

ОТД ИСКУССТВА

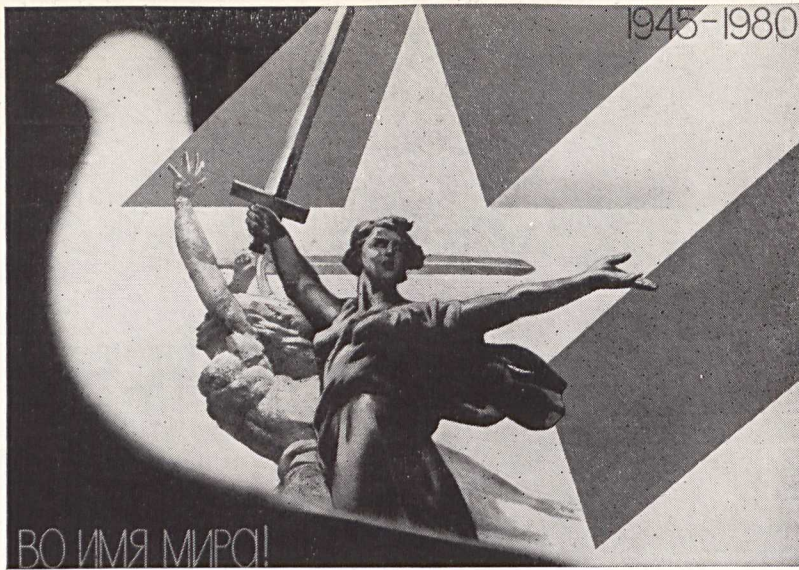


В. Корецкий,
А. Рудкович
Москва
Плакат «Во имя
мира».
Поощрительная
премия

Т. Москала
ПНР
Плакат
«Всегда вместе»
III премия

М. Гетман
Москва.
Плакат «Свобода
Польши
невозможна без
свободы
России».
I премия

А. Лозенко
Москва
Плакат «Мир.
Победа!»
III премия



СВОБОДА ПОЛЬШИ НЕВОЗМОЖНА БЕЗ СВОБОДЫ РОССИИ
В. И. ЛЕНИН

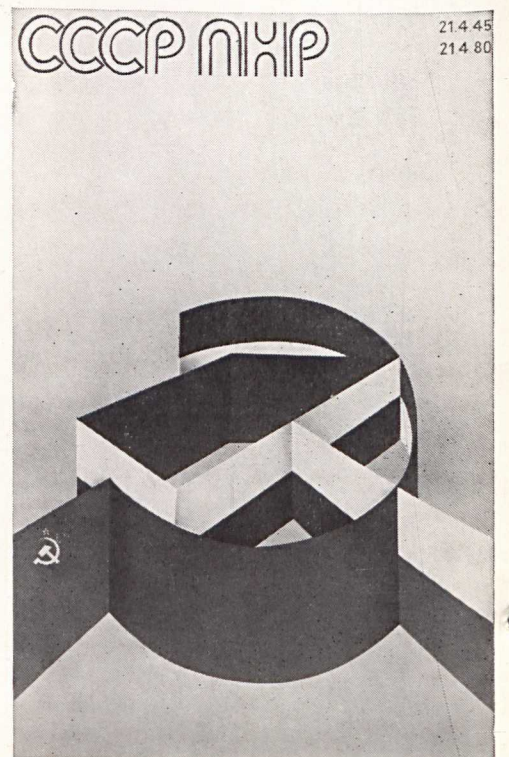
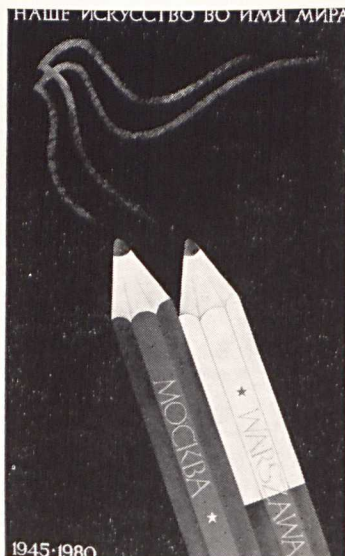
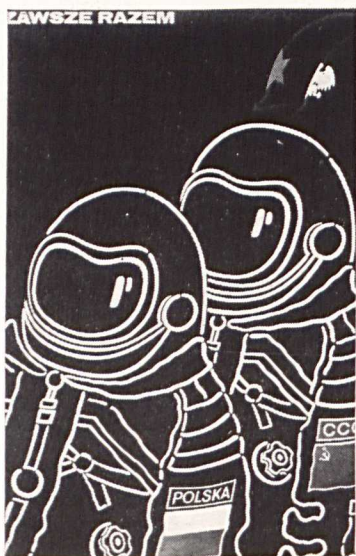


М. Гордон
Ленинград
Плакат
«Мицкевич и
Пушкин».
II премия

В. Терехович
ПНР
Плакат «Всегда
вместе».
I премия

Л. Клевцкиий
Пенза
Плакат
«Наше искусство
во имя
мира». III премия

Б. Соловьев
Ленинград
Плакат «СССР —
ПНР».
Поощрительная
премия



Плакаты нашей дружбы

Анатолий Шумаков

В. Фекляев, Н. Голованов
Москва
Плакат «35 лет советско-польскому договору о дружбе и сотрудничестве».
Поощрительная премия

М. Знамеровский
Вильнюс
Плакат
«Единство действий — единство цели».
Поощрительная премия

В июле прошлого года одновременно в нашей стране и в Польской Народной Республике был объявлен конкурс на лучший политический плакат, посвященный советско-польской дружбе. Учредителями этого конкурса были: с советской стороны — издательство «Плакат», ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Госкомиздат СССР, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Агентство Печати Новости; с польской стороны — Краёва Агенция Выдавнича, Центральный совет профессиональных союзов, Федерация социалистических союзов польской молодежи, Управление рабочего издательского кооператива «Праса-Ксёняжка-Рух», Министерство культуры и искусства, Общество польско-советской дружбы, Союз польских художников. Целью конкурса было создание новых произведений плакатного искусства, отражающих братскую сплоченность советского и польского народов на принципах марксизма-ленинизма, всестороннее сотрудничество, нерушимую дружбу, верность пролетарскому интернационализму, единство в борьбе за мир и социализм.

Советско-польский конкурс на лучший политический плакат был во многом необычен. Такой совместный конкурс двух братских стран в международной практике проводится впервые. В каждой из стран-участниц он стал заметным явлением в общественной жизни, привлек многих графиков, художников-плакатистов, дизайнеров, студентов художественных вузов нашей страны и народной Польши. Всего на конкурс поступило в Советском Союзе свыше 1200 работ, в Польской Народной Республике — более 100.

Необычность конкурса и в широкой географии представленных работ. В нашей стране плакаты на конкурс поступили из Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Вильнюса, Запорожья, Харькова, Пензы, Ижевска и многих других городов. В Польше участие в творческом состязании приняли художники большинства воеводств.

Пожалуй, главный итог конкурса — в актуальности тематики поступивших работ. Плакаты отражают дружбу и сотрудничество наших братских народов, их совместную борьбу за мир и международную разрядку, сплоченность советских и польских людей вокруг марксистско-ленинских партий, единство целей и задач в строительстве социализма и коммунизма, совместный вклад в разгром германского фашизма.

Поступившие на конкурс плакаты радуют оригинальностью замысла, смелостью композиции, яркостью и эмоциональностью, высокой графической культурой. Причем это относится как к современным темам, так и к исторической тематике.

Наряду с художниками старшего поколения в конкурсе активное участие приняла молодежь — студенты многих художественных вузов нашей страны и Польши.

Конкурс проходил в два тура. Первый тур состоялся в каждой из стран-участниц конкурса в конце прошлого года, второй, заключительный, был проведен в Варшаве, в Музее истории плаката.

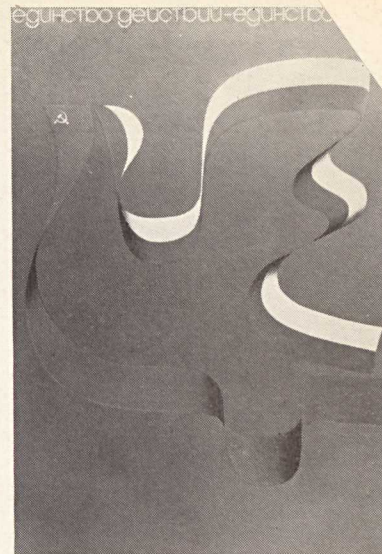
Международное советско-польское жюри определило победителей конкурса. Первая премия единодушно присуждена художнику М. Гетману (СССР, Москва) за яркий плакат «Свобода Польши невозможна без свободы России» и плакатисту В. Тереховичу (ПНР) за работу «Всегда вместе». Второй премии удостоились польские художники Е. Процка и Р. Соха за плакат «Единство. Братство», Ю. Кодзь — «Сильны единством», художники М. Гордон (Ленинград) за плакат «Мицкевич и Пушкин» и И. Шан (Ижевск) — «Посеешь дружбу, пожнешь мир».

Третью премию получили А. Лозенко и Е. Каждан (Москва), Л. Клевицкий (Пенза), Ж. Данекина (Запорожье), а также польские художники Я. Конашевский и Т. Москала. Таким образом, советские художники завоевали восемь премий, польские — шесть.

Поощрительные премии получили: польские художники К. Кмедик и Р. Вайцешкевич, И. Савошко, Е. Талик, советские художники А. Заневский, Л. Постных, Т. Фомичева, В. Фекляев и Н. Голованов, М. Знамеровский, Б. Соловьев, В. Корецкий и А. Рудкович.

С плакатами, удостоенными премий и дипломов, ознакомились делегаты VIII съезда ПОРП, широкая общественность Варшавы. Плакаты побывали на выставках в Кракове, Вроцлаве, Познани, Гданьске и других городах Польши.

В этом году выставка приедет в нашу страну и будет экспонироваться в Центральном выставочном зале Союза художников СССР на Крымской набережной. Кроме того, издательство «Плакат» и Краёва Агенция Выдавнича готовят совместную подборку плакатов из лучших работ советских и польских художников. Подборка будет названа «Дружба — Пшпизнь» и будет выпущена массовыми тиражами в Польше и Советском Союзе.



jedność, przyjaźń, braterstwo



посеешь дружбу · пожнешь мир



Е. Процка, Р. Соха
ПНР
Плакат
«Единство, дружба,
братство».
II премия

И. Шан
Ижевск
Плакат
«Посеешь
дружбу —
пожнешь
мир». II премия

Народная игрушка — исторический памятник или современное искусство

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

За последние годы сделано много для сохранения и даже воскрешения народных промыслов. Думаю, великое дело начато, и если бы посмотреть на воображаемую карту сегодняшних промыслов и сравнить ее с воображаемой же картой двадцатилетней давности, к примеру, ничего, кроме радостного удивления, пожалуй, и не ощутишь. Конечно, радость бы поуменьшилась, если сравнить ее с картой вековой давности, но, по крайней мере, мы сегодня, занимаясь народной игрушкой, вполне вправе сказать, что забытые, практически почти не существовавшие еще недавно промыслы не только возрождены, но и определяют лицо наших выставок. Можно было бы на этой радости и поставить точку и даже успокоиться и продолжать и дальше в разной степени, в разных формах способствовать воскрешению и расширению народных промыслов, если бы не грустные мысли, которые волею-неволею начинают появляться, и, я думаю, не только у меня, о том, что из себя представляет на выставке, на полке магазина да и в мастерской народного мастера сегодняшняя народная игрушка.

Когда проходит первая радость по поводу возрожденного промысла, видишь, что из-под рук мастера стала выходить не исконная, истинно народная игрушка в своих традиционных типах, содержащая отголоски древней магии и обряда, наполненная порой тотемическим содержанием и в то же время выполняющая игровую функцию.

Я хочу только на примере филимоновского, в достаточной степени истинно народного, сохраняющего, пожалуй, больше, чем другие, верность своей традиции, промысла посмотреть, что за последние годы осталось из традиционных типов народной игрушки и что перестало попадать и на прилавки магазинов, и на выставки, и просто создаваться мастерами. Что же выходит из-под рук, чаще и охотнее покупается центральными организациями и музеями или, точнее — что охотнее покупается, а значит и выходит из-под рук народных мастеров? И оказывается, что сложные яркие многофигурные композиции, которые гораздо ближе к профессиональной декоративной скульптуре малых форм, почти утратившие признаки истинной исконной игрушки. Прежняя игрушка создавалась скорее осязательным чувством мастера. И чем проще была лепка, чем лаконичнее роспись, то есть чем строже мастер следовал сложившемуся канону, тем совершеннее, монументальнее был образ.

Сегодня профессионалам и любителям хорошо известны многодельные укрупненные вещи, которые мастерицы делают специально для музеев и выставок.

В сегодняшнем быту ценны преимущественно только декоративные качества игрушки, и поэтому игрушка, лишенная на взгляд неискушенного потребителя эстетических достоинств, оказывается ненужной, неинтересной, а потому забывается и утрачивается. Уже не стало игрушек, которые выполняли чисто игровую функцию, исчез тот ассортимент, который везли на базары и ярмарки, исчез и потому, что нет больше ярмарок и гуляний.

Помимо них в категорию утраченных попадают и малые народные скульптурки, но по совершенно другой причине — по причине вкусового подхода заказчиков к ассортименту. В современных условиях, пожалуй, можно как-то оправдать утрату игрушек, служивших только для детской забавы. А вот утрата игрушек, несущих элементы мировоззрения прошлых эпох, художественных представлений народа, традицию приемов лепки, росписи, вызывает тревогу.

И прежде всего беспокоит судьба тех типов игрушки, которые не защищены ярко выраженным декоративным началом. Не должны ли мы остановить эти неотвратимо происходящие оскудение и перемены в народных промыслах и сохранить доставшуюся нам на грани исчезновения традицию, ибо завтра, боюсь, уже будет поздно, хотя, к сожалению, на многих промыслах поздно уже и сегодня?

В сегодняшнем возрождении народных промыслов, явном и заметном, не намечалась ли противоречащая ему и, может быть, в чем-то перекрывающая это возрождение тенденция — исчезновение одних типов народной игрушки и метаморфоза других?

Вот мысли, которыми я хотела поделиться со своими коллегами, занимающимися народной игрушкой, и с теми, кто завтра тоже полюбит эти глиняные фигурки, несущие в себе информацию веков.

Елена Соколова



получает письма, в которых звучит беспокойство по поводу современного состояния традиционной народной игрушки. Авторы писем затрагивают важные проблемы, актуальные не только для игрушки. Народная малая пластика один из наиболее традиционных жанров народного искусства, и ее развитие выявляет какие-то общие для всего народного искусства закономерности. Мы обратились к ряду специалистов с просьбой поделиться своим отношением к происходящим в игрушке процессам, рассказать о своих подходах к пониманию этих явлений. Столкновение нескольких точек зрения, разных аспектов исследования дает возможность выявить сложность проблемы. Означают ли те явления, о которых пишут читатели, потерю исконных традиционных качеств игрушки? А может быть, эти изменения являются проявлением специфики эволюции народной игрушки? Конечно, наша публикация не исчерпывает всей многогранности явления, однако мы надеемся, что она даст возможность почувствовать противоречивую логику развития традиционной игрушки, а вместе с ней народного искусства в целом.

Закономерности развития

Александр Фрумкин

Современные создания мастеров представляют собой различные по времени пласты художественного творчества народа. Игрушки из сел и деревень, расползшиеся вдали от больших городов и оживленных трактов, несут в себе черты глубокой архаики в пластике и образном содержании. Ученые находят им аналогию в искусстве древних цивилизаций. Другие произведения народной скульптуры являются образцы современного художественного мышления.

Народное изобразительное искусство, особенно игрушка, необычайно динамично, находится в постоянном развитии, чутко реагируя на все изменения социально-бытового и духовного порядка. Это определило функциональную, а следовательно, и художественно-образную трансформацию народной пластики.

Народная игрушка, как былина или сказка, представляет собой более или менее органичное соединение так называемого «наследства предков», личного творчества мастера и отпечатка времени и местности. Под «наследством предков» подразумевается древняя основа пластического образа, обязательно присутствующая в произведениях традиционного искусства. В частности, в игрушке это простейшие изображения женской фигуры, коня или оленя и птицы.

Когда, в какую эпоху сложились эти три пластические формы, лежащие в основе народной скульптуры, установить сейчас невозможно. Во всяком случае сближение различных подобных форм, сведение их в некий единый символ было следующим этапом первобытного искусства, вначале физиопластического, чувственно-зрительного, а потом идеопластически-символического, сложившегося путем абстрагирования, путем обобщения частных форм.

Наиболее старые русские игрушки XVI—XVII веков, найденные в московских раскопках, и архаические игрушки XIX—XX веков отличаются сближенностью формы и отсутствием нарочитой декоративности. Силует, ограниченный плавной замкнутой линией, выразителен и закончен. Образ, не нарушаемый мелочами и деталями бытового характера, статичен и монументален согласно древнему сакральному смыслу культовой пластики. Назначение служить оберегом, излучать божественную силу ставило фигурки вне времени, наделяло их вечным «обережным», божественным содержанием. Любая конкретизация изображений лишала их магической силы.

В конце прошлого века, во время всеобщего упадка русского кустарничества, задавленного бурным развитием фабрично-заводского производства, угасали промыслы глиняных игрушек. И ушли бы они в историю, если бы художник Алексей Иванович Деньшин не обратил внимания на яркие художественные достоинства вятской (кировской) игрушки. Только благодаря его энтузиазму был сохранен и возрожден знаменитый промысел (а много позднее — Филимоново и Каргополь). Но ремесло игрушечников получило качественно новое содержание, поскольку изменился адресат — потребитель глиняной игрушки.

Давно превратившись в «скульптуру малой формы», игрушка стала забавой для взрослых ценителей народного творчества, отвечает их эстетическим понятиям, их художественному вкусу. И игрушки изменили свое обличье. Прежде всего изменились их размеры. Свистульки, ловко помещавшиеся в детской ладошке, выросли на достаточную высоту, чтобы приметно выделиться на книжной полке. Немногословные традиционно статичные фигурки словно ожили, наполнились жизнью, которую вдохнули в них современные народные художники.

А что происходит с промыслами? В дымковском — народное творчество давно превратилось в полупрофессиональное, не лишнее, правда, национального обаяния, искусство-ремесло. Здесь сложились в этом направлении свои хорошие традиции, однако живого, фольклорного развития искусство дымковских игрушечников лишилось. Иное происходит с промыслами, давно заглушенными, но на которых удалось найти последних мастеров. И таких промыслов немало. Замечательно уже то, что гончары-игрушечники вновь занялись своим ремеслом. Как правило, первоначально они делают вполне традиционные игрушки. Но когда их создания попадают на выставки и деятельно пропагандируются в прессе, на радио и по телевидению, мастера начинают «сочинять». В результате появляются оригинальные композиции, выполненные иногда в рамках традиции; чаще же всего это курьезные реплики на образы профессионального городского искусства. Можно ли считать все это гибелью народной игрушки? Нет. Это есть естественное развитие народной эстетики, новых представлений современной деревни о красоте. «Самобытное» творчество мастеров современной народной игрушки вызывает недоумение, а то и негодование у городских поборников чистоты традиций. Однако было бы противоположно, если бы мастера в новых условиях работали, как прежде, как 50—100 лет назад. Вот это означало бы гибель самого творчества. Поэтому не следует «бороться» с мастерами, их следует лишь чутко, умело направлять. Традиционные вещи могут быть всегда повторены, особенно если они будут пользоваться спросом у покупателей и приносить материальную выгоду. Но при этом окажется ограниченной возможность творческого выражения мастера, а последнее в современной ситуации особенно необходимо. Очень часто несведущие руководители отдельных промыслов или местное начальство поощряют мастеров на создание «программных» вещей, дабы не отстать от времени. Но если мы относимся с уважением к народному творчеству, мы не имеем права ни требовать от мастеров верности традиции, ни запрещать творческого самовыражения. Все многообразие проявления творчества мастеров надо изучать как вполне закономерное явление народного искусства, как изучают фольклористы в прошлом художественные жанры — былички, бывальщины, анекдоты. Иначе мы упустим важный момент в эволюции художественного мировоззрения современной деревни. Если ремесло выживет, сохранится, то время сделает свой справедливый отбор. Для нас же сейчас самое главное — сохранить творческий потенциал сельских жителей, не дать заглухнуть ремеслам, которые еще помнят в деревне. В этом смысле народная игрушка находится, пожалуй, в наиболее выгодном положении, так как, по словам В. С. Воронова, «самой своей непрактичностью, слабой связанностью предмета с его утилитарным назначением, идеей забавы, вложенной в нее, дает исключительно большой простор творческому полету, пробуждает и рождает творчество как беззаботную игру».

В народной игрушке, чудом уцелевшей до наших дней во многих уголках страны, наиболее полно и многообразно отразились особенности крестьянского художественного мирозерцания, его необычайная духовная цельность, связанная с цельностью деревенского уклада жизни. В этой цельности органично уживаются вековые традиции, уходящие корнями во времена доисторические, с элементами новейшей художественной культуры.

География русской народной игрушки

Геннадий Блинов

Всем известны изделия мастериц из слободы Дымково под Вяткой (ныне город Киров). Эта игрушка давно получила широкое признание. О дымковской (вятской) игрушке написано так много статей и книг, что само понятие «русская глиняная игрушка» порой ассоциируется только с игрушкой Дымкова (1). А между тем глиняные свистульки (различные местные наименования — «сопелки», «солопелки», «соловьи», «гудухи», «свистуны», «улютки») и всякого рода фигурки без свистка лепили повсеместно, в каждой губернии.

И по сию пору живет каргопольская глиняная игрушка (Архангельская область). Идущая от реального мира, каргопольская пластика сказочна по своей сущности (2).

Родственна по духу каргопольской пластике глиняная игрушка с реки Ояти (Лудейнопольский район Ленинградской области). В наши дни здесь (село Алеховщина) делают только глазурованную игрушку (3).

Когда-то изготовлением примитивных глазурованных свистулек занимались гончары деревни Самово (Верховажский район Вологодской области). Этот промысел давным-давно заглох. Но два мастера, уроженцы Самова, живут и работают сейчас в городке Вельске (Архангельская область). Игрушки братьев Житнухиных время от времени появляются на выставках народного творчества и в художественных салонах (4).

В работах другого мастера, также сменившего место жительства, — Юрия Николаевича Легкова из Череповца живет традиция бабуриной глиняной игрушки (деревня Бабурино Даниловского района Ярославской области). Глиняные птички Легкова имеются в частных коллекциях, экспонируются на зональных выставках, на выставках в столице (5).

Павел Алексеевич Иванов, живущий в деревне Сергеево Сусанинского района Костромской области, — сегодня единственный носитель традиции петровской глиняной игрушки (село Петровское — в километре от Сергеева). Его игрушки также хорошо известны специалистам, знатокам и широкому кругу любителей народного творчества (6).

В нескольких деревнях Городецкого района Горьковской области (Жбанниково и др.) работают мастера-игрушечники, декорирующие свои свистульки эмалевыми красками и алюминиевым «серебром» (7). Иногда жбанниковские игрушки расписывают «хохломо́й травкой» мастера из села Семино, неподалеку от Ковернина (8).

На наших глазах, 3—4 года назад, со смертью последних мастеров прекратила свое существование архаичная игрушка в деревне Плешково (9) Ливенского района Орловщины, а также в городке Мглине и в деревне Лайковка Мглинского района (10) Брянской области. Угасает игрушечный промысел в селе Синий Колодезь Брянской области.

Работают горшечники и игрушечники в деревне Малое Павлово Ельнинского района Смоленщины (11). Живет еще глиняная игрушка и в деревне Хлуднево Думиничского района Калужской области (12). В деревне Филимоново (Одоевский район Тульской области) и сейчас лепят изящные, удлиненные глиняные фигурки.

В Филимонове (13), как и в Кирове и



Каргополе, игрушечный промысел реставрирован на государственной основе.

Тульские «князьки» — изысканные фигурки, изображающие разодетых дам с зонтиками, офицеров, монашек, впитавшие в себя влияние и народной пластики, и фарфоровых статуэток, — сохранились теперь только в музеях. Производство этих фигур прекратилось, видимо, в конце прошлого века (14).

В последние 3—5 лет постепенно заглох игрушечный промысел в деревне Вырково Касимовского района Рязанщины (15). Старики гончары уже не могут более работать с глиной. Среди молодежи игрушечников нет. Несколько ранее иссяк и

другой центр производства глиняных свистулек в Рязанской области — прославленный своими гончарами в прошлом Скопин (16). Зато процветает в той же области промысел в селе Александра-Прасковьянка Сапожковского района (17). Несколько талантливых мастериц-игрушечниц лепят и расписывают веселый товар в селе Кожля Курчатовского района Курской области (18).

