставок народного искусства, а сколько их украсили музеи, дома людей.

Заслуженный мастер народного творчества, член Союза художников УССР, награжденная орденом Трудового Красного Знамени, медалью «За трудовое отличие» и почетными грамотами, Т. А. Пата была замечательным наставником для молодежи. Активную роль сыграла она в организации местной художественной школы по декоративному искусству. Ее ученики—Ф. Панко, З. Кудиш, Н. Шулик, В. Соколенко стали известными мастерами Петриковки.

70 лет проработала в искусстве Татьяна Акимовна Пата, при ней расцвела «петриковская калина». Ее творчество— это часть украинской народной культуры, ее яркая и живая часть.

Григорий Гудим

Произведения к юбилею



В. Муратов
Декоративная ваза «Гимн Октябрю». Хрусталь, пескоструйная обработка. Завод «Гусь-Хрустальный».

О. Козлова
Ваза «Вечный огонь». Хрусталь, алмазная грань. Завод «Гусь-Хрустальный».

Б. Федоров
Вазы «Этюд». Хрусталь. Дятьковский хрустальный завод

А. Курилов
Композиция «Салют Октябрю». Хрусталь. Завод «Гусь-Хрустальный».

Центральным событием Художественного совета по стеклу Министерства промышленности строительных материалов РСФСР, состоявшегося в Гусь-Хрустальном, было подведение итогов конкурса по созданию юбилейных изделий, посвященных 60-летию Октябрьской революции.

В программу конкурса входило проектирование как декоративных произведений, посвященных темам общественного звучания, так и массовых вещей подарочного назначения.

Среди предприятий первое место за создание массовых изделий завоевал Ленинградский завод художественного стекла, который подготовил к выпуску наборы рюмок и бокалов из хрусталя в праздничной упаковке. Заводы «Гусь-Хрустальный» и «Восстание» заняли второе и третье места за широкий показ уникальных изделий. Создание декоративных тематических произведений из стекла — крайне трудная задача для художника. Конструирование парадных ваз по традиционной схеме не удовлетворяет современным требованиям, а принципиально новые пластические решения еще не обрели убедительных и устойчивых форм. Поэтому каждый новый поиск художника в этом направлении заслуживает особо внимательного рассмотрения.

Решению жюри предшествовал подробный анализ представленных произведений. В итоге первой премией конкурса были отмечены две работы: Е. Рогов ваза «Юбилейная» и В. Муратов ваза «Гимн Октябрю». Если Рогов пошел по пути классического построения большой парадной вазы на высокой ножке и достиг здесь ясной цельности композиции, то Муратов избрал более оригинальное декоративное решение. Вертикальный объем его вазы напоминает торжественную колонну, украшенную венком из хрустальных лепных цветов. Главный эффект построен на использовании прозрачных качеств стекла: внешний объем — это матировый, слегка просвечивающий цилиндр, внутри него — стержень рубинового стекла. Благодаря такому приему ваза-колонна светится изнутри мягким красным светом. Светящийся маяк в честь 60-летия Родины создал художник. Среди своеобразных решений стоит отметить и композицию А. Курилова «Салют Октябрю» — это три вертикальных вазы, в центре — красная, простой прямоугольной формы, ее фланкируют две аналогичные по силуэту хрустальные вазы с витой алмазной гранью. Острое сочетание рубинового стекла и сверкающего хрусталя при строгости компоновки создает ощущение парадности, праздничности (работа Курилова отмечена третьей премией).