Глиняные свистульки из села Абашево (Беднодемьяновский район Пензенской области) до недавнего времени относились всеми специалистами к числу «вымерших». Игрушку эту локализовали в Куйбышевской области. И только в



круге, а иногда лепит и игрушки-свистульки мастер Ачкасов Иван Андреевич (20).

Когда-то развитый промысел игрушки в селе Романово (ныне Ленино) близ Липецка давно заглох. К счастью, во многих музеях (Липецк, Загорск, Ленинград, Москва) сохранились замечательные образцы романовской пластики.

Родственный романовскому промыслу центр производства гончарной хозяйственной посуды и игрушки-скульптуры существовал в селе Доброе севернее Липецка. Сейчас там время от времени работают два гончара — братья Иван и Константин Пустоваловы (22).

Есть еще игрушечники в селе Карачун Рамоньского района Воронежской области (23). Что же касается игрушечников поселка Борисово под Белгородом, то их творчество гораздо ближе стоит к украинскому народному искусству, нежели к русскому (24).

В музеях сохранились глиняные свистуль-



Стр. 6
Зоткин Тимофей
Никитич
с. Абашево
Пензенской обл.

Ковкина Ульяна
Ивановна
с. Кожли
Курской обл.

Бабкина Ульяна
Ивановна
с. Гринево
Архангельской обл.

Рябов Семен
Иванович
с. Ловзонга
Архангельской обл.

Рогозина Христина
Николаевна
с. Варзуга
Мурманской обл.

Жугова Анастасия
Ивановна
с. Александра-
Прасковьянка
Рязанской обл.

Сорокина Анна
Сергеевна
г. Юрьевец
Ивановской обл.



Стр. 7
Дружинина Любовь
Егоровна
д. Мосеево
Архангельской обл.

Сентюрев Павел
Егорьевич
с. Полхов-Майдан
Горьковской обл.

Ачкасов Иван
Андреевич
с. Измалково
Липецкой обл.

1969 году автору этой статьи удалось установить, что промысел абашевской игрушки существует и в наши дни, но только находится в Пензенской области. Ежегодно на весенней ярмарке в Беднодемьяновске сотнями продаются глиняные свистульки, раскрашенные звонкими эмалевыми красками с доработкой бронзовым «золотом» и алюминиевым «серебром». Несколько лет назад в Абашеве созданы керамические мастерские (19).

Осенью 1978 года автору этого обзора довелось побывать в селе Измалково Липецкой области. Здесь в прошлом был развит гончарный промысел. В наши дни «тянет» горшки и кринки на гончарном

ки, география которых была до сих пор неясной. И. Богуславская во вступительной статье к замечательному альбому «Русская глиняная игрушка» (Л., «Искусство», 1975) отнесла две из этих игрушек к деревне Чернишино Курского района Курской области. Но не только в Курской области, а нигде в России мне не удалось отыскать населенного пункта под названием Чернишино. Более точный адрес этой игрушки дала Е. М. Можаява в фотоальбome «Русские игрушечные кони» («Советская Россия», 1976): деревня Чернишино Новосильского района Орловской области. Осенью 1978 года я отправился в самостоятельную экспедицию в

Новосиль. Оказалось, что деревня, в которой когда-то делали глиняные расписные свистульки, называется на самом деле Чернышино. К великому огорчению, не удалось найти ни одной мастерницы, которая могла бы выполнить хоть небольшой заказ. Чернышинская игрушка умерла еще в предвоенные годы (25).

По крайней мере два мастера-игрушечника работают в деревне Федоровка Бондарского района Тамбовской области (26). Советский Союз — самое богатое десятилетиями государство: на территории СССР находится треть лесных массивов всего мира. И неудивительно, что именно у нас достигла высочайшей культуры «вторая жизнь дерева» — деревянное зодчество, изготовление предметов обихода из дерева, а значит — и деревянная игрушка-скульптура.

Великолепные образцы творчества северных древорезов — куклы-панки, деревянные кони, легкие ценные птицы, погремушки-шаркунки Архангельской и Вологодской губерний — сохранились во многих музеях нашей страны.

Резали игрушку из дерева во многих деревнях и селах по реке Мезени (27), а также в бассейне Печоры (28); известные игрушки поморов Онежского полуострова (29).

Древорезы Кирилловского уезда прежде специализировались на изготовлении дорогой деревянной посуды. С 70-х годов прошлого столетия здесь бурно развивался промысел деревянной игрушки (30). Еще недавно, до 1940-х годов, мастерили игрушку в деревнях близ Великого Устюга (31).

Особенно богата игрушечными промыслами Горьковская область. Во многих деревнях и селах здесь мастерили «топорную», «щепную» игрушку — в районе Лыскова (32), Пуреха (33), Семенова (34). Великолепные игрушки делали в Городецком районе (35).

В наше время бурно развивается, опровергая прогнозы о гибели народного творчества, промысел токарной игрушки в селах Полхов-Майдан и Крутец Вознесенского района Горьковской области (36). Близка по духу горьковскому «щепному товару» игрушка, бытовавшая когда-то в округе Гороховца Владимирской губернии (37). Чудо-скворечники и самые разнообразные игрушки-«берендейки» делают в Ярославской области, под Переславль-Залесским, в деревне Горки (38).

Промысел знаменитой богородской игрушки (39), связанный с промыслом в Загорске (40), в наши дни переродился в производство сувениров «по поводу» русской народной игрушки и скульптуры.

Что касается сравнительно редких материалов, встречаются изделия, выпеченные из теста, например, в селе Варзуга Мурманской области (41), плетение из бересты (во многих районах Архангельской и Вологодской областей). Интересны игрушечные корзиночки и погремушки, сплетенные из лозы, которые можно встретить в Ивановской области (42) и в Клинцовском районе Брянщины (43). Соломенные куклы поступают в художественные салоны из Лунинского района Пензенской области (44).

«Лесовичков», или «моховиков» когда-то делали в деревнях Вятской губернии. Сейчас их, по-видимому, нигде не делают (45).

Что касается такого материала, как лоскутки ткани, то куклы из них шили повсеместно. В наше время необходимость в таких игрушках естественно отпала в связи с производством фабричных кукол. Ушли в прошлое игрушки из бумаги, нехитрые поделки из жести. А вот «жаворонки» и «кулики» и в наше время по весне пекутся во всей России. На Севере плетут мячики из бересты (46). Известна абрамцевско-кудринская резьба (47) Московской области.

Этот сухой перечень промыслов имеет своей целью не столько информацию всех интересующихся вопросом о географии центров малой народной игрушки-скульптуры, сколько стремление побудить наших читателей сообщать о малоизвестных промыслах, которые не нашли места в нашем обзоре. Мы будем признательны всем, кто напишет нам о мастерах и мастерницах веселого игрушечного ремесла, о которых нам ничего неизвестно.

Таисия Гарибова

ватели народного творчества (Л. А. Динцес, Б. А. Рыбаков) обосновывали на конкретном материале положение, согласно которому ведущие образы народного искусства имеют языческое, культовое происхождение и являются не чем иным, как отголосками, осколками некогда целостных композиций многофигурных сюжетов, наподобие ператической картины мира в Збручском идоле.

Не избежал воздействия этой теории и А. К. Чекалов, хотя он высказывался против упрощенного толкования генезиса образов женщины, коня, птицы в народном изобразительном фольклоре. «Эти реконструкции, — писал А. К. Чекалов, — иногда оказываются слишком прямолинейными. Куклу в модном платье XIX века едва ли можно непосредственно связать с античными образами начала нашей эры. Игрушка-каретка, по-видимому, гораздо дальше отстоит от языческой солнечной колесницы, чем это получается по Л. А. Динцесу. Совпадение внешней формы, иногда случайное или вызванное сходством технического приема, порой выдвигается как доказательство смыслового, семантического родства позднейших и древних образов. По-видимому, процесс консервации архаических представлений и форм был более сложным и опосредованным, допускал обновление и развитие сюжета, его трансформацию и модернизацию. Суть его, вероятно, не столько в устойчивости канонического образа, сколько в принципе изобразительности, в постоянном предпочтении определенных типов решения»².

Невозможно не согласиться с этим замечанием. И тем не менее нельзя не признать (впрочем, А. К. Чекалов не возра-

образуя первобытный синкретический культурный комплекс³. Я не разделяю мнения такого серьезного и уважаемого мною ученого, как А. Д. Столяр, который пишет: «Как научились валять, рисовать и гравировать люди палеолита, крайне ограниченные в своих интеллектуальных возможностях, до этого ничего не изображавшие и не видевшие ни одного изображения?»⁴.

Сегодня есть основания сомневаться в том, что человек позднего палеолита стоял ниже нас по интеллекту⁵.

Человек разумный отличался от предыдущих переходных форм тем, что у него уже вполне сформировалась речь, а вместе с ней, говоря словами И. П. Павлова, «специально человеческое высшее мышление». Несмотря на то, что у человека позднего палеолита конкретно-образный тип мышления, видимо, преобладал над абстрактным типом, есть основания предполагать, что уровень творческой активности по отношению к среде у человека позднего палеолита был не меньше, чем у современного. Думается, что первобытный человек обладал даже некоторыми преимуществами перед современным, которые, конечно, не свидетельствовали о его интеллектуальном превосходстве, но говорили о своеобразной организации интеллекта. Практически всякая целенаправленная активность была творчеством. Можно предположить, что одаренность как результат всеобщей творческой активности тогда была не исключением, а массовым явлением. Во всяком случае в науке нет обыкновения памятники первобытного искусства делить на вещи посредственные и шедевры. Отличие первобытного человека от современного скорее



В искусствоведении довольно прочно установилась традиция именовать народной игрушкой довольно разные явления, включая такие сложные по функциональности феномены, как, например, дымковская (вятская) игрушка, корни которой уходят в язычество (кто не знает сегодня о ярком празднике «свистунья»!). Изделие дымковских мастериц — это и игрушка, и обрядовая свистулька, и малая декоративная скульптура: расписные глиняные фигуры ставили, а нередко и сейчас в деревнях и небольших городах ставят на подоконники, чтобы окно выглядело нарядно.

В сегодняшнем разговоре о народной игрушке будем называть игрушкой-скульптурой все то, что, по сложившейся традиции, относится к этой области искусства. В этой попытке еще раз сопоставить произведения малой скульптуры разных эпох я далека от мысли, что мне удастся расставить вехи истории камерной пластики. Моя единственная цель — уловить хотя бы отдельные моменты духа и характера нынешней народной игрушки-скульптуры на фоне археологических материалов.

После гениальных догадок, высказанных более пятидесяти лет тому назад В. А. Городцовым в его ставшей теперь хрестоматийной статье¹, многие исследо-

жает против этого), что народное изобразительное искусство России, в частности — свободная скульптура (то есть не связанная непосредственно в качестве детали с бытовым предметом), которая сегодня интересует нас в особенности, во многом сродни не только пластике докиевских славянских племен и, в условиях нашего севера — финно-угрской традиции, но и... искусству первобытного человека. Однако явные признаки родства народного и доисторического искусства обусловлены не тем, что народное творчество непосредственно унаследовало принципы искусства древнейших эпох. Ведь в конце концов вся культура в своей эволюции прошла через стадию палеолита, вышла из нее. Близость первобытного искусства и традиционного народного творчества нашего времени объясняется общими чертами в характере бытования того и другого. Тут речь должна идти в первую очередь о социально детерминированном синкретизме народного искусства, который имеет немало общих черт с синкретизмом культурного комплекса наших далеких предков.

Всем известно, что первобытное искусство не составляло самостоятельной области в сфере культуры. В первобытном обществе художественная деятельность тесно связана с мифологией, религией, трудом,

в общем объеме, «репертуаре» знаний. Стремление к прекрасному, думается, возникло одновременно с появлением homo sapiens. Человек нового вида был не только разумным. Он был и чувствующим. Тяга к прекрасному не появилась у человека разумного, а родилась вместе с ним как стремление к биологически и социально целесообразному, как способность более тонко реагировать на явления действительности. В процессе трудовой деятельности предшественников человека разумного возникло стремление не только потреблять красивое на уровне физиологического удовольствия, но и активно разыскивать и создавать своими руками прекрасное. Чувство прекрасного, пробудившееся у человека современного вида, становится естественным стимулом к творческой деятельности. Труд создал человека. Искусство воспитало его. Невозможно переоценить значение творчества в постижении человеком мира. Невозможно переоценить значение искусства в развитии культуры. Достаточно сказать, что изобразительная деятельность привела к возникновению письменности...

За синкретическим характером первобытного искусства с его полифункциональностью стоит многосложность путей возникновения искусства. Творчество — один

из тончайших видов трудовой деятельности. И в становлении творческой деятельности — и тут правы все авторы всех не лишенных здравого смысла гипотез — определенную роль сыграли и игра, и религия, не говоря уже о ведущей роли труда. Что касается игры, то и она еще не была вычленена из первобытного синкретического культурного комплекса. Кстати, игра всегда сопровождала человека разумного. Она возникла раньше, чем появился homo sapiens. Игра — вид непродуктивной деятельности, где мотив лежит не в результате ее, а в самом процессе. Играя, ребенок узнает мир, обретает многие полезные навыки. Но активное обучение — не единственная функция игры. Даже животные не любят играть в одиночку. Тем более — человек разумный. Игра способствует социализации, образованию стойких коллективов, зарождению дружбы. Но и это не все. Способствуя физическому и умственному развитию, игра еще и помогает в нужный момент

избежать душевной напряженности, дает человеку «нервную разрядку». И тут игра имеет много общего с искусством⁶. По-видимому, первыми игрушками человека были случайные предметы — плоды растений (как коробочка мака напоминает погремушку!), камешки, раковины, палки.

Думается, что первыми «произведениями искусства» также были предметы случайные, которые нуждались лишь в минимальной доработке, чтобы приблизиться к изображению, скажем, животного. В первобытном обществе игра не была отделена от искусства, от танцев, от спорта, в современном понимании, от магии. Игрушки же не отделялись от произведений искусства, от предметов раннего культа. В этом убеждает нас сравнительный этнографический материал, собранный уже в наше время при изучении реликтовых культур⁷. Оказывается, даже фабричная игрушка порой приобреталась представителями таких культур в качестве

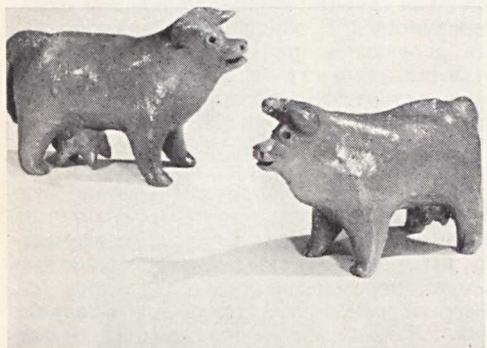
го человека даже на разных континентах имеют немало общего. Помимо этого, можно увидеть сходство в произведениях пещерного человека и народного мастера нашего времени, а также в произведениях наших современников, живущих в разных странах.

Если смотреть в продольном временном разрезе — видимо, можно говорить о преемственности, если же рассмотреть сходные явления в искусстве в поперечном временном разрезе, в один какой-то интервал времени — тут можно иногда говорить о взаимовлиянии, о заимствовании.

Но чаще мы имеем дело не с преемственностью и не с заимствованиями, а скорее с совпадениями, которые, впрочем, отнюдь не называем случайными.

В основе такого сходства лежат, возможно, какие-то общие закономерности психологии творческого процесса, а говоря шире — универсальность особенностей психики людей разных наций и рас, универсальность эмоциональных реакций. Очевидно, большую роль здесь играет общность основных материалов, используемых в традиционном искусстве (глина, дерево, камень, кость). Материал «диктует» художнику ту или иную форму.

В заключение хочу отметить, что процесс дифференциации народной малой пластики на игрушку, культовые предметы, декоративную скульптуру, метаморфоза их функций не закончилась и по сию пору. Мы наблюдаем, как культовая скульптура превратилась в игрушку, а народная игрушка расценивается теперь скорее как камерная скульптура. Однако при всех метаморфозах самого явления осталась неизменной потребность в непосредственном воплощении истории культуры, целостном образном мироощущении, в игре-творчестве, в продолжении коллективного эстетического опыта — явления биологически и социально целесообразных. Эти потребности в силу биологической и психической стабильности человека в течение всей его истории — явления достаточно сходные в разные эпохи и в разных культурах, и это позволяет говорить, что наша эпоха не будет исключением. Некоторые сюжетные, формальные, технологические и стилевые изменения явления — процесс естественный и для судьбы его вряд ли решающий.



ве божка. А традиционные культовые предметы могли служить в их быту также и игрушкой для детей.

Игрушка и культовая скульптура первобытного человека были формой передачи эстетической информации и создавались по принципу следования установленному образцу, по принципу воспроизведения. Устойчивости форм способствовала непосредственная передача опыта от одного члена общества к другому, от старших к младшим. Все это позволяло первобытному человеку достигать высокой степени овладения материалом, совершенства в выполнении тех или иных операций. Сближающая искусство первобытного человека и народное творчество нового времени традиционность представляет собой форму проявления коллективности творческого процесса. По сути же, традиционность — это прежде всего духовность, овеществленные, воплощенные в материале представления той или иной группы о прекрасном, представления о бытии, космологические представления. Традиционное искусство исполнено глубочайшего смысла. «Любая матрешка, дымковская игрушка, расписная прялка — это не отражение «конкретной действительности», а «мир в целом». Отсюда и «космологический» образный строй произведений народного искусства»⁸.

Нет ничего удивительного в том, что многие произведения искусства первобытно-

¹ Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — Труды ГИМ, вып. I, М., 1926.

² Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., Искусство, 1974, с. 11.

³ «Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Образование представлений, мышление, духовное общение людей являются здесь еще непосредственным порождением материального отношения людей» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 3, М., 1955, с. 24).

⁴ Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. (К постановке проблемы). — В кн.: Ранние формы искусства. Составитель С. Ю. Неклюдов, отв. редактор Е. М. Мелетинский. М., Искусство, 1972, с. 32.

⁵ Першиц А. И., Монгайт А. Л., Алексеев В. И. История первобытного общества. М., Высшая школа, 1974.

⁶ «В искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни». Оно «...разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма... Эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства». (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 310—312).

⁷ Харузина В. Игрушки у малокультурных народов. — В кн.: Игрушка. Ее история и значение. Ред. Н. Д. Бартрам. М., 1912, с. 85—139.

⁸ Вагнер Г. К. Трудности истинные и мнимые. — ДИ СССР, № 7, 1973, с. 38.

Игрушка и фольклор

Галина Дайн

Синкретизм народного искусства органично выступает в игрушке. Труд, ремесло, искусство, природа, игра, духовное и материальное — все в ней едино, все взаимопроникновенно. Цельный, живой организм. Организм особый, его плоть и функции специфичны. И вместе с тем он глубоко коренится в самой системе народной культуры, «прорастает» в другие виды народного творчества, переплетается с совсем иными по художественной структуре произведениями.

В игрушке прослеживаются самые разносторонние связи с фольклором, характеризующие ее как предмет многофункциональный, синкретичный по своей



природе. Посмотрим отдельные фрагменты этих связей. Вспомним русские народные сказки «Василиса Прекрасная», «Морской царь и Василиса Премудрая», «Грязнавка», «Князь Данила-Говорила», где встречаются волшебные помощники — куклы. Они всегда охраняют, защищают, спасают сказочного героя, но обязательно требуют почтительного к себе отношения. В этом видят исследователи генетическую связь куклы с воззрениями и формами языческого культа. Отражение в игрушке древних представлений «читается» и в других произведениях устного народного творчества. Фольклорная экспедиция МГУ в 1971 году на реке Покшеньге в Пинежском районе Архангельской области записала редкий вариант заговора:

*Сонница-бессонница,
Не играй моим дятлом,
А играй этой куклой
или
А играй этим лучиком и стрелочкой.*

При исполнении заговора в детскую колыбель клали куклу — для девочки, лук со стрелой — для мальчика. В этом случае игрушки вместе с литературным текстом выполняли общую магическую функцию. И вплоть до XX века крестьянская игрушка сохраняла семантически содержательные элементы и функциональные особенности.

Игрушка и фольклор были важнейшим средством народного воспитания. В этой роли их родство особенно ощутимо. Колыбельные песни-«байки» сменяли пестушки, потешки; за ними — сказки о животных, игровые и бытовые песенки, а затем — волшебные и сатирические сказки, наконец, произведения исторического эпоса... Игрушки тоже чередовались, сменяли друг друга вслед за детским возрастом. Самым маленьким предназначались «потехи», какие могли «унять» и помочь первым движениям: разные «побрякуши», трещотки, хлопушки, подвески с шумом и яркой окраской. Для ребенка, который учился ходить, служили напольные каталки и каталки на палочке — универсальный тип игрушки и до сего дня. С двух лет, когда крестьянский ребенок становился самостоятельным, в его распоряжении был далеко небогатый, но практически необходимый игровой набор. Игрушки для бросания и стрельбы: мячи, луки, пращи тренировали в нем меткость и ловкость. Волчки, кубари, жужжалки открывали тайны механики, прививали технические навыки. Всякие дудки, рожки, сопилки, свирели, свистульки развлекали и знакомили с народной музыкой. Игрушечные сохи, бороны, топоры, тележки без прикрас приобщали к деревенскому труду.

С пяти-шести лет дети делали игрушки сами. Рано учились владеть инструментом, преображая материал в поделку для игры. Тут содержателен сам процесс детского самостоятельного труда. За поделкой для игры ребенок познавал, открывал, импровизировал, перенимал, учился работать. И сближался с природой, активно осваивал ее. Аналогично наследуют дети фольклорное творчество. Замечено, что и здесь они стремятся распорядиться свободно: «ломают» слова на свой лад, меняют ударение, варьируют их порядок, быстро заимствуют и придумывают «новые» слова. Один пример такого лексического народного творчества — считалка — жанр чисто детского фольклора. Вместо знакомого счета «раз, два, три» в ней

вдруг появлялись «андзы, двандзы», «пынзы-брынзы», «чикирики-бикирики»... Откуда эти слова? Фольклористы считают, что дети могли слышать их от офеней и коробейников, бродячих портных, охотников. Необычное звучание слов привлекало, и дети легко переносили их в свои словесные игры. С той же непринужденностью мастерили игрушки. Подобно произведениям фольклора, многие из них бытовали в детской среде независимо от взрослых. Никто не учил с детьми считалки, заклички, скороговорки, перевороты, но дети их знали и передавали из поколения в поколение. Своеобразен и богат детский устный репертуар. Часть его сохранилась до сих пор. Еще можно услышать, как дети окликают дождь, раду, солнце, вызывают улитку из раковины или просят божью коровку улететь на небо. По той же традиции сохранялись игры и игрушки. Как и фольклор, они имели свой календарь. На каждое время года и на большие праздники приходились особые забавы. И весь игровой цикл повторялся снова и снова каждый год. Так вместе с ритмом времен года, переплетаясь с обрядами и празднествами деревни и рядом с ее трудовыми буднями, существовал особый мир детских интересов, единый мир игрового и фольклорного творчества.

Мир этот был школой культурной преемственности. И игрушка, и фольклор выполняли здесь важную эстетическую функцию, и в отдельности, и совместно. Вспомним куклу из текстиля, повсеместно распространенную, хорошо знакомую каждой деревенской семье. Казалось бы, обычная самоделка, проще не придумаешь. Любая «баба» и «девка» могли «свертеть» такую немудреную «потешку». И получалось просто, естественно, потому что как у всех, как принято, по общим нормам правственности и красоты.

Добротно и ладно сшитые лоскутные куклы ценились в крестьянском быту. Их дарили к праздникам и на именины детям, а на свадьбе «хорошо слаженная» тряпичная кукла была сама «девья красота». Дети тоже разыгрывали с куклами «беседы», «похороны», а чаще всего «свадьбы». Повторяли в игре весь сложный свадебный обряд, со всеми драматическими и комедийными сценами, со всеми песнями и причитаниями. А сама тряпичная кукла «белолика», «грудаста», и коса есть непременно и «уряжена хоть куда» — разве это не образный «перепев»





«бабьей красы», близкий по сути своей фольклорному образу «девицы-красавицы». В нем эстетизируются те же традиционные черты женской народной красоты: «белое и круглое лицо», «коса русая с лентой алою», «грудь высокая», «полнота» и также подробно «обрисовывается» костюм. Так, что литературный образ становится почти видовым, иллюстративным:

*Красна девица идет,
Словно павушка плывет,
На ней платье голубое,
Лента алая в косе,
На головушке перо.*

Крестьянская тряпичная кукла тоже поэтический, идеализированный образ, только наглядный, ощутимый, потому особенно впечатляющий.

Свои характерные литературные параллели у игрушки кустарно-промысловой, ставшей товаром. Многие черты роднят ее с городским фольклором, с «фабрично-лакейской» и «трактирной» поэзией и прежде всего с частушкой. И в том и в другом случае — это поэтический примитив, яркий и быстрый отклик на новую тему, сюжет, мотив. В них общая динамика и ритм и явная обращенность к зрителю. Зрелищность частушки не только в характере самого текста, но и в его сопровождении мелодией, жестом. И «сценичность» игрушки тоже не только в образности пластики, ее театрализуют еще движение и звук. Игрушка и частушка одинаково импровизационны и вариативны. В обоих случаях творчество обязательно только создание нового, но и видоизменение ранее существующего. В частушке обычно варьируются личные имена, названия деревни, города. Насчитывается, например, 57 названий для предмета любви: миленок, залетка, дробля... И в кустарной игрушке тот же прием «обновления». Каких только не было «коней» среди игрушек Сергиева Посада —

крупнейшего промысла в XIX веке. Диву даешься, услышав рассказы бывших игрушечников! «Возовой, ездовой, зверковый, коренной, межеумок, русский, уборный... да еще «на всякий размер» — 27 различных наименований! На самом же деле — варианты известных традиционных игрушек в новой «декорации». Одну и ту же игрушку расписывали или «одевали», «осыпали» дробленой шерстью или «обтягивали» шкурками, то ставили на колеса, то на «пищик», то на «донушко» с музыкой. И каждый раз игрушка выглядела по-новому.

Есть общее в промысловой игрушке и с городской песней и жестоким «романцем». Вспомним, как трогательно сентиментальна эта народная лирика. Сколько в ней подчеркнутой чувствительности, волнующей слезливости, сочувствия и экзотики, в сочетании с моментами трагики. Тот же эмоциональный настрой и во многих игрушках. Желтый лев с голубой гривой, рыкающий медведь — разве не экзотика! Много общего в кустарной игрушке и с раешным стихом, жившим в обиходе народного гулянья, в языке базарных торговцев, ярмарочных циркачей, карусельных «дедов». Балаганные остроты, прибаутки, куплетные песенки и частушки нельзя представить без их исполнителя. Они живут только вместе с гармоникой, с комическим жестом, пародийным танцем, юмористической сценкой. И базарная игрушка тоже «оживает» в действии, в движении, со звукоподражанием. И в игрушке, и в лубочном стихе — ирония ситуации. Именно этим достигаются во многом быстрота и живость зрительской реакции. Послушайте, какова «красота» жены в одной из балаганных прибауток:

*У мена, голова, жена красавица,
Глаза-то у ней по булавочке,
а под носом две табачные лавочки,
у ней, голова, рожа
на мой лапот похожа.*

Какие неожиданные контрасты и какую комическую остроту обретает вдруг знакомая бытовая речь! Аналогичные образные приемы видим в игрушке. Вспомните «перевертыша»: нажмешь рычажок — и «молодуха» обернется лысой «старухой».



Тот же оксюморон, только изобразительный.

Близка кустарная игрушка и с ярмарочным площадным языком, с его задиристостью, насмешками, издевками. В нем слышатся и острая ирония, и едкая язвительная сатира, и грубая хлесткая брань. Как и речевой фольклор, игрушка тоже позволяет ощутить эту базарную атмосферу, ее раскованность, порой разнузданность.

Народная игрушка и фольклор. Мы видели, как своеобразно переплетены, тесно взаимосвязаны эти различные виды народного творчества. Как органично входят они в комплекс явлений народной культуры, подтверждающая его цельность, синкретичность. И вместе с тем еще ярче, еще виднее выступает на этом фоне художественно-образная и содержательная специфика игрушки.

Все сказанное касается и современной народной игрушки. Ее жизнеспособность сегодня также во многом зависит от широты и прочности общекультурных контактов. Возникновение новых связей традиционной игрушки с современной культурной средой есть залог ее дальнейшего существования.

ИГРУШКА

«КИТОВРАС»-«СТРЕЛЕЦ»

Виктор Василенко

*В Каргополе есть одна старушка,
Ей все сто, а может, больше лет.
Мастерица глиняной игрушки,
И ловчей ее, бойчее нет.*

*Спорится в ее руках работа:
Глиняные кони, петушки
Ставятся для обжига без счета,
И узоры быстры и легки.*

*Чуть приземисты, смешны конечки
И по-глиняному тяжелы,
В росписи и линии и точки!
Ждут они всечасно похвалы.*

*Есть одна фигурка — мужичонка
На коньке, чудесно слитый с ним!
Как он в эту занесен сторонку
Древний образ, синий с голубым?*

*Не Стрельца ли это отраженье
В Каргопольском малом мужичке
И в его коньке? В недоуменье
Держим мы фигурку на руке.*

1978

БОГИНЯ ИЗ ДЕРЕВНИ ФИЛИМОНОВО

*Обращаюсь опять к тебе я:
Ты тревожишь и мучишь меня.
Разгадать твою тайну смею ль?
Ты — богиня лучистого дня,*

*Урожая, высокого хлеба
И веселого синего льна.
И в глазах твоих глиняных — небо,
И сама ты легка, как весна!*

*Ты игрушка, фигурка простая,
И смотрю я на роспись твою:
Звезды, звезды, спираль крутая,
Знаки древние узнаю.*

*Это знаки солнца и света,
Ты, как яркий весенний свет,
В эти знаки волшебной одега,
Образ древних, не наших лет.*

*Ты строга и стоишь величаво,
Словно столп в божнице, стройна.
И в узорах твоих не травы —
Солнце, звезды и даже луна!*

Искусство рода

Размышления писателя о народной игрушке

Леонид Латынин

Игрушка нуждается в не меньшей, а может быть, даже и большей изощренности, оснащенности методов «прочтения» своих смыслов и содержаний, чем другие явления народного искусства, ибо она, кроме пластики и цвета, содержит в себе массу информации и смыслов, которые из-за внешнего, поверхностного подхода к игрушке остаются скрытыми от нас. И если в идоле, тотеме для исследователя древнерусского искусства все семантически и каждая деталь фигуры несет свою символику, то в народной игрушке этого содержания не меньше, а много больше, ибо она, как Илюн периода великой троянской войны, кроме слоя времени разрушения, при раскопках обнаруживает и другие, более поздние и более ранние, слои.

Все зависимости и влияния времени на нашу глиняную игрушку безусловно интересны.

Интересно ее культурное назначение и участие в обряде — один слой. Когда сливаются культурное и игровое начала только в игровое — и игрушка оказывается в своей основной функции, в контексте особой игровой поэзии, народного действия, ярмарки, познавательной функции мира и прошлого, знаковой передачи родовой тайны, хранения невидимой, но существующей традиции, — второй слой.

И наконец, контекст интерьера, внешний ряд декоративных функций — опять-таки передача семиотических знаков уже нового прошлого — третий слой.

И в каждый период игрушка сохранила, зафиксировала следы и знаки своего времени и времени прошлого. И понять эти знаки, дешифровать и прочесть их — задача трудная, но мыслимая и желанная, ибо иногда это единственная возможность ощутить вживе историю народа, путь народа. Глиняные страницы книги народного духа нуждаются в прочтении, а прежде — в освоении и понимании алфавита, который складывался и трансформировался тысячелетиями.

Для меня каждый занимающийся народной игрушкой — своеобразный археолог, своеобразный потому, что держим мы в руках то, что мыслью надо извлечь из-под времени, а копание времени куда более трудоемкое занятие, чем глины, песка и даже камня. Время прочнее камня, и мало выкопать из времени, назвать знакомым именем, ибо похожие на сегодняшние предметы на самом деле на забытом языке звучали иначе и выполняли иные и главное — разные во времени функции.

Вот глиняная статуэтка. Для вавилонянина — это Иштар, богиня плодородия, для скифа — Табити, хранительница домашнего очага, для русского, жившего тысячу лет назад, — Мокошь, великая богиня, для прошлого века деревенского мальчишки — забавная яркая свистулька, «товарник» для ярмарочного торговальщика, который окружил ее на свой лад сложными прибавками; для сегодняшнего собирателя игрушки — декоративная мелкая скульптура, завораживающая необычностью, яркостью, подлинностью, неподражаемостью, невторичностью.

Естественно, что отношение и обращение с ними на разных этапах различное, а отношение лепящих игрушку к своим работам и совсем непохожее — от причастности к боготворчеству до игры и изготовления рыночного товара.

Казалось бы, меняется функциональное назначение — меняется семантика игрушки, и так бесконечно, — а игрушка остается явлением народного искусства, а нет — когда искусство игрушки перестает

передаваться внутри рода из рук в руки, от бабушки к внучке (не случайна оговорка, не от матери к дочери: только мудрость и наивность имеют иной тайный канал связи), от предка к потомку, внутри одной географии, внутри одного материала — филимоновские шеи у зверей длиннее потому, что глина особая, тянется иначе, чем, скажем, калужская — из последней такой шеи не вытянешь, — так вот, когда искусство игрушки выходит за пределы рода мастера, происходит утрата родовой семантики — главного смысла и содержания народной игрушки: ученику мастер может передать только внешний ряд. Ибо внутри рода столько тайн, оттенков и традиций, которые фиксируются в повседневном, непрерывном контакте, фиксируются бессознательно, тайно, непроизвольно, стихийно, географически, климатно.

Яркая иллюстрация моей мысли — дымковский промысел. Какая география у мастериц по их связям, по притоку учеников — это уже не родовые отношения, а межродовые, это уже профессиональное искусство художников, собранных вместе не родом, а ремеслом и работающих профессионально, в жанре игрушки, декоративную мелкую скульптуру, сувениры. Вот почему так нужны родоведение, теория народного искусства, наука о народном искусстве, учитывающая новые возможности смежных наук.

Давайте, к примеру, посмотрим, кто бы мог расшифровать и понять смысл графического изображения тотема — на примере весеннего обряда австралийского племени арунта.

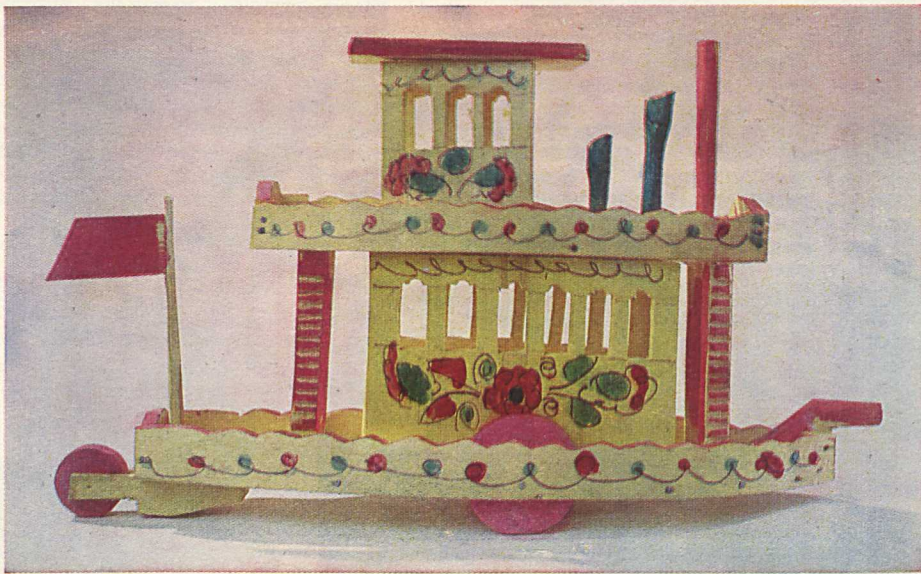
Вот его последовательные этапы: сначала торжественное шествие, одежда, шаг, ритуал шествия, мимическое представление, затем — убийство старшиной тотемического животного, тоже ритуал, далее следует распределение мяса среди членов данного клана, священная трапеза с элементами евхаристии. Затем изображение на земле убитого животного, рисунок в нашем смысле этого слова. Затем — клят-

вадного и восточного классического искусства или векового модерна, расшифровывающая каждый поворот цвета, линий, форм? Почему бы не отнестись к трехглавому калужскому коню с всадником с таким же вниманием и дотошностью, с какими К. Д. Лаушкин дешифровал в своих размышлениях фигуру Перуна из старой Ладоги. Конечно, Перуна «просчитать» в чем-то легче, чем этого трехглавого конника, тут помогут и литература, и летописи, и традиции изучения древнерусского искусства, и археологический материал. А смысла можно было бы найти в коннике не меньше, если приложить столько же усилий.

Игрушки скрывают много тайн, закрытых от нас неведением. Поди, без знания, догадайся, что нынешний Вельзевул, могущественный глава черного воинства, был у ханаан всего лишь Ваал Зевувом — дряхлым богом мух. А Херувимы, крылатые быки с человеческими лицами, сторожившие вход в вавилонский храм, в своей новой литературной инкарнации станут ангелами небесными. Может, тогда и египетский бог Гор облетел весь мир в образе птицы и застыл под руками мастерицы в нашем Каргополе, а богиня-корова Хатор, египетского происхождения — не ее ли длинная шея вытягивается из-под рук филимоновской мастерицы Дербеновой? А бог-баран Хнум, — может, он оживает в пальцах балхарских мастеров?

А посмотрите, как меняют цвет и кожу языческий быт и уклад, внедряясь в христианскую историю, — как трава, слабыми и бесправными усилиями пробивая асфальт православной церковной власти. Волхвы становятся скomorохами и досуществовывают до ярмарок начала века. Тотемы, перуны, даждь-боги, великие богини, солнца, духи — трансформируются в народную игрушку и доживают до наших дней.

Может быть, и желтая Вавилонская Венера ведомыми и неведомыми нам путями через богиню-корову, получившую у шу-



ва над этим изображением, которое обесмертило убитое животное, вернуло его на землю, знак его тела, души, могущества, а потом всю ночь — пение и танцы во славу жизни и смерти убитого, давшего им жизнь. Участвуют в этом все, и в деревне игрушку лепят все, вне зависимости от степени таланта и способностей. А теперь, пусть условно, фантазируя, но допуская мысль, что такое возможно, заменим изображение на земле вылепленным из глины и выкрашенным кровью скульптурным подобием животного.

Разве изображение на земле или в глине сможет прочесть в полном объеме контекста только специалист по рисунку или по скульптуре и живописи?

Здесь помощники — и археолог, и этнограф, и историк религии, и искусствовед, занимающийся песнями и танцами, и историк одежды, и... еще множество «и». А мы привыкли судить игрушку по внешним законам. Куда же деваются наша методология и интуиция, которые позволяют находить место явлению в тысячелетних традициях профессионального за-

меров имя Инанны, «хозяйки полей» и «повелительницы небес», отождествляющейся с планетой Венерой, через десятки превращений и модификаций, духовных путешествий добралась до филимоновской желто-красной коровы с неестественно вытянутой шеей и крутыми и крепкими рогами, похожими еще на рога, украшавшие лоб микеланджеловского Моисея. Еще раз говорю: понимаю всю условность и фантастичность данной мысли. Но ведь в уравнении со ста неизвестными народного искусства пять мы знаем, не соединяя, быть может, друг с другом.

Возможен ведь и вариант, что из-за неточного перевода с еврейского на латинский (гласные, которыми в еврейском обозначались слова «луч» и «рог» — одинаковы) лоб Моисея был украшен рогами. И тут же возникает мысль, откуда на русских вышивках, по наблюдению В. А. Городцова, несущих в своей иконографии дако-сарматское влияние — головы великой богини также украшались этими рогами? А рогатые рязанские сороки: михайловские, сапожковские?..



свои национальные исконные начала, и сохранили они это лучше там, где не было хороших дорог, куда было трудно добраться уху и оку государеву; и не случайно, на мой взгляд — в Каргополе, оторванном от источников информации, центра, еще в начале века прялки украшались розетками языческих солнц и графическим орнаментом, а не сюжетами райских птиц, сиринов, не зимними катаниями на саних, не чаепитиями, не двуглавыми орлами нижнетоймских, пучежских, борецких, ярославских и других типов прялок, испытавших влияние — через Северную Двину и Волгу — профессионального искусства. И солнце на каргопольской прялке — обратите внимание — знак в его первородном, до коне- и птицеобразном виде.

В своих блужданиях по Северу пришлось мне говорить с народными мастерами и с той же Ульяной Бабукиной. Так ей были безразличны цвета. А для нас эти цвета чуть ли не главная семантика игрушки. Была синька — шла синька, была сажка — шла сажка. Что имела и какие краски присылали доброхоты — той и работала. И с лепкой скульптуры была такая же свобода, — какую-то ей одной завещанную, порученную и ведомую тайну лепила она. Которая была не в цвете спрятана и не в изяществе лепки (хотя лепка была у нее необыкновенна — и по сейчас стоит у меня на полке некрашенная ее глина — тот же, кстати, «Полкан»), а в свободе — от цвета, от линии, от сюжета, от типа... Народный мастер накоротко замкнут с первоосновой, первоприродой, первоисточником. Для народного мастера глина — живая, из которой он создает живого зверя, такого живого, что это другой, такой же равноправный, в своей единственно непохожей форме, как физиологически бытующее животное со своим характером и повадкой. Глиняный зверь — из рода бессмертных, в своем новом, ином виде, как и нарисованный на земле зверь, участвовал в весеннем обряде австралийского племени арунта. У него своя био-

графия, свое могущество и своя власть, и свои законы подобия. Такого, как «Полкан», зверя профессиональный художник, не повторить — а именно создать не может, потому что для него игрушка — не родовое, а межродовое профессиональное искусство.

В искусстве существуют две совершенно разные и различным судом судимые, и разным законам подчиненные традиции — народная, то есть открытая, зачатая, хранящая племенем, кланом — плод коллектива, связанного родственными, родовыми узами, и традиции профессионального искусства, которое вышло из народного, но со временем отделилось, персонифицировалось, обособилось и стало передаваться не внутри рода (связанных кровно), не внутри одного языка, обычая, а меж родами, через опыт, результат — связанных духовно, географически. Таким образом, народное искусство материализовалось — через дух, кровь, родовой опыт, обрядовость, естество, а профессиональное — через интеллект, разум, надродовую культуру и личный опыт художника. Народное — это явление тайного пока, сложного, условного, многозначного искусства, а мы судим лишь о части, видимой нам, этого сложного явления и бываем так же далеки от истины, как мудрецы, представляющие всего слона только по хоботу, ноге или уху. Сегодня надо искать, открывать утраченный, но еще присутствующий в игрушке смысл, ибо не возвратно исчезает этот вид народного искусства и потом труднее будет, а может, сложнее, а может, просто невозможно извлечь подлинное, в полном объеме, содержание.

Да что игрушка! Вещи, вчера очевидные, сегодня становятся тайной. Что значит для нас, непосвященных, даже и просвещенных, половина Божественной комедии: великий образный ряд? Удивительные терцины? Гениальный план ада, восхитивший Пушкина? То ли значила она для современников?

Так уж случилось, что у игрушки магическое, родовое, игровое начала стали для нас не главными и даже не существующими, а вот ее декоративность стала главным, а то и единственным. Но это все равно что считать главным для мореходных качеств корабля цвет его бортов или паруса!

Я буду считать, что не бессмысленны наша грусть и эмоции, и наш пафос, если через какой-то источник информации уважение к народному искусству сегодня дойдет до внучки мастерицы Дербеновой, и внучка, вместо престижной профессии продавщицы, о которой она мечтает, вернется к освоенному, впитанному с детства занятию — лепке игрушки, потому что ученицу из Краснодара и Рязани своей, родовой, игрушке мастеру из Филимонова Дербеновой не научить.

И спешить с этим пора, чтобы не пришло время, когда будет «слез много, а плакать не о чем».



А каковы подлинный смысл и причины появления на свет — вавилонского Ламашту, страшного демона, имевшего голову льва, зубы собаки, лапы пантеры, державшего в лапах змею, — но это еще не все, свинья и черная собака терзают ему грудь. Но ведь был же в этом точный смысл, и оттого, что мы не знаем его, он не перестал существовать — тайно — от нашего или, в данном случае, моего незнания. Хотя, конечно, извлечение этого смысла, например, в случае игрушки, тем возможнее, чем менее она подвергнута сторонним влияниям или зависима от неродовой информации.

Убедительный в этом смысле пример — Русский Север, куда тысячу лет назад русичи от хазар, печенегов, татар — бежали, чтобы сохранить свои традиции, обычаи, слово, религию, а спустя полтысячелетия повторили этот путь раскольники, уходя от официальной религии, тоже чтобы сохранить культуру, обычаи, обряды, самобытность, в места глухие, изолированные, сокрытые от церкви, чтобы, заморозив, сохранить, как можно долее,



Наталья Уварова

Имя Владимира Арефьева появилось на театральных выставках несколько лет назад, и с тех пор он стал постоянным их участником. За это время он поставил большое количество спектаклей в Днепропетровске, Киеве, Горьком, Харькове — многие из них говорят о том, что появился интересный, своеобразный художник музыкального театра.

Владимир Арефьев

Войти в мир художников театра в середине 70-х годов — дело трудное. Уровень профессионализма здесь достаточно высок — мастерски, изящно выполненными эскизами мало кого удивишь. Открытия художников 60-х в области стиля и стилистики были настолько ошеломляющи, что 70-е годы мало что смогли к этому добавить. Новые материалы? Театральная сцена примерила уже на себя и мешковину, и парчу.

Войти сегодня в мир художников музыкального театра, пожалуй, еще сложнее. Он уже знает элегантную, щедрую на цвет живопись В. Левентала, оригиналь-

ные, конструктивно-художественные решения спектаклей В. Серебровского, детально продуманные, «режиссерские» конструкции и энергичный эстетизм И. Сумбатшвили и других. Это — современность. Добавим к этому классическое наследие оформления балетных и оперных спектаклей; и то, что имя Арефьева появляется на афишах и выставках все чаще и чаще, говорит о многом.

Во всех своих работах художник исходит из внутренней логики музыкального произведения, стремится с помощью линий и цвета еще раз, иными средствами «проиграть» музыку спектакля. Наверное, поэтому так разнообразны по настроению его эскизы к спектаклям — одни из них легки и изящны, другие — печальны, третьи — тревожны, порой трагичны.

Но все их отличают подлинное сопереживание музыке, внутренняя выразительность живописи, тонкое чувство цвета. В «Золушке» способность к моментальному переносу действия художник передал

Виктор Архипов тоже принадлежит к тому поколению театральным художников, которое сейчас, в начале 80-х, принято называть молодыми. Он пришел в театр, когда властвовала эстетика Китаева, Левентала, Боровского, в 60-е годы они долго числились молодыми.

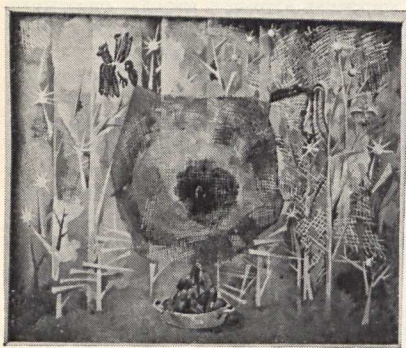
Середина 70-х — первые постановки Архипова. С самого начала судьба связала его с музыкальным театром, с его особой пространственной моделью мира, с его неистовостью и раскованностью, с его потребностью к максимальному освобождению пространства сцены (если речь идет о балете) и вымеренностью расположения декораций (если речь идет об опере), с его театральной классической традицией, и богатой, и рутинной.

И еще. На мой взгляд, музыкальный театр требует красоты и внутреннего эстетизма, гармонии и благозвучия красок, в нем изначально заключена потребность в блистательности исполнения. Театральные работы Виктора Архипова

выявляют в нем одаренного художника музыкального театра. Его эскизы легки и изящны, в каждой постановке чувствуется собственное прочтение художником музыкальной пьесы и попытка передать мелодию другими изобразительными средствами.

Эскиз к «Моцарту и Сальери» — по черному, бархатисто-матовому цвету занавеса воздушное кружево рисунка. Мелодия его линий звучит долго и протяжно, постепенно меняя свой тембр, и еще до того, как зритель до конца поймет всю внутреннюю трагичность этой мелодии, она вдруг неожиданно оборвется и в глубине сцены возникнет действие.