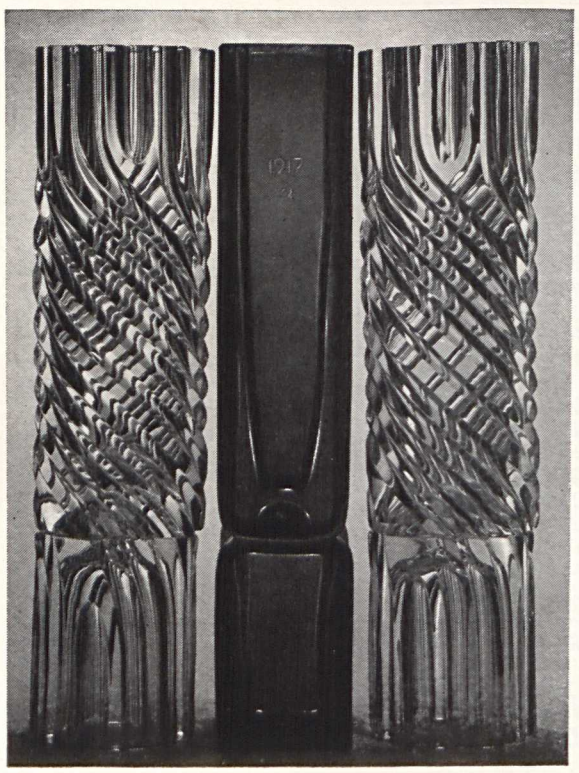
Ваза Л. Юрген (также третья премия) представляет собой сосуд плавной лаконичной формы, в котором главное место отведено декору. Нижняя часть покрыта густым узором гравированных цветов. В центре звезда, осеняющая яркой вспышкой своих лучей всю хрустальную поверхность вазы. Очень насыщенный и в то же время органичный для стекла декор создает напряженный образ этого произведения. Большинство других конкурсных произведений представляли собой различные решения известных декоративных форм, где авторы стремились сочетанием рубинового и бесцветного стекла, средствами алмазной грани и гравировки передать атмосферу праздника и торжества. Остальные премии распределились следующим образом: О. Козлова ваза «Вечный огонь»—вторая премия; В. Корнеев композиция «Цветы Родине» — третья премия; Ю. Манелис композиция «Знамена Октября» — поощрительная премия; И. Маршумова скульптура из выдувного стекла «Вперед, за правое дело» — поощрительная премия. Соответствующие премии получили мастера-исполнители указанных работ.

При просмотре новых образцов стекольных изделий главное внимание Художественного совета было обращено на работу молодых художников. Наиболее творчески активный молодой коллектив сейчас сложился на Дятьковском хрустальном заводе. В него вошли недавние выпускники Московского художественно-промышленного училища Б. Федоров, М. Кизлов, И. Мачнев и З. Чумакова. Главным художником завода стал лауреат премии Ленинского комсомола В. Котов. Работы молодых отличаются своеобразием и новизной решения, большой выдумкой, изящной и отточенной формой. Каждый автор нащупывает свой путь в построении композиции изделия и особенно в применении разнообразных техник декорирования. Советом была отмечена также работа молодых художников других заводов—Ю. Манелиса (завод «Восстание»), В. Касаткина (завод «Гусь-Хрустальный»), М. Храмова (Первомайский завод), А. Воронцовой и Н. Павлуцкой (Калининский завод), Н. Гончаровой (Ленинградский завод), А. Галкина (Скопинский завод) и других.

В связи с постановлением «О работе с творческой молодежью» Совет высказал требование, чтобы на стекольных предприятиях Российской Федерации были созданы все условия для труда молодых художников. В свою очередь молодежь призвали к более самостоятельной и активной творческой работе.

Л. Георгиева





Геммы из собрания П. Рубенса

Рубенс-дипломат, Рубенс-филолог и гуманист, антиквар и археолог — таковы грани универсально одаренной натуры прославленного живописца эпохи барокко. Исследования последних лет открывают еще одну сторону многогранной личности великого фламандца — Рубенса-коллекционера гемм. Его современник Пьер Гассенди так характеризовал П. П. Рубенса: «Опытнейший знаток всех древностей, но прежде всего — камей». А сам живописец в письме гуманисту Клоду Пейреску признавался: «Ничто в жизни не восхищало меня так, как геммы!»

Рубенсу удалось создать коллекцию, подобной которой не имело в XVII веке ни одно лицо его положения: она могла соперничать с королевскими сокровищницами, собиравшимися со времен крестоносцев. Видимо, первое знакомство художника с геммами состоялось во время его пребывания в Италии (1600—1608 годы). «Среди камей с парными портретами,— замечает Рубенс в одном из писем по поводу мантуанской камеи Гонзага,— эта— самая прекрасная в Европе!»