А потом эта мелодия рисунка повторится в костюме Сальери и обернется для нас новым звучанием зависти и коварства. «Моцарт и Сальери» — первая часть из трех одноактных опер, объединенных в едином спектакле. Две другие — «Служанка и госпожа» Д. Перголези и «Телефон, или любовь втроем» Джона Карло Мено-



В. Архипов
«Черное озеро». Эскиз

Виктор Архипов

Станислав Бенедиктов — главный художник Кировского ТЮЗа. Выпуская три спектакля в год в своем театре, он успевает ставить спектакли в ведущих театрах Москвы, в Горьком, в Хабаровске. И это не только показатель его жизненной энергии, но и богатства творческих планов. Без его работ не обходится ни один крупный всесоюзный смотр сценаристов, его эскизы привлекают внимание своеобразием творческой манеры, оригинальностью сценических решений — их узнают моментально, и кажется, художнику совсем необязательно подписывать каждый эскиз.

В театре он работает вот уже около пятнадцати лет. Про Бенедиктова говорят, что он ставит спектакли «с шестого класса». Но это противоречит истине, ибо впервые в качестве профессионального художника он выступил в 1967 году, когда ему было двадцать три года. Это был спектакль «На дне» (режиссер Ф. Берман).

Обожженное дерево, мешковина, рогожа — таков был мир обитателей ночлежки, мир рабства и насилия, засасывающий и затягивающий его обитателей. И то, что внешне облик сцены напоминал древнегреческий театр, вносило в звучание пьесы элементы трагической дисгармонии. Вне сомнений, предшественники, собравшие по сценографии, подготовили пластику грубых фактур, ими Бенедиктов пользуется свободно.

Начиная от своих первых постановок Бенедиктов в каждом сценическом решении видит богатые возможности для преобразования пространства сцены. Оно никогда не бывает статичным, оно меняется непрерывно, его облик насыщен постоянными метаморфозами. Мир, созданный художником однажды, подвергается постоянным изменениям. В одних случаях этот мир иллюстрирует, сопровождает динамизм самого действия, в других — звучит резким контрастом застылости и рутинности человеческих отношений.



С. Бенедиктов
«Было — не было». Эскиз

Станислав Бенедиктов

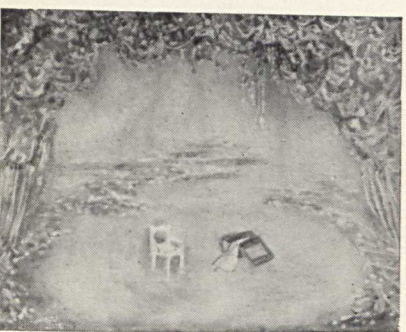
Впервые работы молодой театральной художницы Ксении Шимановской я увидела на традиционной выставке московских художников «Итоги сезона». Это были эскизы декораций к «Трем сестрам» — нежные пастельные тона заполняли пространство полотна, создавая настроение грусти и внутреннего одиночества. Эскизы висели рядом с работами Татьяны Ильиничны Сельвинской, и какая-то едва уловимая связь, проявляющаяся скорее в настроении, чем в технических приемах и решениях, выдавала в Шимановской ее ученицу.

Потом я увидела ее работы на вечере одного молодого театрального критика. Два женских портрета, решенных в мягких бархатистых — зеленом и оранжевом — тонах, висели в углу, привлекая всеобщее внимание. И хотя сами работы ее были театральными, их композиция — женский лик, окруженный покосившимися деревянными избами и домами, — выдавала внутреннюю связь художницы с

театром. Сюжет этих живописных работ был осмыслен как театральное действие, это был своеобразный моноспектакль.

Ксения Шимановская окончила Художественное училище имени 1905 года в 1972 году, потом работала главным художником Владивостокского драматического театра, оформила ряд спектаклей в Саратове, Владимире, Хабаровске, Кимрах.

Спектакли Шимановской всегда эмоционально окрашены — они то предельно экспрессивны, то мягки и лиричны. Сначала, когда знакомишься с ее работами, в них проступает только настроение (в моей записной книжке против каждого спектакля — грусть, тоска, радость, отчаяние — даже трудно воспроизвести, что же конкретно было в спектакле). Во многом они идут от прожитых ощущений и впечатлений. Мир, создаваемый художницей, пронизан глубоко личным отношением — это отношение передается и зрителю. В лучших спектаклях Шимановской —



К. Шимановская
«Три сестры». Эскиз

Ксения Шимановская

в форме карусели. Она возникает на сцене — яркая, нарядная, в ней волшебство превращений. Вот она закружилась — замелькали изображенные на занавесе стилизованные средневековые замки и дворцы с устремленными вверх шпилями. Стоп — перед нами трогательная комнатка Золушки, еще поворот — Испания, ослепительная, бушующая шедрыми, порой несовместимыми красками, еще поворот — Восток, голубоватые минареты мечетей. Цвет — мягкий, объемный, от чего живопись становится пространственной, достоверной. Работа Арефьева над оформлением оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина уже была отмечена критикой как удача молодого художника. В центре сцены зловещее многоярусное ступенчатое сооружение — то ли покинутый корабль, то ли потемневшие от воды сваи, то ли давно заброшенные строительные леса.

На нем развешанные рваные тряпки (быть может, потрепанные временем па-

руса). Здесь живут люди — мы видим их изможденные лица. Выбраться из замысловатых лабиринтов этих трюмов невозможно — зловещий корабль становится «формой существования» героев пьесы. От всего этого сооружения исходит ощущение неустойчивости и шаткости жизни. Оно усиливается прямой метафорой — станок-корабль время от времени передвигается в глубь сцены и обратно. И все же в облике его присутствует и романтическое, даже поэтическое начало — оно улавливается и в музыке Дж. Гершвина.

Задорно и весело сделан художником спектакль «Три мушкетера» в Киевском театре оперы и балета. Оформление его построено на использовании нескольких парадных барабанов, которые по ходу действия спектакля превращаются то в будуар королевы, то в придорожный трактир. Возводит все эти сооружения сами актеры, они как бы захвачены этой веселой ребячьей игрой: сами себе ставят

ловушки, ждут новых интриг со стороны кардинала, попадают во всякие злополучные приключения и ловко выпутываются из них.

Они как бы говорят — посмотрим, что из этого может выйти, — и выстраивают барабаны в единый ряд, между ними зубчатые полотна — это монастырь. А теперь — тюрьма: решетчатые лица барабанов поворачиваются к зрителям, над каждым — плетеная веревочная сетка. А теперь дворец — барабаны, торжественные и величественные, образуют стражу. И все это с такой естественной радостью открытия, как будто никто из актеров не ведает, что может произойти в дальнейшем. А задник — огромное панно. На холсте — Франция, парадная, изысканная, галантная. Батальные сцены, изображенные на панно, подчеркнута театральны, но кто будет отрицать театральность как принцип жизни и быта Франции той эпохи. Ибо это сама Франция, а не ее образ. Кое-где холст прорвался — время дает о

зи. Пьесы разноплановые по своему характеру и содержанию, и поэтому объединение их в одном спектакле требовало от художника известной гибкости. В декорациях к опере Д. К. Меноси Архипов использует основные стилистические особенности времени: на сцене господствуют уточненные и изысканные линии, экстравагантные позы. Здесь, помимо главного неодолеваемого героя — телефонной будки, — расставлены в «хаотическом порядке» установки: витражи из разноцветной прозрачной пленки. Зажигается свет, и они начинают звучать мелодией беззаботной и звенящей, порой шокируя нас резкостью несовместимых сочетаний, как поражаемся мы иногда неестественности музыкальных аккордов мелодий 30-х годов.

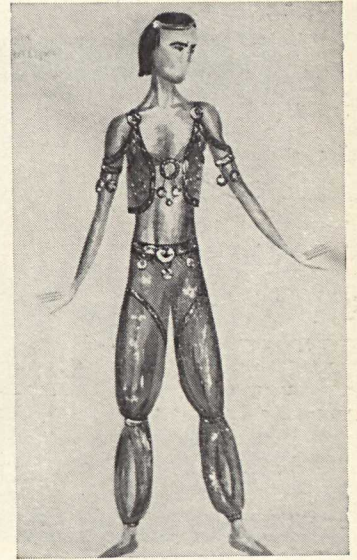
Трагичен и тревожен по своему звучанию «Корсар» Адана, поставленный в Горьковском театре оперы и балета. Возникающий на заднике облик моря является как бы лейтмотивом пьесы, несет на себе

основную смысловую нагрузку, присутствует в каждой картине балета. Благодаря такому решению сцена, с одной стороны, кажется более объемной и глубокой, а с другой — не загромождена и освобождена для танца.

Экспрессивность и стремительность балета Адана художник в полной мере передал в костюмах. Костюмы к балетным постановкам — искусство особое. Их бывает 30—40 к одной постановке, и каждый должен быть индивидуален.

Художник должен знать поведение каждой ткани, предусмотреть каждый жест, чтобы костюм не мешал движению актера и выглядел красиво и естественно. Чтобы детально разработать цветовое решение спектакля, художник должен знать последовательность появления костюмов на сцене.

Костюмы к «Корсару» просты и изысканны: разноцветные ленты обвивают тело актера, повторяя в своем рисунке каждое его движение.



На резком контрасте построено оформление пьесы Лиханова «Обман». Основная идея спектакля — всеобщее предательство со стороны взрослых по отношению к ребенку. Мир, в первом действии радующий нас гармонией красок и правильностью форм, постепенно бледнеет, гаснет, превращается в схематическое черно-белое пространство. Вещи остаются на своих местах, но они обезжизнены. Как быть художнику с этим миром, лишенным детских надежд и радости? Бенедиктов еще раз переосмысливает это пространство, понимает ненужность и отыгранность всех существующих на сцене предметов, осознает потребность юного героя в новых отношениях.

И возникший в финале в глубине сцены самолет — это не «хеппи энд», это — маленькая, загадочная надежда на воскрешение души ребенка.

Интересный образ спектакля был найден художником в «Ревизоре» (Кировский ТЮЗ, режиссер А. Бородин) — он созда-

ется системой постоянно меняющих свою конфигурацию многочисленных занавесей. На самом первом, который зрители видят при входе в зал — портреты Гоголя и Пушкина. На последующих — мастерски выполненная роспись на тему российского быта той эпохи — роспись красоты необыкновенной. И занавески эти, ниспадающие пышными, но изысканными складками, не скрывают абсолютную пустоту и ирреальность мира.

В одной из ремарок к пьесе у Гоголя есть пометка: «У Хлестакова ничего не должно быть обозначено резко». Эта идея, — на мой взгляд, ведущая в оформлении Бенедиктова. Его мир гоголевской России аморфен и тягуч, складки и вмятины, обозначившиеся на занавесе, остаются там долго и исчезают лениво и постепенно. Последний занавес поднимается не сразу. Сначала он только приоткрывает нам кусочки российского быта. То в одном, то в другом конце сцены возникает действие.

В конце уходят все занавески и в глубине открывается зеркальная стена. Сценография спектакля имеет выход в зал, через все его пространство тянется роспись, зал охвачен бесконечной российской дорогой с ее переездами, ухабами, столбами, трактирами... Метель, люди вдоль дороги, глядящие вслед тройке, где едет Гоголь. Все это отражается в зеркале, и в том — утверждение бессмысленности всего происходящего в этом व्यюзном, в этом гоголевском мире, тоскливом и ироничном. В зеркальном пространстве правое становится не правым, обнаруживая неправильность фактов и истии, о которых только что шла речь на сцене. Такою увидели Россию от Гоголя художник С. Бенедиктов и режиссер А. Бородин.

Мир в спектакле «Деньги для Марии» (театр им. Ермоловой, режиссеры В. Андреев и Ф. Веригина) на первый взгляд сумрачен и тревожен. Серо-фиолетовое его пространство разрезается по вертикали высокими столбами, на которых кре-

«Три сестры», «Шестой этаж» — сценография создает настроение и атмосферу самого действия.

Тему внутренней разобщенности героев, крушения их надежд и идеалов решает художница в «Трех сестрах». Печальные пастельные тона затягивают пространство сцены, становясь воздухом, которым дышат герои, средой, где они живут. Этот цвет окутывает белоснежные скамейки в саду, одинокие деревья, уголок беседки. Так определено художницей место действия. Даже скорее намечено, чем определено, но намечено в характерных деталях. Главное же, что интересует Шимановскую, — внутренний мир ее героев, их мысли и чувства. Поэтому ее спектакль — это скорее спектакль-исповедь, спектакль-настроение.

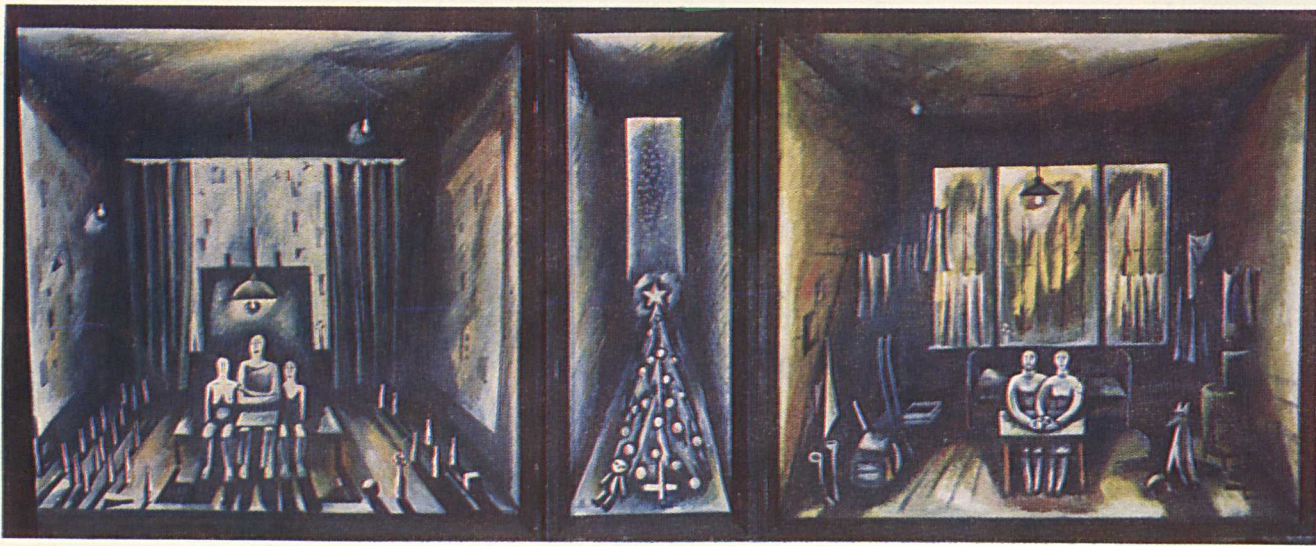
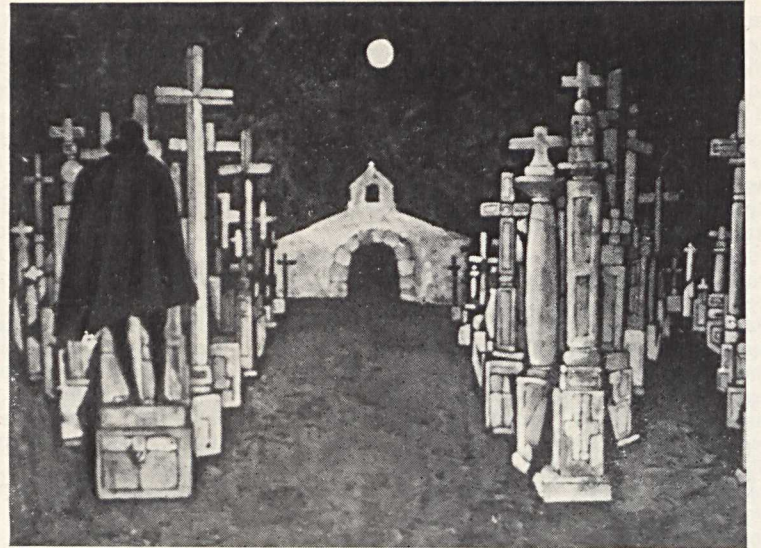
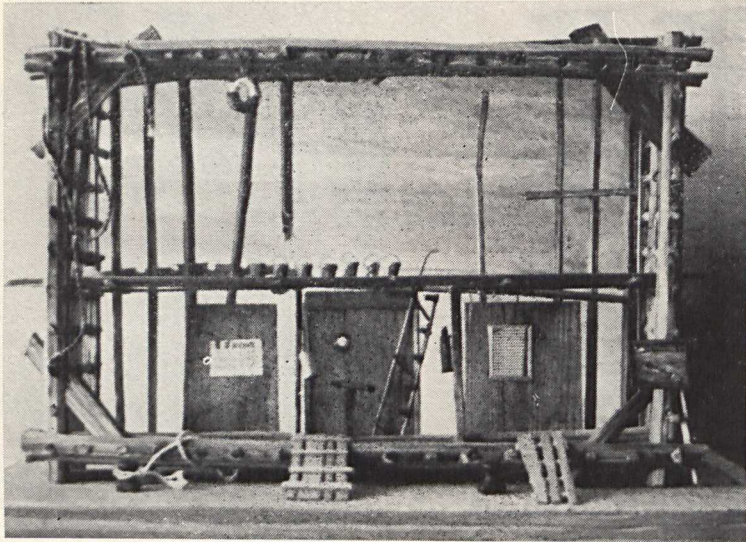
Четыре действия как четыре времени года. Первое происходит в мае. И хотя художница знает о неисполнимости и нереальности надежд чеховских героинь — она дает им возможность поверить в

Москву безудержно и неистово. Весна — это и ожившая на сцене природа, и прекрасно расписанные по тюлю цветы, аромат которых ощущаешь физически, и праздничные костюмы героинь. Но тем труднее будет расставаться с этими иллюзиями осенью; увядшие осенние листья образуют нескончаемый, входящий в глубь сцены однообразный пейзаж. Кучи этих шуршащих листьев — звуки умирающей жизни. Они засыпают и цветущий некогда сад, и комнаты сестер — вся сцена заполняется этим обезжизненным цветом. В этом мире жить чеховским героям.

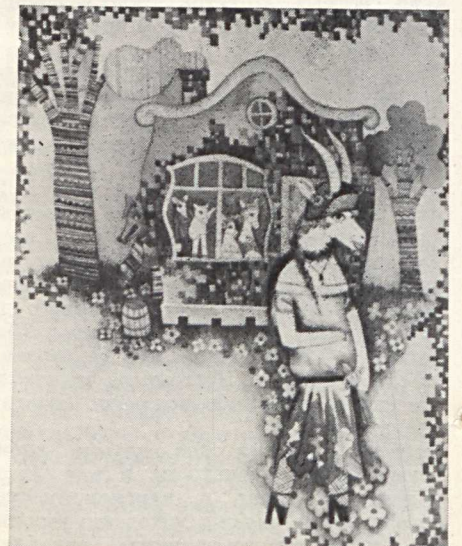
В этом же ключе решены и костюмы к спектаклю. Если вначале — это бархат, кружева, всевозможные складки, сборочки, банты, то в последнем действии героини выходят в простых белых плащах. Исчезла вся бутафория их одежды, разгладились складки, слетели банты — ушла мечта.

В спектакле «Прошлым летом в Чулим-

ске» по пьесе А. Вампилова на сцене возникает обыкновенный деревенский быт с его суховатой, аскетической обстановкой: в центре — грубо рубленый стол, стулья, слева — чердачная лестница. Все пространство сцены собрано из голых досок, массивных, тяжеловесных, — в них видны щели, зарубки. Но в спектакле эта тяжеловесность пропадает, ибо художница дает возможность зрителю воспринимать действие не впрямую, а сквозь причудливую вуаль, созданную сплетением веток и листьев деревьев. Это хаотическое переплетение образует из теней деревьев своеобразную сетку, которая затягивает сцену. По ходу действия свет, который в спектакле несет не только смысловую, но и эстетическую нагрузку, меняется — он то голубой, то темно-синий. Этот свет передает настроение предстоящей сцены, причем он не иллюстрирует действие, а наоборот, предопределяет его. К творческим удачам Ксении Шимановской можно отнести оформление спектак-



С. Бенедиктов
«Жесткие игры».
Эскиз



себе знать, — его пришлось залатать, зашить, и от этого еще большая достоверность действия. В той же ритмичной экспрессивной манере выполнены эскизы к музыкальному спектаклю «Сирапо из легенды». Тревога художника за духовное обнищание мира, его протест против общества потребления является главной темой оформления спектакля.

Красивы и живописны эскизы к спектаклю «Легенда о любви». Они построены на использовании элементов восточного орнамента, причем эти, казалось бы, схематичные, понятные лишь специалисту знаковые линии «оживают» и через них и ведется повествование. Но раскрылись эти возможности орнамента перед художником не сразу.

В эскизах он еще возвышенно-аллегорический, холодный, статичный. В замысловатых его переплетениях, окутывающих все пространство сцены, видишь только красивую живопись — орнамент еще скрывает свое повествовательное начало.

Виктор Архипов — художник лирического склада. Он почти никогда не возводит на сцене мощных монументальных форм, его декорации исповедательны.

«Снегурочка». Оформление спектакля построено на использовании нескольких тюлевых занавесей, скрывающих одна другую. Краски свежи, как предутренний иней, и сквозь прозрачный туман занавеса возникает облик деревушки. Она появляется вдруг, вырастая из сплетенных ветвей деревьев, пастельные тона соответствуют лирическому звучанию оперы. Художественная атмосфера, которую создает Архипов на сцене, позволяет зрителю полнее прочувствовать характер музыки, острее понять конфликт спектакля. В каждом спектакле Виктор Архипов выступает прежде всего как живописец. Мир его полотен притягивает к себе зрителя, увлекая и завораживая.

В своих музыкальных спектаклях Виктор Архипов — тематически и стилистически — связан с предшествующим поколе-

пятся обычные деревенские лавки-доски, сверху висаю тусклые фонари, мерцающими бликами высвечивающие сцену. Узкие деревенские окошки приоткрывают для нас обычный сельский пейзаж (во время действия они будут загораться огненно-красным цветом, передавая тревогу за Марию). Но вот наш взгляд поднимается выше, и мы видим, как неожиданно начинают прорастать эти безжизненные жерди, образуя кроны деревьев. Они еще нежны и неуверенны в своих силах, эти возникшие росточки, но в них таится надежда.

Тревога за будущее состояние мира, боль, душевная обостренность — постоянные компоненты многих спектаклей Бенедиктова.

«Ровесник мамонта» — так называется спектакль, поставленный С. Таушевым по мотивам рассказа А. Азимова. «Ровесник мамонта» — это о мальчике, которого «извлекли» из каменного века и поместили в клинику. Все пространство черно-белое, строгое, стерильное, схематичное,

ля «Шестой этаж». Здесь художница идет по грани «жизнь — театр». На сцене несколько комнат на шестом этаже старого парижского дома. Из окон виден обыкновенный городской пейзаж. Интерьер каждой квартиры на этом этаже решен как отдельная сцена, со своими законами декорации: одна из комнат заставлена старинными антикварными вещами — люстра, часы, над ними парит свадебное платье, другая задумана как современная, легкая, воздушная комната. Здесь, в этом доме, в каждой из квартир разгравывается свой спектакль — здесь существует театр жизни.

Хороши в спектакле костюмы. Шимановскую отличает единое живописное решение декораций и костюмов — различие по полотну фиолетовый, зеленый, розовый цвета создают живописный фон спектакля, который объединяет все разрозненные поступки жителей этого дома в единый спектакль. На костюмы у Шимановской абсолютный слух, вбирающий в себя и

В макете, за счет избранного Арефьевым принципа подвижной декорации, он начинает оживать, приобретает жизненную силу. Новый этап его развития — спектакль. Здесь Восток звучит уже в полной упорядоченностью многоликостью и раскованностью. Работа Владимира Арефьева над оформлением этого спектакля раскрывает поэтическое дарование художника, обнаруживает его интерес к романтике в музыкальных произведениях.

Сейчас, когда в театре царит конструктивный, рациональный, схематичный подход к оформлению спектаклей, многие спектакли Арефьева тяготеют к внутренней романтике и поэтике. Эмоциональность, внутренняя возбудимость, взволнованность — сильные стороны его творчества. В союзе с высоким профессиональным мастерством, массой ошеломляющих, зажигательных юношеских идей это является залогом будущих успешных спектаклей.

нием художников театра. Но в работах его происходит переосмысление традиций — классических и современных, они не тяготеют над художником, а заставляют его, путем их переосмысления, подняться на более высокий профессиональный уровень.

Последние работы Виктора Архипова показали, что он свободно может работать в различных жанрах, а это качество так необходимо художнику современного театра.

В. Арефьев
«Порги и Бесс».
Эскиз

В. Арефьев
«Нежность». Эскиз

В. Архипов
«Иванов катер».
Эскиз

В. Архипов
«Дон-Жуан».
Эскиз

Стр. 15, 17
В. Архипов
«Корсар».
Эскизы
костюмов



оно напоминает лабораторию (но почему напоминает? Это и есть лаборатория, исследующая, пожалуй, самое страшное — состояние человеческой души). И как вызов этому миру — разбросанные на сцене яркие, кричаще-красочные детские игрушки. Эти игрушки, вырванные из привычной для них обстановки и попавшие, кажется, случайно в это стерильное пространство, пробудили в людях человеческую доброту и сердечность.

От спектаклей Бенедиктова всегда ждешь сложных конструктивных сценических решений. Художник создает мир постоянно действующий, развивающийся, преобразовывающийся. Для его сценографии вполне оправдан известный афоризм — «если на стене висит ружье». Применительно к Бенедиктову он должен звучать — «если на сцене возникает конструкция, она обязательно будет двигаться». И при этом облик мира в его спектаклях не агрессивен, художник не заставляет зрителя мыслить по определенной

схеме, право создать собственную модель вселенной остается за зрителем. И сама живописная манера художника, мягкая, чуть шутовская, чуть игрушечная, направлена на то, чтобы зритель вошел в спектакль свободно и органично.

У Бенедиктова есть свой театр — его Кировский ТЮЗ. Только в этом театре было возможно, чтобы все разом вязали дни и ночи напролет костюмы для будущего спектакля, только здесь решение образа спектакля могло возникнуть совершенно случайно, в результате зацепившегося занавеса, и только здесь и художник, и режиссер могут моментально принять это решение, только здесь, не зная сна и отдыха, можно расписывать занавес к «Ревизору».

В этом своем театре Бенедиктов работал со своим режиссером А. Бородиным, и с ним у него выходили самые прекрасные его спектакли. Бенедиктов обдумывает новые постановки, а это значит, что нас ждут новые миры и новые вселенные.

общий стиль эпохи, и мельчайшие детали. (Вспоминается сказанная Татьяной Ильиничной Сельвинской фраза: «Ну, костюмы, здесь — сама Ксана».)

Эстетика всех ее костюмов экстравагантная, в них, пожалуй, проявляется ее любовь к эстетизму начала века. Берет сукно — получает бархат, расшивает его белилами — получает венецианское кружево.

Модный сейчас термин «сценография» вряд ли подходит для творчества Ксении Шимановской. В ее спектаклях не возникает сложных технических конструкций, новых архитектурных форм, здесь нет движущихся лестниц и вращающихся переходов. Шимановскую хочется называть именно театральным художником. Ее спектакли детально прорисованы, пространство сцены заполнено не механизмами, а красками. В ее спектаклях всегда проступает отношение художницы к действию на сцене, ее декорации всегда личностны.

Сейчас у Ксении Шимановской, как, наверное, у любого молодого художника, много планов и не слишком много предложений о новых работах. Она хочет оформлять спектакли классические и современные, хочет иллюстрировать детские книги, мечтает о своем театре. И рисует, рисует. Быть может, вскоре эти театральные работы мы увидим не только на холсте и бумаге.

К. Шимановская
«Бонжур, Эдит
Пиаф!». Эскиз
костюма

К. Шимановская
«Шестой этаж».
Эскиз

К. Шимановская
«Волк и семеро
козлят». Эскиз
книжной
иллюстрации



Выставки

Ленинградский дизайн-79

Размышления после выставки

Александр Симуни

Вызвавшая столь активную посещаемость выставка «Дизайн и прикладная графика», включавшая произведения ста пятидесяти ленинградских художников (она была проведена весной прошлого года), получила широкий отклик в профессионально-художественной среде.

Создатели выставочной среды (во главе с главным художником М. Кремером) проделали большую и серьезную работу. Несмотря на трудности первого опыта организации такого рода комплексной экспозиции, ее авторы предложили удачное решение целого ряда задач в дизайне и прикладной графике и тем содействовали выявлению многих проблем, стоящих сегодня перед этими видами художественной деятельности.

По-настоящему впервые весьма обширная специализированная выставка была осуществлена при живом и непосредственном участии ЛОСХа.

Во время работы выставки были организованы обсуждения, которые выявили совершенно различные, порой полярно противоположные, мнения теоретиков и практиков.

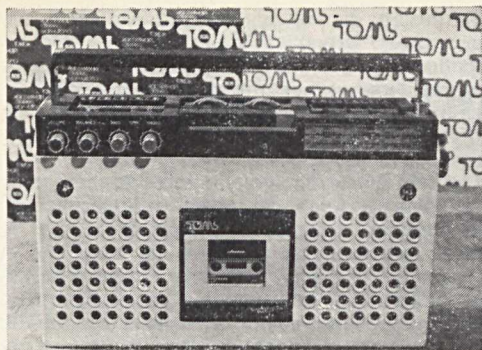
Одна из важных проблем, стоящих сегодня перед дизайном, — необходимость более активного осознания тесной взаимосвязи дизайна со смежными областями творческой деятельности и шире — со всем рукотворным окружением, обеспечение подлинно системного подхода к освоению художником предметного мира — была и одной из наиболее важных тем выставочной экспозиции.

Явно выделялась на выставке тема «Художник и город», в решении которой присутствовало стремление дизайнеров и мастеров прикладной графики к всеохватной организации городской среды. В какой-то мере город для приезжего начинается с плакатов, играющих важную, «представительную» роль, без них он надолго остается для него как бы немым, холодным и непонятым. Плакатный раздел экспозиции свидетельствовал о том, что с решением сложной и ответственной задачи — представлять свой город — ленинградские художники в целом справляются.

Театральные, концертные, выставочные рекламные плакаты привлекали внимание разнообразным, то строго графичным, то ярко-живописным, изобразительным решением, при этом, однако, не выходящим за рамки известной стилистической сдержанности, свойственной ленинградской школе. Особое место среди плакатов занимала серия «Новаторы Ленинграда» художников Г. Кузова, Б. Соколова и А. Фимица. Выполненные в качестве рекламных изданий для одноименной экспозиции на ВДНХ, произведения убедительно и интересно рассказывают о высокой технической культуре ленинградской промышленности, подлинно творческом труде современного рабочего.

Плакаты этой серии привлекали всесторонней продуманностью изобразительного строя: своеобразной, заставляющей работать белое поле листа ритмикой, специфической условностью прорисовки технических элементов, лаконизмом цветового решения.

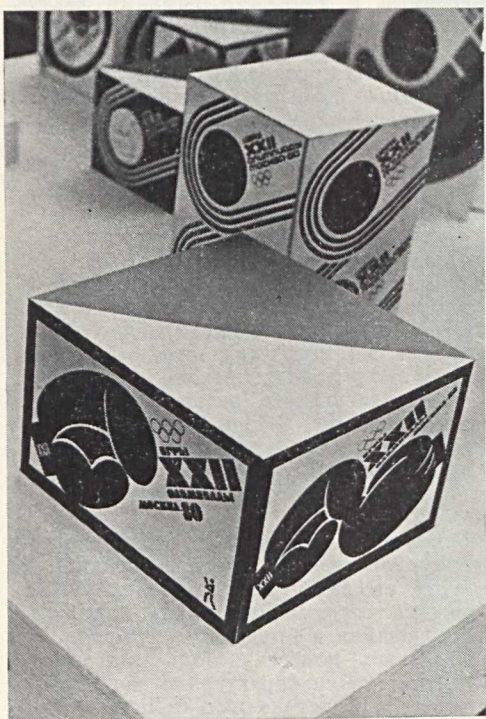
Передать динамику городской жизни, особенно ее духовного аспекта — весьма сложная задача для художника, решающего облик улицы средствами графического языка. Не менее сложной и в чем-то более уникальной является задача, стоящая перед работающим в этой области дизайнером: он формирует эту динамику, участвуя в проектировании разнообразных транспортных средств. В условиях большого, архитектурно целостного современного города, как считают авторы специального кинотелевизионного трейлера (К. Новиков, А. Тольский, В. Фатов) и других средств транспорта, движущиеся объекты следует решать в строгом «нейтральном» ключе. Дизайнер, выступающий в данном случае и режиссером «транспортного действия», как бы оставляет здесь главную роль кулисам — архитектурной части городской среды. Нельзя не видеть определенного смысла в такой позиции, основанной на учете конкретного урбанистического окружения. Однако следует отметить, что подчеркнута прямолинейная аскетичность пластики, свойственная дизайну прошлых лет, воспринималась в экспонированных образцах транспорта не вполне соответ-



спичечных наборов и т. п. К сожалению, не порадовали открытиями графические произведения на производственную тему — плакаты, посвященные технике безопасности. Чувство неудовлетворенности вызывалось здесь отсутствием свежей и интересной образной мысли, заменяемой порой длинным и невыразительным текстом, измельченно-несобранной композицией и т. п.

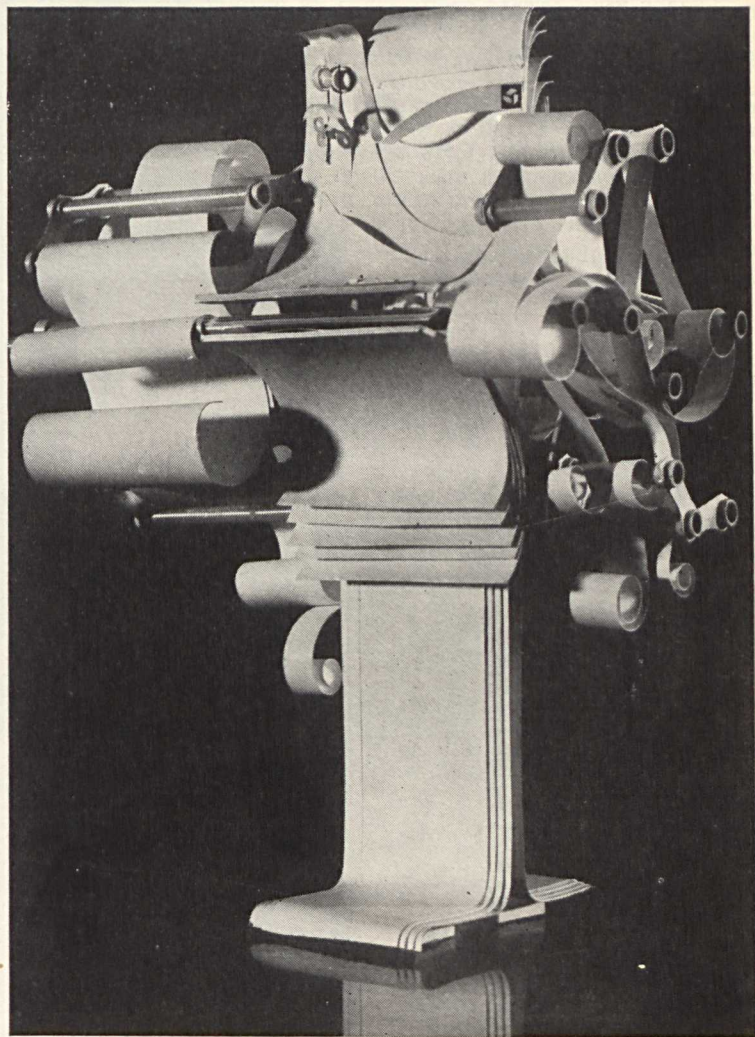
Производственная тема в дизайне также оказалась в целом недостаточно интересной; достоинства посвященных ей немногочисленных работ исчерпывались в основном обеспечением должного профессионального уровня. Впрочем, можно отметить и положительные моменты.

вующей сегодняшним представлениям о принципах дизайн-выразительности. Тема «Художник и город» властно подчинила себе на выставке и области, казалось бы, не имеющие к ней прямого отношения. Представленные в экспозиции образцы упаковки различных товаров заставляли отчетливо осознать, что мир улицы не ограничен интерьерами магазинов. То, что мы видим в торговых залах (а встреча с товаром начинается с упаковки), также принадлежит предметному строю улицы, города, передает его производственный ритм, характер, культурно-эстетический уровень. Естественно, что сегодня таким, привлекаям многих ленинградских художников, событием является Олимпиада-80. Среди посвященных ей работ можно отметить, в частности, броские, лаконично-выразительные в своей графике упаковки «Футбол», «Бокс» и другие художника М. Цельникера. Довольно широко были представлены на



выставке конверты для грампластинок. Весьма различные по своему образно-формальному строю, они, тем не менее, наглядно передавали общее для многих авторов стремление к современному решению темы. В работах художников К. Козьмина и Е. Сандлера — в конвертах для дисков с классической музыкой — этому помогала тактичная стилизация историко-художественных мотивов. Совсем другой принцип — создание условно-геометризированной, почти супрематической композиции — использует в своих решениях художник И. Омнин. В его конвертах «Эдвард Григ» и «Гершвин» жесткость графических форм выразительно сочетается с изысканно-приглушенным колористическим решением, точно и вместе с тем ассоциативно неоднозначно характеризуют мир сложных музыкальных образов.

Не столь широко, как плакаты и конверты для грампластинок, однако не менее интересными работами были представлены такие виды прикладной графики, как упаковки для кондитерских изделий, обложки ресторанных меню, оформление



Внутри производственной темы мастеров дизайна волнуют сегодня аспекты нетривиальные и непривычные. Одной из интересных работ в этом плане была дизайн-скульптура М. Чернакова «Буммаш».

В заботах об эргономической продуманности, тщательной прорисовке отдельных узлов, нюансах цветовой гаммы и т. п. проектировщики порой забывают, что все это «прозвучит» лишь в случае убедительного решения целого — как большой



А. Дреер
Кассетная
магнитола
«Томь-306»



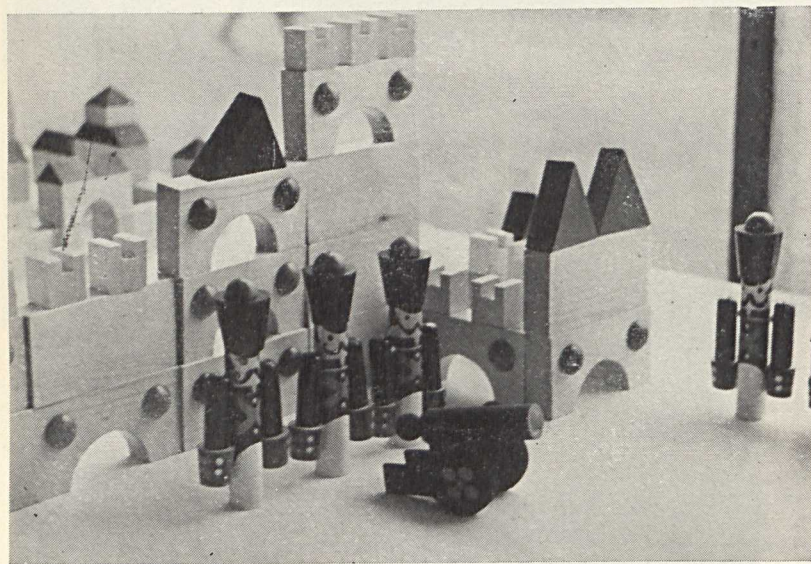
М. Чернаков
Дизайн-скульптура
«Буммаш»

М. Цельнер
Упаковка
«Олимпиада-80»

дизайн-скульптурной формы. Поэтому стремление автора предельно выявить собственно пластическую структуру вещи, создать своего рода объект-символ является, на наш взгляд, весьма своевременной попыткой вернуть дизайну его первозданный смысл. Так и воспринималось несколько неожиданное название-девиз «дизайн-скульптура».

Если тема производства воспринималась на выставке несколько изолированно, то такие сферы приложения дизайна, как быт и отдых, были в экспозиции настолько тесно связаны между собой, что можно говорить об их предметно-визуальной общности. Своеобразие и новизна проявились здесь прежде всего в том, что сами понятия «быт» и «отдых» предстали в работах дизайнеров последнего времени особенно слитными.

В этом нельзя не видеть, в первую очередь, социальной обусловленности. Возросшие материально-культурные возможности, свободное время, а также техническое перевооружение быта предопределили иное отношение к последнему, приблизив целый ряд считавшихся прежде чисто рабочими бытовых процессов к формам если не отдыха, то своего рода развлечения.



Так, например, представленные на выставке часы с автоматической корректировкой, элегантно-продуманные наборы кухонных инструментов и им подобные изделия призваны не только облегчить труд хозяйки, но и превратить его из утомительной обязанности в увлекательное творческое занятие.

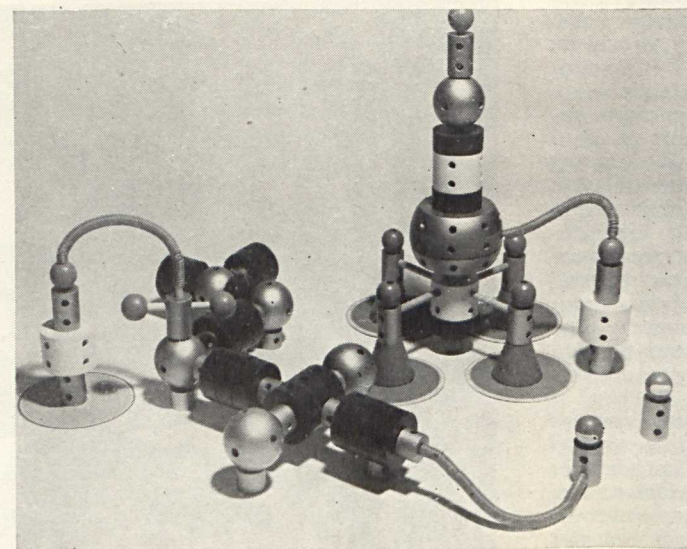
Судя по экспозиции, дизайнеры много думают и о том, чтобы насыщение быта разнообразной техникой не сделало его неким аналогом производства в визуальном-предметном, а значит где-то и в поведенческом отношении. Одним из средств «приближения» сложного технического изделия к человеку, делающим бытовые аппараты образно иными, по сравнению с приборами на производстве, и обеспечивающим тем самым некий «домашний» ритм в системе нашего с ними взаимодействия, является придание изделию своеобразно игровых черт.

Именно как своего рода игрушки для взрослых воспринимались на выставке переносные стереофонические радиоприемники, мини-телевизоры, магнитофоны. Среди них своим дизайн-графическим единством и завершенностью выделялась кассетная магнитола «Томь-306», спроектированная А. Дреером.

Была на выставке и настоящая игрушка для взрослых — гордый и парадный парусник «Ингерманландия» художника О. Николука. Парусник предусмотрено выпускать в разобранном виде, и чтобы «построить» его, требуется затратить немало кропотливого, но при этом и увлекательного труда.

В решении самой детской игрушки (представленной в соответствии с временем

проведения экспозиции — Международным годом ребенка достаточно широко) также можно было видеть определенные новации. Собственно, применительно к экспонатам выставки следует говорить скорее не об игрушке, а об игре — именно она явилась здесь главным объектом внимания дизайнеров. В решении игр виделось желание сделать ребенка соавтором композиции, позволить ему творить самому, выдумывать, комбинировать, используя при этом максимально широкий эмоционально-мыслительный диапазон.



О. Николука
Игрушка-парусник
«Ингерманландия»

А. Смага
Детский
строительный
набор «Осада
крепости»

В. Васильев,
В. Цветков
Детский модульный
конструктор
«Фантастика»

Например, используя представленный на выставке строительный набор «Осада крепости», соединяющий в себе дизайнерски организованную модульность с декоративно-пластическими качествами народного искусства, можно по-разному построить игру.

Что же касается модульного конструктора «Фантастика», то здесь множественно не только количество вариантов, но и число восприятий каждого из них.

Создавая весьма условные конструкции из шариков, цилиндров, разнообразных шайб, трубочек, соединительных стержней и т. п., можно видеть в них космическую или подводную станцию, элементы «архитектуры будущего». Выразительно-декоративное, весьма уместное цветовое решение, простота сборки, возможность фиксации элементов — все это делает комплект полезной и занимательной игрой, развивающей как визуальный, так и мыслительный аппарат ребенка.

Прошедшая выставка помогает укрепиться в мнении, что ни развитие дизайнера как творческой личности, ни даже достаточно заметное улучшение дизайн-качества промышленной продукции невозможны в условиях подчинения дизайнера потоку «заказных» вещей.

Одним из факторов, способствующих тематически-образной гармонии дизайнерской деятельности, и могло бы, вероятно, стать такое направление «свободного творчества», как создание своеобразных дизайн-фантазий на тему предметного мира. Совершенно очевидно, что работа над такими темами требует соответствующих мер по ее организации и стимулированию. Пока же тем немногим художникам, которые самостоятельно пытаются ставить и решать творческие задачи, не связанные с жесткими рамками заказа, приходится довольно трудно. Тем приятнее отметить, что их работы на выставке, — не всегда являясь полностью бесспорными, — были весьма интересными в своей способности стать темой для серьезного профессионального разговора. Именно к ним относятся уже упомянутая дизайн-скульптура «Буммаш», а также надувные игрушки для детей «Яблоко» и «Груша» — своего рода «натурстиль» в дизайне (автор Е. Желудев).

Обогатится ли тривиальная строгость заказных работ пластически образными достижениями «отвлеченного проектирования» или же тенденции «стафф» и «независимого» дизайна предопределят сугубую параллельность развития двух разных дизайнов? Будем надеяться, что поиски ответа на этот важный и непростой вопрос найдут убедительное отражение в дизайн-практике ближайшего будущего.

Разумеется, обращение к ограниченному числу произведений одной экспозиции не может выявить всех закономерностей практики современного этапа ленинградского дизайна и прикладной графики. Мы постарались показать лишь ряд некоторых, достаточно характерных черт, позволяющих в определенной степени понять сферу интересов авторов, своеобразие их стремлений, а также используемых выразительных средств.

Проекты памятника Победы в Москве

18 декабря 1979 года в Манеже состоялся просмотр работ заказного конкурса на проект памятника Победы для Москвы, продолживший серию ранее прошедших конкурсов.

На рассмотрение были представлены работы четырех авторских коллективов. Знакомство с ними сопровождалось открытым обсуждением предложенных архитектурно-пластических концепций, в котором приняли участие и представители общественности.

Возобновление традиций общественных обсуждений — добрый знак, свидетельствующий о преодолении бытовавшей некоторое время келейности в организации конкурсных просмотров. Особенно важно это, когда речь идет о столь ответственном объекте, каким является проектируемый монумент.

За 35 лет у нас в стране создано много памятников, посвященных Великой Отечественной войне, однако столь многосложной по содержанию задачи — как проектирование памятника Победы в Москве — нашим архитекторам и художникам еще не приходилось решать. Все эти обстоятельства вызывают особый интерес к настоящему конкурсу.

Сегодня мы публикуем конкурсные проекты, которые позволяют проследить направление поисков современной творческой мысли, а также материалы, обсуждения, раскрывающие характер требований, выдвигаемых сегодня к данной области творчества.