Некоторые геммы поступили в коллекцию Рубенса из крупных итальянских собраний: Фульвио Орсини (портреты Германика и Гая Цезаря) и Пирро Лигорио («Свадьба Амура и Психеи»).

«Во время моих путешествий,— пишет Рубенс Пейреску,— я покупал редкости за наличные деньги». Эти траты порой были значительны: 300 флоринов были уплачены за «коллекцию агатов» парижскому антиквару Го, 2000 экю—за агатовую вазу. Иногда художник обменивал на геммы картины своей кисти. История агатовой «вазы Рубенса», в настоящее время хранящейся в Балтиморе (США), позволяет выявить один из источников формирования его коллекции: этот шедевр позднеантичной глиптики, начиная с эпохи Возрождения, числился в инвентарях «сокровищ короны Франции». В 1560 году эта драгоценность была занесена в описи сокровищ Фонтенбло, в 1590 году королевская резиденция была разграблена гугенотами, а уже в 1619 году Рубенс приобретает вазу из Фонтенбло на ярмарке Сен-Жермен. В инвентаре Фонтенбло 1560 года могут быть опознаны лучшие из античных камей коллекции Рубенса, позже, после смерти художника, вновь ставшие достоянием «короны Франции» и хранящиеся ныне в парижской Национальной библиотеке. Это — камеи с портретами Александра Македонского, Мессалины с детьми, императора Тиберия.

В инвентаре сокровищницы Карла V (1379 год) упомянута камея, позже также приобретенная Рубенсом: эта жемчужина раннеренессансной глиптики с изображением библейского Иосифа ныне входит в собрание Эрмитажа. Любопытно, что в эти же годы одна из крупнейших древних гемм, знаменитая венская «камея Августа», также хранившаяся в Фонтенбло, была похищена и продана за 12000 золотых императору Рудольфу II. Неудивительно, что коллекция Рубенса могла соперничать с собраниями германского императора и короля Франции.

Выяснить состав коллекции Рубенса и отождествлять отдельные предметы этого собрания, распавшегося еще в XVII веке, помогает одно счастливое обстоятельство. В 20-е года совместно с Пейреску Рубенс задумывает книгу о лучших древних геммах, для которой по рисункам художника готовились гравюры, а французским гуманистом подготавливались тексты. Издание не осуществилось, но сохранившиеся рисунки и гравюры помогают опознать резные камни из собрания художника. Кроме того, мы располагаем описью лучших гемм коллекции, составленной самим Рубенсом. Эта опись сопровождала слепки 56 гемм художника, подаренные им в 1622 году Пейреску.

В 1626 году, после смерти первой жены Рубенса, его коллекции живописи, скульптуры и глиптики покупает фаворит Карла I герцог Букингемский. Однако не в силах расстаться с любимыми предметами искусства, художник продает лишь часть резных камней. В письме Пейреску он сообщает: «Я сохранил прекраснейшие и редчайшие геммы и медали из собрания, проданного мною герцогу». Одну из таких гемм, носящую имя мастера Сострата, художник отмечает особо: тот факт, что у персонажей были отбиты головы, помогает отождествить камею «Мелеагр и Аталанта», которой так дорожил Рубенс. Ныне она хранится в собрании Британского музея.

На основании поздних писем художника Пейреску можно сделать вывод, что и агатовая ваза из Фонтенбло не была продана в 1626 году, а оставалась во владении Рубенса. «Эта драгоценность, — пишет он в 1630 году, — была отправлена в Вест-Индию на корабле, попавшем в руки голландцев, но погибла, оказавшись, если не ошибаюсь, в руках разбойников». Но ваза не погибла, ее драматическая судьба связана с одной из крупнейших камей, хранившейся в коллекции Рубенса,— «большой гаагской камеей». Архивные разыскания, подтвержденные подводными исследованиями, показали, что обе геммы, отправленные осенью 1628 года на судне «Батавия», предназначались в дар правителю Индии Великому Моголу. В июне 1629 года корабль потерпел крушение у берегов Австралии, а камеи, пережившие и похищение пиратами и бунт корабельной команды, все же прибыли в декабре в Джакарту. Но Великого Могола уже не было в живых. Драгоценные геммы совершают путешествие в Персию, и так как сделки ни с одним из восточных властителей не состоялись, в 1664 году через Малакку возвращаются в Амстердам.