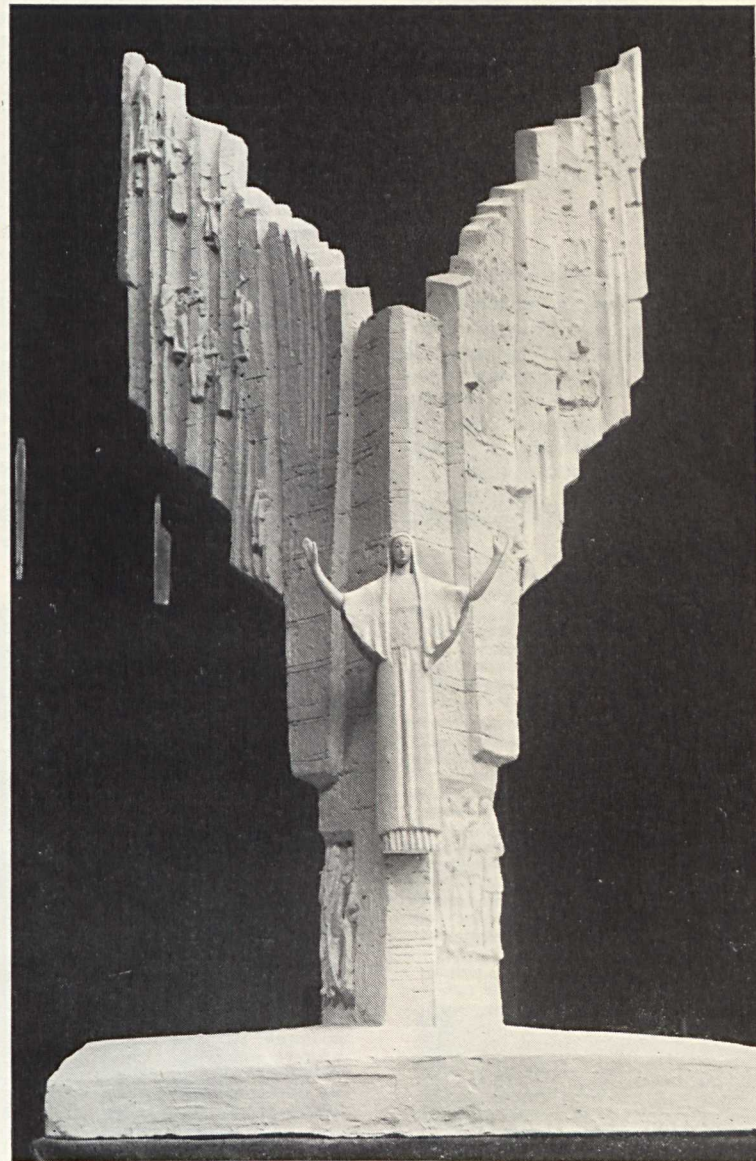
И. Куцов, искусствовед

В каждом из представленных проектов есть свои достоинства. В первом проекте есть убедительная архитектоника, пластика, чувствуются черты окрыленности и возвышенного движения, я бы сказал, вознесения, в прекрасном русском народном смысле этого слова. Ценной чертой третьего проекта я вижу развитие традиции нашей Триумфальной арки. Здесь найдена мера торжественности, строгости, показана преемственность поколений наших соотечественников. Что же касается композиции, завершающей сооружение, то, к сожалению, фигура здесь недостаточно ясна по силуэту, просматривается к тому же с немногих точек. Второй проект привлекает тем, что его многочастный замысел соответствует самой многособытийности Великой Отечественной войны. Этот замысел напоминает мне симфонию, но, возможно, в этой симфонии слишком близко соседствуют и во множестве представлены мощные аккорды, которые трудно сразу воспринять в их целостности, в их последовательности. Сама по себе идея, когда человек при подходе к мемориалу как бы проходит по всем кругам военных испытаний, подвигов, славы — интересна. Но если представить себе здесь многотысячные экскурсии, то возникает вопрос — а не помнит ли нам это площадь ВДНХ? Хотелось бы в этом проекте больше лаконизма, чтобы человек мог большую часть времени постоять, сосредоточившись, в глубоком благородном молчании.

Последний проект представляется интересным тем, что здесь архитектура и пластика создают сложное эмоциональное впечатление. Сама форма вызывает множество ассоциаций. Но при всей привлекательности архитектурно-пластического решения, мне думается, в композиции несколько преобладают черты мемориальности и, может быть, мало сделан акцент на героическом начале.

А. Смирнов, литератор

На меня и на группу моих товарищей-литераторов наибольшее впечатление произвел первый проект. Образ матери-Родины наиболее полно, нам кажется, выражает идею Победы, наши традиции, наше понимание значения Москвы как матери рус-



ских городов. Есть в этом образе простая, чистая гармония и красота. Символ матери-Родины как символ победы нашей идеологии над идеологией насилия во многом выигрывает в сравнении с другими предложениями.

Второй проект интересен по содержанию, очень монолитен, производит глубокое впечатление. Но создается впечатление, что такие работы мы уже не раз встречали в разных городах.

Очень сильное впечатление производит третий проект. Я думаю, что эта работа глубоко выражает сущность Победы. Но учитывая, что в предполагаемом месте установки памятника уже есть Триумфальная арка, такое повторение будет излишним.

Четвертый проект динамичен, выразителен, но он не оставляет светлого, чистого образа. Нет радости торжества Победы.

В. Лебедева, искусствовед

Мне представляется, что сооружение многометрового мемориального ансамбля в Москве — городе Победы над фашизмом должно быть равнозначным и самому городу, и самой задаче. Именно поэтому это должен быть архитектурный ансамбль, это должна быть мемориальная архитектура с включением в нее скульптуры. Здесь же во всех предложенных проектах архитектура является подспорьем, сохраняет за собой функции планировочные, функции пьедестала, но она не лидирует.

Руководитель авторского коллектива:

скульптор В. Клыкков
архитекторы Р. Семурджиев,
В. Снегирев, В. Гудков

По замыслу авторов, монумент Победы должен стать на центральной оси Поклонной горы, для чего предлагается перенести местоположение нынешней магистрали и восстановить первоначальный рельеф местности. Центральную часть композиции составляет Мемориальное кольцо, задуманное как символ объединения народов земли в борьбе против фашизма. Кольцо замыкается зданием Музея Славы. Со стороны музея, через подземный переход посетитель может попасть в зал Солдатской Славы, размещенный в основании монумента, а затем через систему подъемников подняться внутрь основного объема монумента. Снаружи этот монумент представляет взметнувшиеся на девятистметровую высоту символом Крылатой Победы. На крыльях его располагаются горельефы и барельефы разных масштабов, изображающие основные моменты подвигов на фронте и в тылу. В центре — на пьедестале в виде полусферы, — устанавливается скульптура «Родина-Мать», задуманная как образ матери, благословляющей и осеняющей своих сынов на подвиг и призывающей к миру на земле. Высота скульптуры — 23 м. Материал — бронза.

Внутреннее пространство монумента решается как символ Дороги войны, вознесенной на всю его высоту. Сверху располагается смотровая площадка, откуда открывается запоминающаяся панорама Москвы.

А мне кажется, что только скульптурными средствами сегодня такую задачу решать нельзя. Она должна входить как элемент в структуру архитектурного ансамбля, тогда она не будет столь преувеличенной в размерах. Человеческое изображение не должно быть стометровым, иначе получается вещь где-то даже антигуманистическая.

Мне очень нравится скульптура Клыккова, в ней есть тишина и покой, возвышенность. Нравится работа Александрова. Но архитектурные пьедесталы к ним представляются мне устарелыми. Думается, что тут надо искать принципиально иной путь решения проблемы, путь архитектурный.

Н. Соколов, архитектор

Остановлюсь на градостроительных качествах проектов. Естественно, что всякая большая работа должна прежде всего вписываться в систему города и в систему района, для которого она проектируется. Место в принципе выбрано удачно. Это единственное зарезервированное место парка Победы. Он создан недавно и уже стал излюбленным местом прогулок москвичей. Как же согласуются проекты с местом?

О работе Семерджиева я должен сказать, что здесь несколько нарушен сам принцип сложившегося генплана.

К тому же мемориал по этому замыслу занимает слишком много места в системе всего парка.

Во втором проекте, по сравнению с тем, каким он был, — в новом варианте он очень разросся. Это уже не монумент, а целый город. И парк как таковой ушел на второй план. В третьем проекте обращение к вертикальной композиции с точки зрения и генплана, и включения в композицию парка наиболее правильно.

А. Шумов, архитектор

Если обратиться к традициям, то на Руси в честь Победы всегда ставили храмы. В этом плане третий проект сильнее других своей традиционностью. Я говорю не о форме. Не стоит стремиться очень археологично воспроизводить даже элементы храмовых построек. Я имею в виду принцип решения.

М. Бархин, теоретик архитектуры

Я думаю, что самым главным для решения предложенной задачи являются два момента: во-первых, генеральный замысел, — памятник должен восприниматься со всех сторон, а во-вторых, силуэт — каким он будет рисоваться на закатном солнце.

Делать здесь гигантский пустырь, как это намечается в проектах, абсолютно неправильно.

Нужно учитывать даже не существующую еще пока зелень. Наиболее экономно эта сторона дела решена в третьем проекте. То же и в отношении силуэта — он не односторонний, а равносильный, и в этом его еще одно преимущество. У него правда, есть элементы, с которыми я не могу согласиться, — это скульптура наверху, которая уже слишком примелькалась, а также неорганичность связи постройки с землей. Она как бы вырастает прямо из земли, и между ними нет перехода.

А. Ранни, ветеран войны

Говорят — вечная память погибшим героям. А еще говорят — светлая им память. И памятник, мне кажется, должен быть светлым, легким, воздушным. Именно поэтому трудно согласиться с решениями, напоминающими то противотанковые надолбы и ежи, то тяжелый крейсер или авианосец.

обрамляющие площадь с двух сторон по всей ее длине. По оси открывающегося пространства между пропилеями, на полосе, выложенной булыжником, устанавливается фигура солдата-труженика, идущего по тернистым дорогам войны. Эта небольшого размера скульптура (высотой 5—6 м) должна стать собирательным образом советского воина. Вместе с этим солдатом посетители как бы пройдут той же дорогой, среди установленных с двух сторон площади скульптурных групп — отображающих наиболее крупные этапы сражения в Великой Отечественной войне. После просмотра экспозиции на площади Военной и Трудовой Славы посетители по широкой гранитной лестнице поднимаются на круглую площадь Победы. Здесь находится доминанта всей

М. Шпотов, архитектор

На данном этапе проектирования главное — это выяснение архитектурно-художественного образа монумента. Мне кажется, что в первом и третьем проектах эти качества присутствуют, что и заставляет говорить о них в первую очередь.

Но такой ответственный монумент, на мой взгляд, не может решаться скульптурными средствами. Скульптура должна присутствовать для обогащения художественного образа, но не подменять его. Только архитектура может решать столь грандиозные задачи. Это заставляет отдать предпочтение третьему проекту. К тому же здесь есть, кроме темы Победы, еще и тема Москвы, что имеет немаловажное значение.

К. Держинский, архитектор

Я отношусь к числу тех, кто считает, что эта грандиозная задача должна быть решена средствами архитектуры, с привлечением скульптуры. Именно поэтому из всех представленных проектов мне импонирует третий, несмотря на многие недостатки в нем. Мне нравится, что это белая постройка — здесь заложена связь с образной традицией. Однако хочу обратить внимание на то, что рядом уже находятся и Триумфальная арка Отечественной войны 1812 года, и Музей-панорама Бородинской битвы. Создание еще одного тематического ансамбля могло бы быть и пространственно и тематически интересно увязано и с ними тоже. В проекте же пока этой связи не ощущается.

композиции — величественное знамя Победы высотой 100 метров, выполненное в железобетоне и облицованное гранитом красных тонов. По контуру круглой площади идут ступени, на которых размещаются горизонтальные стелы. На них в технике смальты выполняются живописные монументальные композиции, посвященные великой Победе. Заключительной частью композиции парка Победы является площадь Победы, осуществляемая по двум широким пандусам, между которыми — широкая полоса спадающих каскадов воды с фонтанами. Скульптурные композиции, устанавливаемые на «Аллее мира», должны олицетворять вечные символы мира. На остальной части территории парка располагается зона отдыха.

И. Азизли, искусствовед

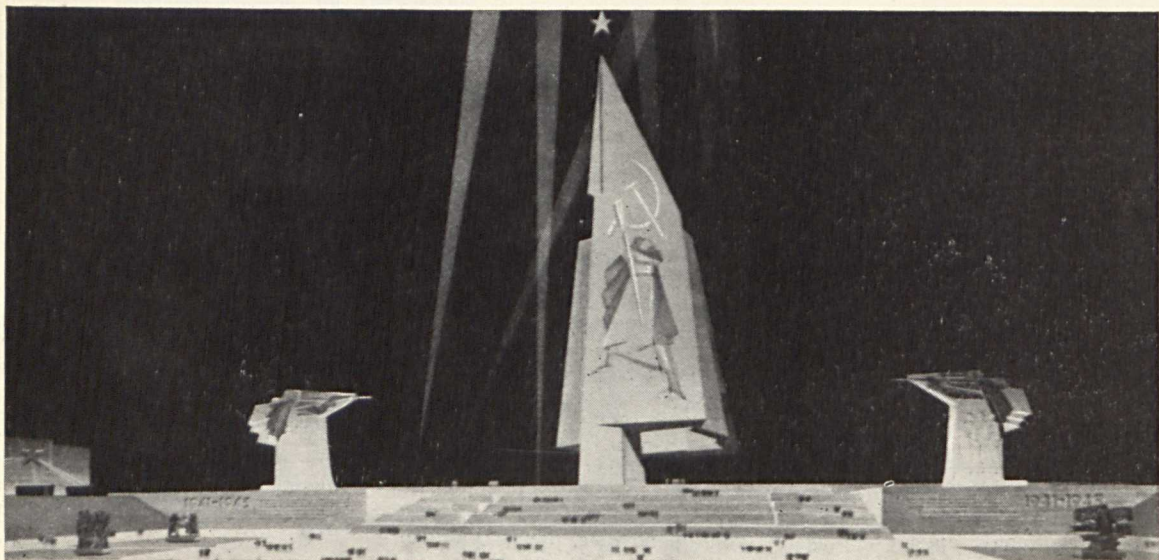
Прошедшие 35 лет после войны накладывают на нас особую ответственность. Невозможно не учитывать тот архитектурно-художественный пласт, который был создан за это время. И мы не можем сделать сегодня хуже уже созданного. Не должны и повторяться.

Думается, что общее архитектурно-пластическое решение монумента авторского коллектива с участием скульптора Клыкова не имело права ни на экспозицию, ни на обсуждение. Это не касается собственно скульптуры Клыкова, но связано с той частью работы, которая выполнена архитекторами, ибо решение их явно заимствовано от двух известных современных монументов: югославского памятника в Крагуевце и Памятника силезским повстанцам в Кракове.

В памятнике группы Посохина есть позитивное градостроительное намерение, есть связь с традициями, но есть и явно просматриваемые аналогии, особенно в венчающей скульптурной части, с братиславским Памятником советским воинам на горе Слави. Кроме того, представляется недостатком некоторая неопределенность символического звучания архитектурного образа. Образ может быть многозначным, но должен быть абсолютно ясен визуально и не обладать нежелательными значениями. Здесь же общая вертикаль композиции может прочитываться и как многоколонный торжественный столп, рождая ассоциации с колокольной Ивана Великого, но может в данной пластической интерпретации прочитываться и как масса ракет. Такое прочтение не на пользу памятнику.

Второй проект эклектичен в высшей степени. Здесь собраны едва ли не все средства из арсенала тридцатипятилетнего опыта.

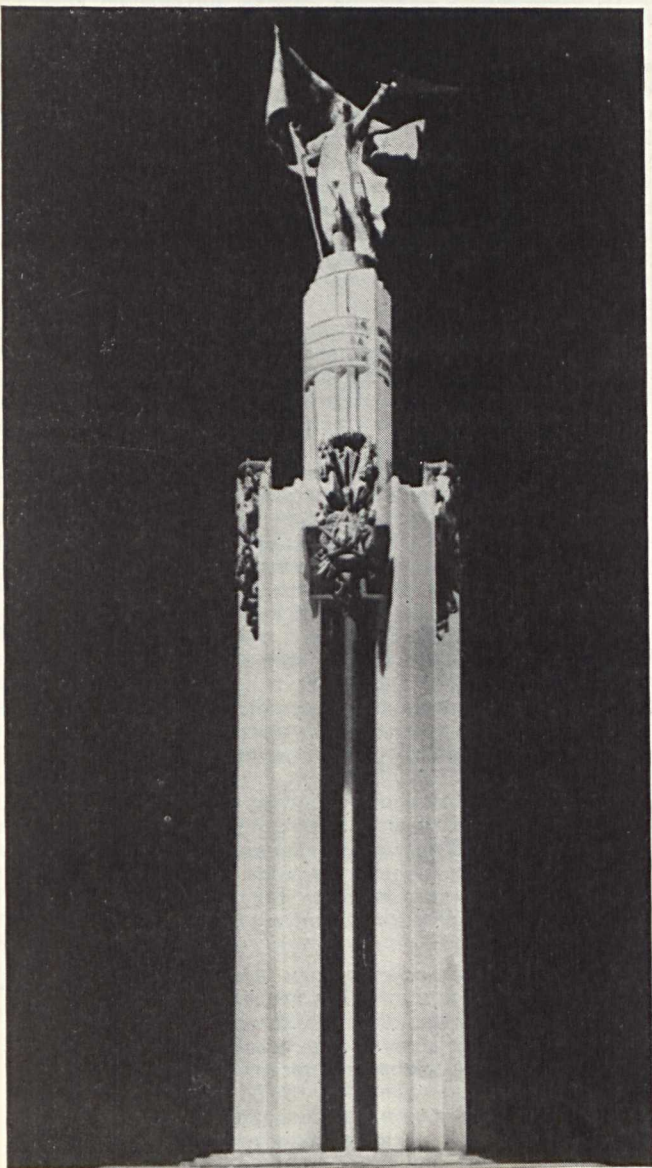
Что же касается последнего проекта, то здесь тема Победы носит больше мемориальный характер, что не отвечает образному направлению данной темы. Но это единственный проект, дающий современное архитектурное решение и отличающийся самобытностью, непохожестью на известные образцы. Такой памятник мог бы быть в Москве, но не как памятник Победы, а как памятник, посвященный москвичам, павшим в боях, которого у нас еще пока нет.



В. Горелов, ветеран войны

С моей точки зрения, наибольшее впечатление производит третий проект. Он скромнее и величественнее одновременно. Он выражает идею, тогда как, например, проект четвертый хотя и создает ощущение суровости оборонительных боев под Москвой, но для памятника Победы это мелковато.

Руководитель авторского коллектива архитектор М. Посохин
Архитектор В. Богданов
Скульптор Ю. Александров
Тема настоящего мемориала раскрывается в комплексе всех частей ансамбля предлагаемой композиции. Это прежде всего Памятник Победы — основной элемент композиции ансамбля, он решается в исторически традиционных формах русской архитектуры. Столп Победы являет собой вертикальную композицию из пяти пилонов, высота которой ориентировочно около восьмидесяти — ста метров, с диаметром в плане около 20 метров. Такие размеры соответствуют как значению событий, так и градостроительной концепции Москвы и ее силуэту.
В основу плана положена пятичастная система пилонов, олицетворяющая пять пройденных лет Великой Отечественной войны.
В цокольной части монумента располагаются помещения пано-



П. Петров, архитектор

Когда просматриваешь все четыре проекта, чувствуешь, какой огромный объем работы проделали четыре творческие бригады. Работа благородная, интересная и обещающая. Но представьте себе, что каждому из нас предстояло бы сейчас ответить, по какому из представленных проектов надо строить памятник, чтобы при этом не повторить такой ошибки, как установка обелиска на Кутузовском проспекте? Можно ли с полным правом отдать здесь кому-то предпочтение? Мне кажется, что такого монумента, который должен будет показать все величие Победы нашим потомкам, здесь пока нет. Но начало, причем хорошее начало, заложено, и это начало надо развивать.

рам с пятью диорамами, раскрывающие историю Великой Отечественной войны и ее основных событий.
Начало движения зрителя начинается с небольшой вводной площадки со скульптурной группой Русского воина, борющегося со злом. Эта площадь соединена с монументом широкой, торжественной экспланадой, завершающейся скульптурной группой матери-Родины с ребенком — как символ завоевания будущего.
Идейно-тематическое содержание парка дополнено системой скульптурно-мемориальных групп, радиально расположенных вокруг монумента и посвященных основным сражениям Великой Отечественной войны.
Таким образом, территория Парка превращается в единый ансамбль, с четко проработанными тематическими маршрутами, посвященными истории Великой Отече-

3

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

При всем разнообразии авторских концепций, ни один из проектов, как показало обсуждение, не смог ответить на всю совокупность условий задачи. Решением жюри работа над памятником будет продолжена двумя авторскими коллективами в составе:

1) скульптор Н. Томский, архитектор Л. Голубовский (руководители авторского коллектива); авторская группа — архитектор А. Корабельников, скульптор Б. Едунов.
2) архитектор М. Посохин (руководитель авторского коллектива); авторская группа — архитектор В. Богданов, скульпторы Ю. Александров, О. Комов, В. Клыков.
Обсуждение показало живую заинтересованность специалистов и широкой общественности в разработке идейно-художественного замысла будущего монумента.

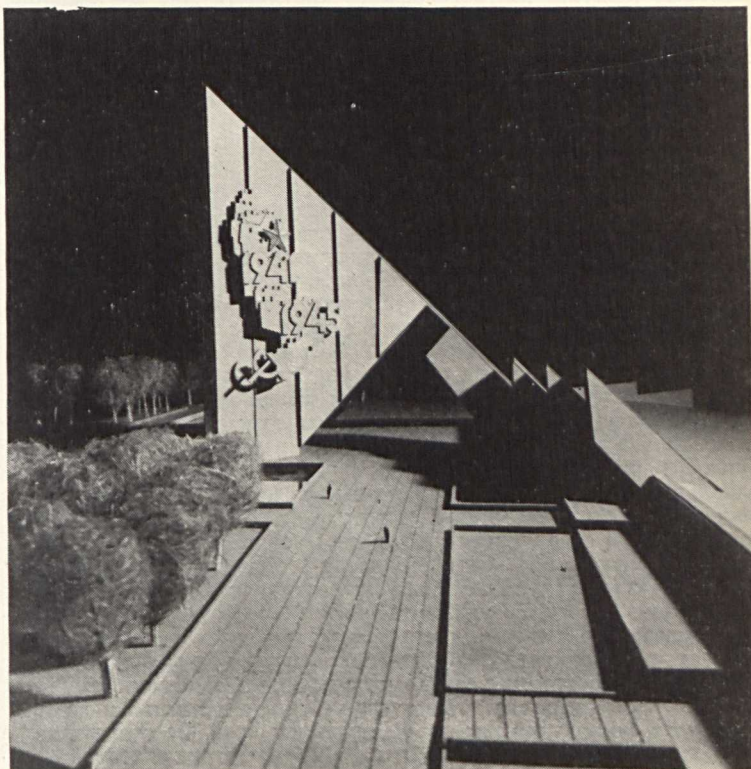
Основное внимание выступавших было сосредоточено на трех основополагающих слагаемых архитектурно-монументального проектирования: на формировании идейно-образной концепции памятника, включающей многоплановое восприятие; на всестороннем градостроительном осмыслении ситуации, окружающей памятник с учетом ближних и дальних точек осмотра и силуэта застройки города; на качестве архитектурно-пластического решения. Такое взыскательное обсуждение способствует не только высвечиванию слабых мест в предложенных проектах, но и оттачиванию авторской мысли, углублению пластического выражения, совершенствованию замысла в целом. Редакция намерена и впредь публиковать конкурсные проекты, освещать наиболее ценный опыт на своих страницах.

*Материал подготовлен
Н. Давыдовой*

Авторский коллектив:
архитекторы А. Гутнов
Е. Русаков
скульптор М. Смирнов
Со стороны площади Победы к монументу ведет Дорога Народного Подвига. Ее обрамляют барельефы, посвященные главным событиям войны. Взметнувшийся на 60 метров монумент символизирует Ленинское Знамя Победы, на фоне которого — поднятая над парком скульптурная группа «Народ-победитель».
Монумент выполняется из монолитного бетона с облицовкой гранитом, скульптурная группа и геральдика на монументе — из анодированного металла.
От Минского шоссе к монументу ведет экспланада Воинской и Трудовой славы. Здесь начертаны наименования особо отличившихся в годы войны воинских

подразделений и трудовых коллективов.
У подножия монумента — видовая площадка, обращенная в сторону Ленинских гор. Величественная панорама новой, послевоенной Москвы символизирует МИРНЫЙ СОЗДАТЕЛЬНЫЙ ТРУД народа, прошедшего суровые испытания войны.
В глубь парка Победы от монумента ведет Аллея Героев Фронта и Тыла, украшенная скульптурными портретами.
В конце аллеи открывается открытое ковров живых цветов ПОЛЕ СВЯЩЕННОЙ ПАМЯТИ. Невысокие курганы и насыпи, одинокие скульптурные группы создают интимную атмосферу воспоминания о погибших на войне близких, друзьях, однополчанах, соотечественниках.

4



Художественная критика без методологии

Вячеслав Глазычев

«Твои фразы смешивают все в одно, твои слова употреблены некстати и выражают не то, что ты хочешь...»

«Ты пришёл ко мне, облаченный в путаницу и нагруженный невероятностями...»

Укоризна, содержащаяся в письме Гори, чиновника министерства иностранных дел при фараоне Рамзесе II, своему приятелю, кавалерийскому офицеру, пробовавшему силы в сочинении приключенческих романов, звучит резковато. Время было грубое, лишённое утонченности. Понадобилось 3274 года, чтобы теперь мы могли прочесть: «Слово является не препятствием к анализу произведения изобразительного искусства, а единственно возможным средством его истолкования»¹. Или еще: «В силу роковой игры обстоятельств искусствознание как наука оформилось в пору расцвета формальной методологии»².

Это заявлялось в рамках дискуссии о критике или, скорее, в том полифоническом произведении, какое сложилось на страницах «Ди СССР»; ведь дискуссия предполагает, что разные суждения говорят об одном и том же объекте, видимом в одном ракурсе, но при различных подходах. Здесь же все говорили разное о разном, что тоже интересно.

В некотором роде являясь критиком или, вернее, от случая к случаю входя в роль критика, я все же сделаю попытку глянуть на не свободные от лукавства взаимоотношения критики и искусства как бы со стороны, откуда оба героя представляют одну державу, именуемую хотя не строго, но зато понятно — художественной жизнью.

С этой острающей позиции нельзя не заметить, что все участники дискуссии, вне зависимости от точности суждений, безусловно и необоримо правы. Правы и те, кто участвовал в обмене волеизъявлениями косвенно — на них ссылались, их цитировали. Прав А. Каменский, утверждавший, что «художественная критика — это современное суждение о проблемах, мастерах, общей эволюции искусства в различные эпохи», с чем я, в свою очередь будучи прав, решительно не согласен. И прав Панофский, утверждавший (с чем, будучи прав, решительно не согласен А. Каменский), что «художественная критика — это квазипоэтические парафразы чувственных впечатлений». Действительно, правы все — но не правотой ученого, доказывающего истинность своего утверждения, не правотой теолога, заявляющего факт веры, а правотой создаваемого факта.

Когда сказано: «я, имярек, утверждаю...», то — даже если это и не напечатано, а лишь улавливается в подтексте — перед нами факт, по поводу которого можно строить читательские переживания. Много это или мало — зависит, во-первых, от читательской установки, во-вторых, от установки авторской, в третьих, от впечатанной в текст личности автора, и, наконец, в четвертых — от обстоятельств чтения.

Попробуем оговорить эти сюжеты по отдельности. Начнем с наиболее простого (в силу необязательности формы) — с *обстоятельства чтения*.

Речь идет не о настроении минуты, а об особом «настроении времени», которое передается каждому читателю независимо от его воли. Скажем, в миг всеобщего интереса к дизайну (интереса, заметим, растревоженного критиками же) все явления декоративного искусства начинают вольно или невольно с ним соотноситься — не существенно, с плюсовым или минусовым оттенком. Достаточно утвердиться моде на культурологическую сюжетистику, и воспринимается само настраивается на очевидность помещения вещи в некий культурный контекст, хотя только что могло замечать только контекст искусства. Стоит повиситься напряженности вокруг сюжета национального своеобразия, и все настраиваются на его улавливание, или, напротив, отвержение. Отсюда явственно проглядывает функция критики — установление произвольным образом, через множество отдельных интерпретаций, связей-мостиков между тем, что происходит в «большой» культуре, и тем, что обнаруживается в художественной жизни. Беря «из воздуха» очередную направленность интереса, критика притягивает ее к единичным художественным фактам (или, наоборот — их к ней). Возможно же это потому только, что «обстоятельства чтения» уже содержат тот же интерес. Работая на его подъем (и тем самым подготавливая перенасыщение и спад), критики и художественная практика, переговариваясь друг с другом, входят в резонанс с колебаниями «большой» культуры.

Поскольку в очередном всплеске моды все поначалу равно невежественны, разлет мнений нащупывает правоту факта именно в своей совокупности. Сами же мнения имеют куда меньшее значение, ибо воспринимаются в конечном итоге как «обстоятельства чтения», которым литературная форма мнения придает тоже форму, но уже читательского сознания. Ввиду сказанного понятно, что под *авторской установкой* понимается не конкретное обсуждение сюжета под заданным углом, а культивирование самого угла зрения. Мы знаем, как меняются обстоятельства чтения, какие спады, подъемы и застои переживает сама художественная практика; если бы отражение смены этих состояний критикой точно соответствовало этойкой

волнообразной линии со срезанными гребнями застоев — была бы не критика, а просто информация. Но критику в колеблемом окружении именно соблюдение угла зрения помогает сохранять известный профессионализм.

Индивидуальные графики отражения событий вовсе не совпадают с реальностью происходящего: застою может сопутствовать убежденность в начавшемся подъеме, подъем чего-то нового может трактоваться как спад... В общем же потоке текстов наложение множества индивидуальных отражений (углов зрения критиков) обязательно дает общий, в целом верно отражающий реальность образ времени. Чем больше статей, чем больше частично совмещаемых отображений, тем интенсивнее сглаживается разрыв между противоположными, крайними позициями — ведь они попадают в читательское сознание вместе с промежуточными, компромиссными интерпретациями.

В критике декоративного искусства этот процесс еще ярче: поскольку объект для осмысления — скажем, стеклянный сосуд — нередко бывает таков, что, глядя на него, думать не о чем, переживать нечего, сочувствовать некому и можно одно сказать: «очень мило», — а это как-то мало для статьи, — то критический текст особенно тяготеет к эссе, получает яркий шанс быть литературой, хорошей или дурной, что в свою очередь способствует точности результирующего образа.

Авторских установок не так уж много. Одна — отождествление (с направлением, тенденцией, школой, конкретным художником), страстное желание построить словесный эквивалент избранному художественному факту. Эту позицию художники обычно трактуют несколько иронически, но даже любовно, ценя верность.

Другая — проникновение в авторскую «кухню», творческую тенденцию — при сдержанном доверии к тому, что о них говорит художник. Эту позицию художники не любят, но терпят.

Третья — наблюдение за толчеей художественных фактов во имя попытки уловить порядок и первым найти для этого порядка слово. Такую позицию художники уважают за находчивость.

Четвертая — поучение, то есть сопоставление художественного факта с образом правильности, хранимым или сооружаемым в сознании критика, омерзительно четко указывающего на допущенные ошибки. Эту позицию рискуют занимать лишь те из критиков, кто умеет, но не хочет, знает как, но не может делать то, что художники. Эту породу критиков во все времена сословие художников согласно ненавидело и сегодня утешается тем, что она — вымирающая.

Перечислять можно и дальше — но уже ясно, что избранная позиция почти полностью предопределяет интонацию критики по любому поводу. (Правда, отождествление позиции и личности необязательно: бывают в отношении позиций критики оседлые, бывают сезонные кочевники и бывают бродяги, переходящие от одной к другой под влиянием чего угодно.)

Предоставив критикам самоопределяться в занимаемой позиции, шагнем на следующую ступень: *личность критика*. Здесь мира нет, и каждый волен доказывать, как умеет, что он-то и есть критик-личность, завоевывать право на личную интонацию независимо от позиции. В этом деле наука, не способная договориться о критериях, бессильна, обыденное читательское сознание, напротив, всемогуще, и кто в критике — личность, известно всегда.

Критик-личность, как и художник-личность, формируется своей человеческой самоценностью, но выражается в литературном стиле. Будучи агрессивным по природе, такой критик нередко становится в конечном итоге пленником собственнотворенной, запечатленной в стиле индивидуальности и тоскливо огрызается из своего замка, не будучи в силах его покинуть. И чем больше ему претит собственный стиль, тем более старательно он его культивирует, пока милосердие богов не пошлет ему спасительную немоту.

Ну и, наконец, *установки читателя*. Познавательную отбросим за очевидностью и потому малоинтересностью. Гораздо важнее самоопределение. Оно может быть прямым (публикация о читателе-художнике или с упоминанием его имени) и косвенным (кого показывают, о ком пишут, как пишут, в конце концов — что пишут). Если читатель — художник, замечаний в свой адрес он не терпит совершенно, но — по естественной людской слабости — не без удовольствия обнаруживает удачные соломины, вонзенные в глаз соседу. Так что, хотя корпорация читателей-художников как целое хотела бы видеть в критике институт сравнительной панегиристики, в общих суждениях она склонна утверждать прямо противоположное, настаивая на критике объективной и, главное, неприязненной. И еще: не слышать, чтобы просматривание журнала или чтение журнальной статьи почти мгновенно повлияло бы на работу художника над очередной вещью. Исключить такое нельзя, но в целом наблюдения и опросы убеждают, что осмысленное чтение бывает у художников в периоды неизбежной депрессии между конченной и начатой работами, когда жизнь не мила, а инструменты вызывают отвращение.

У критика, чья литературная машина работает почти без сбоев, реакция на прочтенное слово (если таковое не без смысла) мгновенна и бурна. Вплетение реакции по поводу прочитанного в тот текст, над которым аккуратно идет работа, происходит непременно, будь то осознанно или нет. Срабатывает тождественность материала — литературный язык.

*

На первый взгляд может казаться странным, что, не соглашаясь друг с другом, участники дискуссии были вроде бы едины в уклончивости относительно заданной темы. На мой взгляд, эта уклончивость более чем естественна, и мне, например, дискуссия ясно дала понять, что как раз методологических проблем у художественной критики нет.

Ведь методология, как явствует из наименования, есть наука о методе — о методе мышления в границах определенного вида деятельности. Художественная критика — занятие, требующее

известного профессионализма, по нет оснований считать ее «видом деятельности». Ибо виды деятельности различаются по продуктам: у научной — знания, у художественной — произведения искусства, у производственной — грубо говоря, вещи; у педагогической — стандартизованные члены культурного сообщества. Продукт художественной критики — интерпретация, толкование другого продукта, посредничество. Но ведь только по отношению к виду деятельности о методологии можно говорить не метафорически, а серьезно, то есть выявлять в чистом поле абстрактных схематизаций ее объект, субъект, принципы, методы, процедуры, средства — и возвращать их в ткань деятельности во имя ее развития, подъема на новую ступень в самоосознании.

Занятие имеет по отношению к виду деятельности то огромное преимущество, что само формирует себе объекты. В отличие, к примеру, от науки, получающей проблемы извне, или от проектирования, отвечающего на задания извне, художественная критика формирует себе объекты, осуществляя свободный выбор из множества наличных фактов. Она свободна от проклятия научной деятельности, требующей охвата всех фактов, от мук художественной деятельности, приговоренной к порождению фактов. Она — свободное занятие и как таковое методологии иметь не может, что, однако, не исключает возможности методологического взгляда на художественную критику.

Это не исторический взгляд — методолога не интересуют перипетии становления критики и ее эволюции в течение столетий. Это не социологический взгляд — методолог заранее согласен с тем, что функцией критики является посредничество между художественной жизнью и «большой» культурой. Это занятие такой позиции, с которой можно задать только один вопрос: какие фигуры мышления характерны для художественной критики? С этой позиции неразличимы контрасты между критиками «Х», «У» и «Z», не имеют значения конкретные оценки явлений искусства. Здесь царство предельного обобщения, то есть абстракций.

Не будем обращать внимания на то производство текстов, которое лишь имитирует художественную критику, сводясь к технике произвольного совмещения стандартных эпитетов с некоторыми признаками отдельных произведений или их восприятия (певучая линия, тонкий колорит, острота переживания и т. п.). С методологической точки зрения, здесь, кроме как на эту процедуру, указать не на что: нулевое движение. Отбросив, таким образом, обширный свод текстов, ценных лишь тем, что они информируют о художественном факте и о выборе этого факта из ряда других, мы быстро обнаруживаем, что оставшееся легко делится надвое, что, исполняя одну и ту же интерпретирующую, толмаческую функцию, художественная критика представляет собой не один, а два свода текстов, различающихся направленностью коммуникации. Это первичность прямой связи: от ценностей внутри художественной жизни вовне, во имя разъяснения, во имя обучения или, лучше сказать, просвещения одного собирательного субъекта — публики. Или это первичность обратной связи: от ценностей, уже признанных культурой, к явлениям внутри художественной жизни, во имя просвещения другого собирательного субъекта — художника*. В зависимости от избранной ориентации определяются те или иные фигуры мышления, те или иные цепи процедур. Критика, ориентированная на трансляцию «от искусства к публике», неизбежно тяготеет к разворачиванию частного, тогда как трансляция «от культуры к искусству» предполагает свертывание общего в нормативную форму и обращение к факту искусства через эту форму, посредством ее. При разворачивании избранное явление или только его фрагмент последовательно «расширяются» за счет обогащения все новыми значениями. При этом рассуждение критика необходимо приобретает специфическую стереометричность, и чем она больше, чем больше смысловых слоев охватывает, отталкиваясь от исходного факта искусства, тем большей емкостью и, естественно, многозначностью обладает результирующий текст, преобразующийся в конечном счете в своеобразное произведение искусства. Здесь грань между критикой и искусствознанием может становиться вроде бы зыбкой. Это искусствознание, поскольку возникающий текст привносит новое в знание об искусстве. Но это критика, поскольку единичное произведение искусства является тем центром, через который проводятся «координаты» пространства текста.

Критика, ориентированная по отношению к искусству «извне — внутрь», вполне естественно опирается на процедуры свертывания контекста: от его интерпретации (самостоятельной или приобретенной), от априорных по отношению к действительности искусства суждений — к единичному художественному факту. Выступая от имени культуры, узурпируя роль ее представителя, такая критика лишается стереометричности, тяготея к культуре момента. Для нее есть только настоящее. Пространство мышления здесь стремительно суживается, сжимается, свертывается до одной точки, из которой должен следовать или уже произошел взрыв, долженствующий преобразить мир. Естественно, что в этом случае экзальтированное преувеличение — суть. Уберите преувеличения, умерьте пафос, и не останется почти ничего.

Такая критика, оперируя априорным суждением, фокусирует поиск соответствующих им художественных фактов. Небосклон здесь пуст — за исключением тех фактов, которые нужны, не

видно ничего или же все прочее определяется однозначно как «устарелое» и потому неинтересное.

Так, скажем, установка на «новую архитектуру» в начале века, определив, что хорошо (а «хорошо» — это несколько ясных признаков в жанре «пяти принципов» Ле Корбюзье), позволяла критикам деформировать контекст, видя в нем исключительно «свое» и «чужое» и начисто игнорируя все остальное. Точно так же вела себя прямая оппозиция «новой архитектуре». Иными словами, установка на конструктивное формирование искусства непрерывно одевает на глаза критику плотные шторы, делая его нечувствительным ко всему, что не имеет отношения к конструктивным образам «правильного», лелеемым в его сознании. Зато «развертывающая» критика принципиально неконструктивна и может оказывать лишь косвенное воздействие на индивидуальное сознание художника, тогда как «свертывающая» — действительно конструктивна и во все времена оказывает прямое воздействие на художественную практику через сознание группы единомышленников.

С методологической точки зрения иного содержания в занятии, именуемом художественной критикой, обнаружить не удастся (причем такая констатация не имеет оценочного оттенка); все же остальное — анализ конкретных форм критики, способов построения индивидуальных оценок, сопоставление критических суждений периода становления художественного факта с такими же, но периода его зрелости или старения, — все это любопытно, может быть нужным и важным, но к методологии отношения не имеет.

А раз так, то мы неизбежно приходим к выводу, что сопряжение слов «методология» и «художественная критика» — в строгом смысле — недоразумение. Возможны рецепты приготовления блюд или грунтовок; техника лессировки или стрельбы по тарелочкам; методика обучения вождению автомобиля или академическому рисунку; стиль исполнения в фигурном катании и стиль проведения эксперимента. Но нет методологии сочинения музыки, осуществления открытия, монументальной живописи или художественной критики.

*

Наш анализ дискуссии о методологии критики будет неполным, если мы не вспомним еще один факт: совсем недавно целый ряд гуманитарных занятий, которые к сегодняшнему дню с большими или меньшими основаниями именуется науками (семиотика искусства, культурология, методология художественной деятельности и прочие), начались как движения.

Брожения ума.

Кто как не критики составили тогда костяк этих групп теоретиков новых научных или паранаучных дисциплин? Было, конечно, немало и физиков-расстриг, и математиков-ренегатов, и беглых архитекторов, но в новом движении все были дилетантами, и ни у кого не набиралось содержания более, чем на журнальную статью, которая помещалась в ряду критических. Чтобы быть понятными, адепты новых вер должны были с большим или меньшим искусством связывать художественные факты со своими еще довольно зелеными тезисами, стремились найти опору в художественном факте и тем самым имитировали критику и ничто иное.

«Чистые» же критики, подпадая хотя бы на время под обаяние общего восторга, густо пересыпали статьи собственными комментариями-реакциями на тезисы критиков мнимых. И получалось постепенно, что критики было все меньше, а паранауки все больше... И лишь постепенно стало обнаруживаться, что между наукой и критикой есть различия, которые, к счастью, из методологических эмпирей проникают постепенно в быденность — не к ущербу, а к вышней пользе критики.

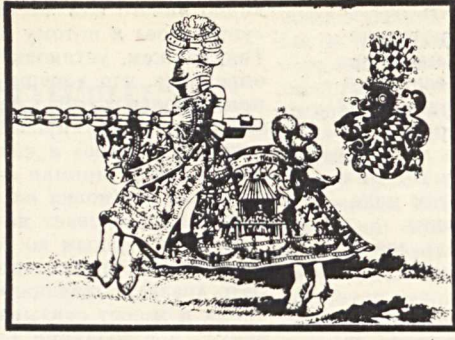
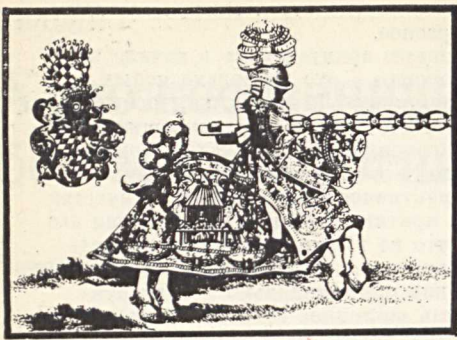
Наука тяготеет к получению истины о причинности фактов независимо от способа достижения — критика неотделима от личности критика и утверждает истинность творимого факта. Наука может строго работать с фактом (в том числе и художественным фактом) или только в диахронном ряду, то есть помещая его в исторический ряд однотипных; или только в синхронном, помещая в одновременный ему ряд однотипного (строго однотипного). Критика же обладает способностью легко соединять и то, и другое, тяготея к замечательной «стереохронности» видения. Она соединяет события, разделенные и пространством, и временем, не сходные ни по материалу, ни по функции, нелинейная логика ассоциации — ее плоть и кровь. Наконец, наука вынуждена продираться к познанию с помощью понятий, сухих, как таранка, посредством грамматики, тоскливой, как учебник грамматики. Критика же имеет в своем распоряжении всю бездонность литературного словаря и гибкость грамматики. Выясняется, что, не препятствуя науке идти ее дорогой, питаюсь от ее результатов и подпитывая иногда (на стадии нового) ее, критика обладает множеством привлекательных черт. От того, что вместо познания она оперирует осознанием, пониманием, проникновением, вчувствованием, переживанием, критика в искусстве может не меньше, чем наука и все воинство ее, а гораздо больше.

Все это страшно серьезно, важно. Искусство может читать науку на безопасном расстоянии. Художественная жизнь может питаться только посредством критики, если это действительно критика (с научной точки зрения такое суждение тавтологично и потому бессмысленно, а вообще оно кое-что значит, не правда ли?). Иными словами, стряхивая с себя не свойственные ей функции социологии, культурологии, семиологии и всех прочих логий искусства, осознавая себя литературой по поводу искусства, художественная критика способна отыскать себя снова, себя, потерявшуюся в суете умодвижений.

* Конечно же, в действительности все сложнее: и культура — нечто многослойное, сложноорганизованное, и художественная жизнь — многоэтажное сооружение, воздвигающееся на сложном же плане, но противопоставленность направлений коммуникации от этого не исчезает, просто ее траектории — не прямые.

¹ Арсланов В. Рискованные «игры» новой критики. — ДИ СССР, № 2, 1979.

² Чаменский А. Художественная критика в системе искусствознания. — ДИ СССР, № 6, 1978.



КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

В общем цикле статей о художественной критике, периодически появлявшихся за последние годы на страницах «ДИ СССР», публикуемое выступление занимает не совсем обычное место. Мы уже привыкли к тому, что едва ли не каждый новый участник «методологической дискуссии» начинает свои рассуждения с неудовольствия по поводу всего ранее сказанного. В данном случае, однако, сомнению подвергаются не позиции коллег, а сама идея разговора о том, чего, с точки зрения автора, нет и быть не может, — о методологии критики.

Для подтверждения своего тезиса автор берет устоявшееся представление о методологии (как оно сложилось в рамках мета-научных и мета-проектных дисциплин) и прилагает к деятельности критика. И хотя в результате такого наложения ему удается высказать целый ряд интересных и ценных наблюдений о специфике профессии, сама спокойная окончательность его негативного приговора вряд ли может удовлетворить нас. Потребность в методологическом самоосмыслении возникла в современной критике не от пресыщенности, на которую можно было бы не обращать внимания, а как назревшая необходимость осмыслить на современном научном уровне сами основания применяемых методов анализа и критериев оценки. И если специфика искусствоведческой работы не позволяет адекватно использовать для этой цели накопленный в иных сферах деятельности опыт методологического моделирования — это еще не может быть основанием для отказа от поиска других способов решения возникающих перед критикой методологических проблем.

Остраненность позиции автора, о которой он сам заявляет, выражается, таким образом, не только и даже не столько в используемых им приемах интерпретации критической деятельности, сколько в том, как он трактует причины существующей сегодня (и многократно высказанной на страницах «ДИ СССР») неудовлетворенности критиков состоянием собственных дел: эти причины сводятся у него, в конечном итоге, лишь к реакции на модные теоретико-гуманитарные течения 60-х годов. Между тем достаточно просмотреть «дискуссию о критике» под этим углом зрения, чтобы стало ясно, что именно поиски ответа на вопрос о специфике сегодняшней ситуации составляют ее внутренний пафос и лишь типология данных ответов позволяет рассмотреть, казалось бы, хаотическое скопление мнений как стройное и уравновешенное целое.

В самом деле: с чего все началось! Никакой «дискуссии о методологии» — теперь самое время об этом напомнить — редакция не объявляла. В 1976 году в журнале появились две статьи о престиже профессии критика, в послесловии к которым редакция писала: «Диалог двух критиков о престиже профессии выявляет отнюдь не менее важную проблему, решение которой зависит от результатов работы всего коллектива наших искусствоведов — проблему повышения качества анализа и

отыскания обоснованных критериев оценки современного декоративного искусства». Затем, как реакция на этот диалог, в редакцию поступила статья «О методологии критики» [1977, № 5] — и вскоре мы обнаружили, что, по общему убеждению, в журнале идет «методологическая дискуссия», в которой желают принять участие как именитые, так и молодые критики. На сегодня в ней опубликовано 21 выступление.

Характерно, однако, что строго методологически высказались только первый* и последний авторы — Б. Бернштейн и В. Глазычев, — тогда как все остальные, вовсе не возражая против темы разговора, оказались настолько единодушны в стремлении не упустить какую-то иную его нить, что даже острополюемическая статья В. Арсланова «Рискованные игры новой критики» [1979, № 2] не вызвала, к нашему удивлению, ответной реакции. Видимо, дело в том, что, переводя разговор в сферы философской эстетики, она не затрагивала тех сторон проблемы, которые воспринимались многими участниками дискуссии как наиболее актуальные.

Для того чтобы яснее понять, о какой актуальности идет речь, посмотрим, как распределялись по темам остальные выступления.

Статья Ю. Осмоловского «О достоинстве критики» [1976, № 4] была дополнена размышлениями В. Костина «Критиковать, а не уклоняться» [1979, № 8]: оба автора с тревогой и озабоченностью говорили о недостатках в общественном положении современного критика, нередко лишеного возможности влиять на ход художественного процесса, а иногда добровольно отказывающегося это делать, что, по мнению обоих, является чуть ли не предательством по отношению к профессии. Со статьи В. Поликарпова «Дискуссии проходят — проблемы остаются» [1978, № 10] эта тема предстала в совершенно новом ракурсе. Автор искал причины существующего положения в изменениях, происшедших в художественном творчестве 70-х годов и сделавших критику неспособной применять привычные методы анализа и критерии оценки произведений искусства с былой уверенностью.

Что корень проблемы лежит именно здесь — в этом оказались едины еще четыре автора: А. Кантор («Перед лицом новых процессов», 1978, № 10), А. Якимович («Художественная культура и новая критика», 1979, № 11), А. Морозов («Размышляя о критике», 1979, № 3) и Г. Плетнева («Заботы критики и новая методология», 1979, № 11). Спор шел лишь о том, насколько глубоко происшедшие изменения, затрагивают ли они самые основы отношения художника к миру и к творчеству, и если да, то как это должно отразиться на критике.

Последняя тема, однако, была разработана еще и особо — в выступлениях Л. Бажанова, В. Турчина («Художественная критика: претензии и возможности», 1979, № 8) и В. Мартынова («Художественная критика как эпикюльтура», 1978, № 8), представивших читателю два полярных прогноза о будущем критики. В первой статье утверждался пессимистический взгляд в перспективу, во второй — востор-

женный. Оба мнения, высказанные в полемической форме, выражали, как нам казалось, лишь настроения молодых критиков, преисполненных чувства предстоящих перемен. И потому несколько неожиданно прозвучало сходное настроение в статье социолога Д. Дондурей «Критика и публика: новые формы взаимодействия», 1980, № 1), пришедшего к выводу о грядущем изменении места критики в художественной культуре на основании анализа современной публики.