Позже агатовая «ваза Рубенса» была куплена английским послом У. Гамильтоном, а «большая камея Рубенса», совершившая путешествие в Париж, где предполагалась ее покупка Наполеоном, в конце концов была приобретена голландским королем Вильгельмом. В своем завещании (1640) Рубенс оставлял коллекцию гемм своему сыну Альберту. Из сохранившегося подробного описания коллекции, составленного каноником Жаном Шифле (1657), видно, что собрание и после потерь насчитывало больше 200 гемм! Шифле отмечает, что в особом ящичке хранились заказанные художником повторения тех гемм, которые были проданы в 1626 году герцогу Букингемскому. Отдельные геммы собрания ученый аббат успел опубликовать после смерти Альберта Рубенса. Мы узнаем, что помимо шедевров глиптики художник собирал и сравнительно скромные «греко-египетские» амулеты, имевшие лишь исторический интерес.

В 1649 году после прихода к власти Кромвеля, собрание, хранившееся в Букингемском дворце, было распродано с торгов. Так началось рассеивание рубенсовских гемм. Одним из покупателей был брат Людовика XIII Гастон Орлеанский. Он вернул во Францию геммы, принадлежавшие некогда «французской короне». После смерти Альберта Рубенса (1657 год) оставшуюся часть рубенсовской коллекции скупают королева Швеции Христина, английский король Карл II, испанский король Филипп IV. Те части собрания, которые оказались в руках частных лиц, в начале XVIII века были приобретены известными собирателями Пьером Кроза и Филиппом Штошем. Но и эти геммы поступают в коллекции Екатерины II и Фридриха II. В собрание русской императрицы позже попали и рубенсовские геммы, обладателями которых были дрезденский художник Ж.-Б. Казанова («Храм Венеры») и английский посол У. Гамильтон («Иосиф и его братья»).

Так распалось крупнейшее уникальное собрание гемм XVII века, когда-либо принадлежавшие частному лицу. Один из корреспондентов Рубенса назвал его «королем живописцев». Перефразируя эту остроумную характеристику, мы могли бы назвать великого фламандца и «королем коллекционеров».

Олег Неверов



ПОДПИСИ К СТР. 48

«Ваза Рубенса.»
Агат. IV в. Балтимора.
Галерея Уолтерса.

Триумф императора.
«Большая гаагская камея»
Сардоникс. IV в. Гаага.
Минцкабинет.

Свадьба Амура и Психеи.
Камея мастера Трифона.
Сардоникс.
I в. до н. э.
Бостон.
Музей изящных искусств.

Портрет Александра Македонского.
Сардоникс.
I в. до н. э.— I в. Париж.
Национальная библиотека.

Портрет Мессалины с детьми.
Сардоникс. I в. Париж.
Национальная библиотека.

Мелеагр и Аталанта.
Сардоникс.
XVI в. Британский музей.

Храм Венеры.
Сардоникс.
XVI в.
Гос. Эрмитаж.

Иосиф и его братья.
Сардоникс.
XIII в. Гос. Эрмитаж.

«Доблесть и Твердость».
Сардоникс.
XVI в. Гос. Эрмитаж.

Триумф Семелы.
Сардоникс.
XVI в. Гос. Эрмитаж.

Эдип и сфинкс.
Сердолик.
XVI в. Берлин. Гос. музей.

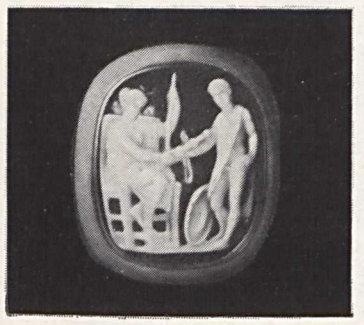
Портрет Германика.
Сердолик.
XVI в. Гос. Эрмитаж.

Портрет Гая Цезаря.
Сердолик.
XVI в. Гос. Эрмитаж.



























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 ред. Базазьянц С. Б.
Ответств. секретарь Овчинников В. М.
Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Главный художник Курбатов Ю. К.

Художник номера Корбут-Смирнова Н. М.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Кочетов Г. И.
Фотографы: Онанов С.
Попов Ю.
Громов В.
Кобозев Ю.
Налибаев А.
Почаев В.
Орманян С.

На 1-й стр. обложки:
А. Васнецов, Н. Андронов
«История печати».
Мозаика в конференц-зале
здания редакции
газеты «Известия». 1976.

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.VIII.1977
А12865. 12.IX.1977
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3073. Тираж 30 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Декоративное искусство СССР

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

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 10(239). 1977
Основан в 1957 году

В номере:

1

Василий Кисунько Право на творчество

4—17 *Панорама молодых*

Алевтина Калинина Курасбек Тыныбеков
Григорий Островский Надежда Кириллова
Ирина Чижова Надежда Кондратьева
Ирина Кириллова Наталья Савинова
Людмила Казакова Владимир Касаткин
Карэн Микаэлян Вартан Оганян
Ирина Дзуцова, Гурам Гогия Цисана Мариндашвили
Галина Дайн Нина Молостнова
Анаит Флджян Рафаэль Телумян

19 *Народное искусство*

Нина Велигоцкая «Не переставая быть традицией...»

22 *Крупным планом*

Ирина Воейкова Тема росписи — юность

27—31 *Профили*

Борис Тальберг, Юрий Гальперин, Иван Казанский, Татьяна Ермакова Художники о художнике. Николай Андронов

30

Наталия Вул По мотивам бурятского эпоса

33 *История*

Александр Боровский У истоков советского театрального плаката

36 *Теория*

Владимир Леняшин Критика и ее критерии

39 *История*

Юлиан Селю, Лариса Рудницкая Уроки Дионисия

44—46

Хроника

47 *Страница коллекционера*

Олег Неверов Геммы из собрания П. Рубенса

ИЗДАНИЯ · СОВЕТСКОГО ХУДОЖНИКА ·

К 60-летию ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Альбомы, альбомы-выставки, изомонтажи раскрывают современное состояние советского изобразительного искусства. В них отражаются общественно-политические задачи и нашего народа и государства, неразрывная связь художников с жизнью своей страны, славные страницы истории.

«Мы строим коммунизм» — комплект изоплакатов

Издание основывается на материалах исторического XXV съезда КПСС.

«60 лет Великой Октябрьской социалистической революции»

— изомонтаж

Вдохновленные решениями XXV съезда КПСС советские художники стремятся глубже отразить героический подвиг народа, бурный рост промышленности и сельского хозяйства, расцвет социалистической культуры — вот темы, которые будут отражены в произведениях, экспонированных на Всесоюзной выставке «Слава труду». Они и составят данное издание. .

«Страна Советов»

альбом-выставка из серии «Социалистическое общество — общество нового типа».

Издание посвящено первой в мире Стране Советов — государству рабочих и крестьян, созданному великим Лениным. Представленные в альбоме репродукции расскажут читателю о том, как народы нашей страны под руководством Коммунистической партии отстояли завоевания Великого Октября в годы гражданской и Великой Отечественной войн, построили развитое социалистическое общество и успешно строят коммунизм.

«Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» — двухлистовой изомонтаж

Это издание вышло непосредственно после принятия новой Конституции СССР и посвящено раскрытию тех свершений, которых достигла наша страна за 60 лет своей истории, основным правам и свободам, которые дала новая Конституция советскому народу.

«Живопись народов СССР» — альбом

В состав альбома войдут лучшие работы советских художников всех республик, созданные в основном за последние десять лет.

«Слава труду» — альбом

С успехом прошедшая в Москве выставка «Слава труду» явилась своеобразным рапортом мастеров изобразительного искусства нашей страны XXV съезду КПСС. В альбом включены лучшие работы с этой выставки.

«В стране друзей» — альбом

В предлагаемый альбом вошли лучшие работы советских художников (120 цветных и 80 тоновых), рассказывающие о жизни, трудовых делах, природе братских социалистических стран.