Но, говоря об актуальности проблематики дискуссии, нельзя не заметить, что наиболее глубокие разногласия прозвучали между всей этой группой в целом и теми критиками, которые в принципе не считали возможным менять или варьировать идейно-критические установки, исходя из тех или иных исканий в современном искусстве. Читая статьи Н. Дмитриевой («Живое слово критика», 1977, № 6), В. Леяшина («Критика и ее критерии», 1977, № 10), А. Каменского («Художественная критика в системе искусствознания», 1978, № 6), мы видели стремление авторов утвердить «классические» традиции отечественной критики, представленной в наиболее высоких образцах, — критерии художественности, гуманизма, правды.

Так развивалась дискуссия, таков ее проблемный костяк. Вероятно, он был бы лишен каких-либо свойств живого организма, если бы не оброс плотью этих и иных статей, в которых критики говорили о себе, пытаясь объяснить, что есть критика. Знакомясь с выступлениями Н. Степанян («О профессии критика», 1976, № 4), Ю. Молока («Между изображением и словом», 1977, № 6), Ю. Герчука («Критик перед произведением», 1977, № 7), мы каждый раз узнавали о критике что-то «самое главное», нужное и современное. Все эти статьи (к которым надо присовокупить, впрочем, и полемические выступления Г. Стернина [1978, № 8] и В. Перфильева [1980, № 1], хотя узкие рамки жанра не дали им высказаться с необходимой полнотой) — создают пространство дискуссии, сообщают ей нужный объем, позволяя читателю дышать тем воздухом профессии, в котором начинают по-иному восприниматься и статьи дискуссионного, проблемного характера. Бесконечно отражаясь друг в друге, наподобие поставленных одно против другого зеркал, размышления критиков о критике явились убедительным свидетельством общего роста самоосознания профессии, происшедшего во второй половине 70-х годов. Возможно, некоторую роль в этом сыграла и сама дискуссия — ибо какое же может быть самоосознание без выговаривания того индивидуального, интуитивного, что на поверку оказывается подчас общезначимым!

Не будем сейчас гадать о том, под силу ли кому-нибудь уже сегодня объединить эти разрозненные попытки самоосознания критики, чтобы разработать на их основе единую систему методологии (не исключено, что для этого пришлось бы пересмотреть сами принципы методологического моделирования деятельности); гораздо интереснее ответить на другой вопрос. Поскольку, как было сказано, редакция не объявляла дискуссии о методологии критики, а лишь обнаружила, что она уже идет, — не должны ли мы сейчас, при наступлении 80-х, следуя той же логике, воспринять публикуемую здесь статью «Художественная критика без методологии» как сигнал к исчерпанию разговора? Во всяком случае, если вспомнить, что началом его послужила статья «О методологии критики», такая композиция может показаться неожиданностройной.

* Статьи Ю. Осмоловского и Н. Степанян [1976, № 4] хотя и включаются нами в состав дискуссии, все же не могут быть названы «первыми», а выполняют роль некоторой преамбулы. Логически дискуссия развернулась с 1977 года, со статьи «О методологии критики».

«Я — Гермес Киллений»

Ниша Брагипская



По-видимому¹, не будет большим преувеличением сказать, что произведения изобразительного искусства, предназначенные исключительно для самоценного созерцания, — примета Нового времени. В истории мировой культуры искусство, вообразившее внутри себя свои «прикладные» возможности, — явление весьма узкое и едва ли не исключительное; даже и в европейской культуре оно, конечно, никогда не вытесняло совершенно прочих форм существования художественных объектов. И все-таки именно картина из музея представляется сегодня обычно образом Произведения Искусства, а посредством музейной экспозиции к тому же новоевропейскому образцу приспособляется и древнее (или экзотическое) искусство.

Именно в качестве произведений искусства (так сказать, музейной экспозиции) их и исследует, как правило, наука об искусстве. Античная ваза ставится под стекло на отдельном постаменте, получает инвентарный номер, табличку и прочие атрибуты неприкосновенного Произведения, предназначенного для того, чтобы на него смотрели с известной дистанции в одном ряду со станковой картиной. Но «было время, — пишет оксфордский археолог Джон Бордмен, — когда Амасис и Эксекий — люди, а не типологические шифры — сидели на своих скамеечках в Афинах, неподалеку друг от друга, и несомненно каждый день проходили друг мимо друга, в то время как денди, политиканы, поэты и солдаты Афин прогуливались вдоль лотков, кивали на яркие, только что из печи, вазы, роняли пару слов в похвалу модного изящества одних ваз, усмехались, замечая в других намеки на современные бытовые или политические события (намекы, которые ускользают от нас сегодня), — и наслаждались первым действительно народным изобразительным искусством античности»².

Это была массовая, тиражированная, хотя и вручную, продукция. О мастерах расписной керамики нам ничего неизвестно по литературным источникам, в частности, потому, что горшечник не входил в разряд истинных художников, творения которых уважали (хотя презирали профессию); к тому же сами мастера не придавали большого значения авторству: наличие подписи мастера факультативно. (Если многолетний труд современного знатока и беспорочного авторитета в обла-

сти греческой керамики Дж. Д. Бизли — это списки аттических ваз, классифицированных по мастерам³, то лишь потому, что к продукции, близкой к изобразительному фольклору, в принципе безымянному, исследователь подходит с меркой нового искусства и задается прежде всего вопросом авторства.) В качестве обиходных вещей греческие сосуды служили для обиходных нужд — хранения вина, масла, зерна и воды; но для чего предназначены они в качестве художественных вещей? — на этот вопрос мы постараемся ответить, как и в первой статье, с помощью анализа надписей.

Тирренская амфора середины VI в. до н. э. Надпись, вертикально пересекающая поле: «Я — Гермес Киллений». Это говорит мужская фигура с поднятой рукой, стоящая спиной к надписи



сти греческой керамики Дж. Д. Бизли — это списки аттических ваз, классифицированных по мастерам³, то лишь потому, что к продукции, близкой к изобразительному фольклору, в принципе безымянному, исследователь подходит с меркой нового искусства и задается прежде всего вопросом авторства.) В качестве обиходных вещей греческие сосуды служили для обиходных нужд — хранения вина, масла, зерна и воды; но для чего предназначены они в качестве художественных вещей? — на этот вопрос мы постараемся ответить, как и в первой статье, с помощью анализа надписей.

*

Прежде всего заметим, что, в отличие от древневосточных или китайских, греческие надписи вообще, и на вазах в частности, некрасивы, небрежны и нехудожественны. Изящные надписи Эксекия, например, — исключение, лишь подтверждающее правило. Надписи составляют удивительный контраст по своей внешней беспорядочности и грубости с изяществом и экономностью композиции чернофигурных и краснофигурных сосудов строгого стиля. Зрительный облик надписи настолько несуществен, что мастер может и оборвать надпись, если она не уместилась, и, начав в неудобном месте, оставить слово недописанным, а рядом написать его полностью.

Но если внешний облик надписи мало заботит вазописцев и владельцев сосудов, то этого нельзя сказать об их звуковой организации. Стихотворная форма надписей, даже такого прозаического содержания, как владельческие, столь распространена, что можно утверждать: греческие надписи гораздо чаще метрические, нежели симметрические.

Значительная часть надписей на вещах делается от лица самой вещи, то есть вещи говорят через надписи. Надпись звучит, а не созерцается, ее произносят и слушают, а не смотрят, потому-то она и выпадает из живописной композиции, располагаясь не в пространстве изображения, а «на пустых местах».

Надписи представляют не изобразительную, но какую-то другую ценность, иначе неграмотные художники не пытались бы имитировать их бессмысленными сочетаниями букв «из-за их престижной ценности» (Бордмен).

В поздней античности предваряется

эпоха Произведений Искусства. В это время появляются первые нехрамовые художественные галереи, частные художественные собрания и мусейоны. Тогда древний обычай писать на изображении становится непонятен (Элиан утверждает: «Когда искусство живописи начало развиваться и было еще в пеленках, художники рисовали так искусно, что принуждены были писать над соответствующими изображениями: «это бык», «это лошадь», «это дерево»⁴) — но в эпоху греческой архаики и классики надписи сопровождали монументальные росписи, пинаки, метопы, чеканку и вазопишь такого художественного качества, что говорить о «непонятности» не приходится. И когда Аристотель пишет, что картины древних художников нельзя понять без подписей, то по точному смыслу текста он говорит лишь о том, что без подписей собственных имен персонажей нельзя понять, какой мифический герой изображен древним мастером⁵.

Действительно, имя изображенного персонажа — это самая частая надпись в росписи ваз. Мы уже говорили, что в середине V века замолкает сосуд и начинает говорить изображение; оно называет себя по имени, как прежде это делал сам сосуд. Одна из древнейших надписей такого рода относится еще к эпохе архаики: «Я — Энета» — говорит голова на коринфском арибале (ниже приписано еще много мужских имен, как полагают, имена дарителей сосуда с драгоценной парфюмерией и поклонников Энты). «Я — Гермес Киллений» — заявляет один из персонажей на архаической амфоре; остальные персонажи подписаны просто именами. Эта форма — «Я» (eimi) — от имени персонажа росписи — большая редкость, но можно предположить, что имя на вазе, даже без «я», возможно понимать как представление зрителю от собственного лица изображения. Чтобы подтвердить такое предположение, следовало бы привести большой иллюстративный материал или статистическую обработку достаточно представительного корпуса ваз. Поскольку это здесь невозможно, мы изложим результаты своих наблюдений, предоставляя читателю самому убедиться в нашей правоте или нас опровергнуть.

Итак, известно, что когда на вазе изображается в виде надписи речь персонажа, вазописец пользуется очень простым приемом: строка надписи исходит от уст говорящего, причем начало слова или фразы находится у рта (головы). Часто при этом говорящий поднимает к лицу согнутую в локте руку: это жест «говорения», с которым может сочетаться текст речи, написанный в связи с особенностями композиции не возле уст персонажа; таким образом, два приема: поднятая рука и расположение надписи-речи у головы (уст) фигуры — дополняют друг друга, и если нет места для «правильного» расположения надписи, поднятая особым образом рука показывает, что надпись сбоку или снизу — это речь персонажа. Так, в частности, изображен Гермес Киллений, слова которого помещаются у него за спиной.

Теперь перейдем к закономерности расположения имени персонажа. Вообще говоря, оно может располагаться где угодно: сверху, снизу, сбоку от фигуры. Это зависит от общей композиции. Но если композиция позволяет и у художника есть выбор, он расположит имя так, как если бы это была речь персонажа, то есть возле головы или рта, так что начало имени — у уст. Если профиль смотрит вправо — надпись расположена слева направо, если профиль обращен влево — надпись ретроградная, то есть справа нале-



Другая сторона пелики со сценой торговли маслом.

Покупатель считает на пальцах: «Восемь», продавец: «Уже ведь, уже полон, вышло через край!»

Психкер Евфрония из Эрмитажа. Гетера Малютка (справа) кричит: «Тебе посылаю эту каплю вина, Леагр!»

Лаконский килик, около 565 г. Правая фигура говорит, подняв руку, текст исходит от уст

Коринфский кратер, около 590 г. до н. э. Сцена пира с участием Геракла, Ифита и Иолы



во, по начало имени непременно у головы говорящего. Если учесть, что направление письма в это время может быть любым и греки равно умели писать и слева направо, и справа налево, то такая закономерность многого стоит. Конечно, предположение, что персонаж росписи сам себя объявляет, как актер в фарсовом народном театре, нельзя доказать с полной надежностью, но большая «озвученность» вазовой росписи в целом делает такое предположение, по крайней мере, не невероятным⁶.

Чаще всего реплики персонажей — это краткие фразы или восклицания, исходящие из уст. Вот некоторые примеры. Старик Финей у алтаря воздевает руки: «Боги!»; Гипомедонт возлагает цветы на жертвенник, восклицая: «Владыка!»; две колдуньи призывают луну (кружок с женским профилем): «О, владычица Селена!»; бытовая сцена: фонтан, водоносицы с сосудами ждут очереди, одна говорит: «Возьми его, он полон»; юноша зовет за собой собаку: «Melitaie!». Мы узнаем из росписи, как понукали греки своих лошадей: ela, ela (как и в современной Греции). В сцене, где перед зрителями выступает наездник на спине лошади, жонглирующий (?) двумя чашами, один из рукоплещущих зрителей восклицает: «Браво, акробат!». Юноша едет на коне, за ним слуга несет треножник (приз за победу); впереди глашатай: «Диникетова (лошадь) побеждает!». Возможны речи персонажей и в мифологических сценах. Одиссей, привязанный к мачте, плывет мимо сирен и просит спутников: «Отвяжи!». Один из первых мастеров краснофигурной росписи Финтий изобразил сцену похищения Латоны Титием. Дети Латоны, Аполлон и Артемида, приходят на помощь матери, и Артемида восклицает: «Aidōs!» («Какой позор!»). Слово написано не у уст, здесь нет места, но рука поднята, как «положено» говорящей фигуре. Примеры можно умножать.

Реплики нескольких персонажей образуют диалоги. Диалогические сценки встречаются реже, чем отдельные высказывания, но число их все-таки достаточно велико. Знаменита эрмитажная пелика Евфрония с такой сценкой-диалогом трех персонажей: «Смотри[те], вот ласточка! — Да, клянусь Гераклом! — Вот она! — Уже весна» (кому принадлежат последние слова, неясно, так как они написаны снизу, а не от уст персонажей, и могут претендовать на редкое в надписях на вазах обобщающее название картинки). Не менее знаменита более ранняя ваза работы Эксекия, на которой Ахилл и Аякс играют в «пессы» (игра, сочетающая в себе игру в шашки и кости). Ахилл говорит: «Четыре» — Аякс: «Три». Петух и гусь кланяются друг другу со словами: «Здравствуй гусь!» — «Привет тебе, о, петух!».

Встречаются сцены из комедий вместе с написанными тут же репликами действующих лиц. Принадлежность к драме выдает метрическая организация этих реплик, а дорический диалект указывает, по мнению исследователей, на дорические и сицилийские фарсы, из которых заимствованы эти сцены⁷. На ватиканской пелике сцены связаны между собою так, что, поворачивая сосуд, зритель меняет «кадры». На одной стороне торговец педит через воронку оливковое масло и говорит: «Зевс-отец, вот бы мне разбогатеть!». На другой стороне, где клиент считает на пальцах: «Восемь», торговец уговаривает: «Уже ведь, уже полон, вышло через край!».

Другой разряд звучащих надписей: речь не замыкается в пространстве

изображения, она обращена к зрителю, чаще всего к участнику пира. Как правило, это приветствие: «Радуйся (здравствуй) и пей на благо», которое прежде исходило от лица сосуда («пей меня»). Стандартным является сочетание этой надписи с женским профилем (как считается, с головой гетеры) на внешней стороне килика, причем других изображений на этой поверхности сосуда обычно нет. Наряду с типовым сюжетом встречаются и более индивидуальные. Так, Дионис в венке протягивает скифос с вином и произносит ту же формулу: «Здравствуй и пей!», а в уста юноши, бегущего со всех ног с амфорой (изображение на дне килика), вложены слова: «Позови меня, чтоб вам выпить». На некоторых вазах приветствия персонажа росписи обращены к конкретному адресату. Так, знаменитого красавца Леагра называет одна из гетер Смикра (Малютка) на эрмитажном психтере Евфрония: «Тебе посылаю эту каплю вина, Леагр!». (Выбрасывая из крутящегося на пальце (за ушко) килика остаток вина, произносили имя возлюбленного или возлюбленной, а по попаданию в цель и по звуку — целью служил металлический диск или сосуд — судили о надеждах на взаимность.)

Приветствия, в том числе формульные, персонажи росписи обращают и друг к другу. Бородатый муж стоит перед сидящим человеком со скипетром в руках и говорит: «Привет тебе»; такими же словами приветствует Тезей Ариадну; женщина наливает вино воину Менандру, собирающемуся в поход, со словами: «Возливаю во благо»; одна из гетер протягивает другой сосуд с вином и просит: «Выпей и ты!» и т. д. Не стоило бы выделять этот тип надписи из разряда сценок с репликами и диалогами, но мы надеемся показать в дальнейшем, что такие надписи, как и приветствия от лица изображения, являются средством особого праздничного общения, служат своего рода костюмированной передаче привета, и за Гермесом и Ариадной стоят такие же реальные лица, как Леагр, Евтимид или Смикра. Далее, не только сосуд обращается к зрителю — есть и приветствия от зрителя — к изображению — например, к игроку на лире: «Радуйся (здравствуй), Орфей!». На сосуде со сценой похищения Латоны трижды повторено приветствие *chaire* (возможно, тройное приветствие имеет в виду трех богов, здесь изображенных, и «исключает» отрицательный четвертый персонаж — Тития и т. д.).

*
Сравнивая приведенный эпиграфический материал с тем, что было изложено в статье «Я — кубок Нестора», мы приходим к выводу, что от служения магии и прямой, «буквальной» вере в живую статую, живую вещь надпись переходит на службу художественной игре, в как бы живое и вполне антропоморфное изображение.

Живые говорящие сосуды — это трехмерные существа, обитающие в одном с человеком пространстве. А говорящий персонаж росписи — это рассказ о живых существах: тождества на одно измерение меньше и, значит, отчетливой дистанция между изображением и изображенным, условность уподобления, то есть искусство. Надписи от лица всей вещи часто посвячительные, сами предметы ритуальные, адресат надписи — божество. Говорящий сосуд, генетически связанный с представлениями о живой, говорящей природе, продолжает служить общению в сфере магики-религиозной. Вазы с речами изображений несколько сдвинуты в сторону светского. Пиршественная посуда, о которой здесь по преимуществу шла



Килик работы Эксекия, около 525 г. до н. э.

Ахилл и Аякс играют в пещы; Ахилл: «Четыре», Аякс: «Три»



Амфора, около 490 г. до н. э. Сатир Орохар с канфаром в руках

Амфора работы Финтия, около 510 г. до н. э. Титий пытается похитить Латону. Артемид восклицает: «Позор!»



речь, часто использует мифологические сюжеты, но это ничего не меняет. Мифологические сюжеты росписи приобретают едва ли не большую популярность в эллинистическую эпоху, когда мифологическая картина мира делается более галантной, нежели достоверной. Те же самые, порой дословно, надписи, те же формулы, но от лица изображения, имеют иную — игровую, художественную функцию. Формально ничего не изменилось: как сохраняются мифологические сюжеты росписи, так сохраняются и эпиграфические формулы. Но если в мифологическом и традиционном видят «басни», игру, красоту, то перед нами художественная культура. Изменения, которые происходили в классический период во всех областях духовной жизни, происходили и в быту. Но быт не история, не архитектура и не философия — он не фиксирован. Керамика — один из немногих источников, по которым можно попытаться реконструировать историю, так сказать, «бытового сознания».

Чтобы понять манеру обращаться к росписи и «выслушивать» ее речи, надо вспомнить обстановку, в которой функционирует праздничная утварь, соотносить предметы быта с общением людей в быту, причем в быту художественно организованном. Пир, совместная трапеза свободных граждан, в эпоху «поздней» архаики и ранней классики — регулярная форма общения, подобная участию в общественных празднествах, управлении государством и судопроизводстве. Пир — это и своего рода домашнее богослужение с возлияниями богам и венками, непременно украшавшими головы симпосиастов; это и «ассамблея» — концентрированное выражение социальной жизни, ведь хозяином частных и богатых пиров бывает, как правило, влиятельное и состоятельное лицо. Пиршественные собрания служили и образованием политических партий и групп, и рождению философских концепций, здесь произносятся речи и расппевают стихи. Находят себе место на пиру и выступления фокусников, кукольников, пантомимистов, танцоров и акробатов; играют небольшие оркестры, поют певцы и рапсоды, а под руководством симпосиарха пирующие принимают участие в поочередном импровизационном пении (сколии), загадывании загадок и состязаниях в остроумии. Одним словом, это праздничный обиход со своей программой и ритуалом. Конечно, не надо представлять себе всякий греческий симпосий списком с Платонова или Ксенофонтова «Пира», но во всяком случае перед нами общение людей, художественно организованное, с распорядком, закрепленным в формах бытового ритуала или, скорее, этикета. Недаром герой Петрония на пиру у Трималхиона принужден все время обращаться к соседу за объяснениями «номеров» пиршественной программы; наконец, он решает не спрашивать больше, чтобы не показалось, будто он никогда не обедал в порядочном обществе.

Вазы со сценами пира интересны постольку, поскольку отнесенность к конкретной бытовой ситуации свидетельствована тут подписанными рядом с изображениями собственными именами. Отнесенность росписи к конкретному, уникальному событию известна и для других vaz. Например, колесничий на черпофигурной вазе — это Алкмеон, историческое лицо, первый афинянин, победивший в 592 году в Олимпии в состязаниях на колесницах. Многие вазы посвящены прославлению побед в драматических и лирических состязаниях. На одной из таких vaz, называемой кратером Пронима, поименован состав исполните-

лей сатировой драмы: поэт Деметрий, музыкант с лирой — Харпий, весь хор сатиров, флейтист Пропом и менады. Эти актеры и были, видимо, участниками пира в честь сценической победы, для которого изготовлен сосуд. Для празднования победы в драматическом состязании, возможно, изготовлялся целый «сервиз», так как ваз, например, в честь «Андромеды» Софокла известно несколько; найдены три вазы в честь одной постановки «Фамирида». Известны вазы в честь постановки дифирамба и других музыкальных представлений. Иногда тема песни на мифический сюжет изображается на одной стороне сосуда, тогда как на другой музыкант поднимается на помост, а рядом слушатели или просто изображен флейтист, причем и исполнитель и слушатели носят имена конкретных людей. Указываются имена и в сценах жертвенных возлияний, которые, как известно, служили началом пира. Но особенно богаты собственными именами сцены пиршественные. Любопытно что художники-керамисты изображали и самих себя в обществе своих друзей. Так, мастер Смикр (сосуд подписной) поместил на сосуде свой «автопортрет», а также «портрет» согражданика Фидиада и еще какого-то юношу вместе с гетерами Геликой, Хоро и Родой. На другой стороне стамноса еще два участника — Антиий и Евакид — наполняют кратер. Это только один пример посуды для конкретного пира с участием конкретных людей. В случае, когда имена указаны не у всех фигур в сцене пира, Вебстер предполагает, что несколько именованных решили устроить совместную трапезу и заказали мастеру сосуды прежде, чем были известны остальные приглашенные. Надо думать, что симпозиастов имеет в виду и разговор, записанный между пальметками на чернофигурной ойнохое из Вульчи: «Красавец Николай, Дорофей красавец! — И мне кажется, ей-богу! — И другой мальчик красавец — Мемпон! — И у меня дружок — красавец!». Здесь, по мнению Вебстера, два друга объединились, заказывая кувшин для пирушки, на которую приглашены трое юношей⁸. На другом сосуде гетера произносит любовный тост в честь Евфимида (мастера вазовой росписи?); женщины расположены на плечиках вазы, а на тулове ее — сам Евфимид в окружении друзей (также именованных) занимается музыкой.

Но не следует думать, однако, что изображение Евфимида или Смикра действительно портретны. Лирический поэт Кидий, например, изображен на двух вазах, но без надписи отождествить эти изображения было бы невозможно. Только надпись превращает вазу с более или менее тиражированным сюжетом росписи в вазу на случай. Возможно, по заказу покупателя, мастер брал вазу, уже готовую для обжига, и вписывал нужные имена. Нетрудно теперь представить, как ведут себя гости, узнавая в изображениях себя и своих друзей. На росписи показывают пальцем, сосуд вертят, передают друг другу, называют вслух имена, здесь повод для всевозможных игры и шуток. А если сосуд служит предметом дарения (об этом говорят дарственные надписи), то и тут подбирается подходящий сюжет. Впрочем, то, что по вазам, на которых изображен знаменитый красавец и аристократ Леагр, можно проследить, как юноша делается старше (ваз с Леагром дошло более 60!), позволяет предположить, что имя или более пространную надпись не добавляли к уже готовому изображению, но заказывали или подбирали к ситуации, а индивидуальная картинка может стать исходной для нового тиража.



Стамн работы Смикра, около 510 г. до н. э. Сцена пира. Юноша справа — сам Смикр

Аттический килик, около 490—480 гг. до н. э., круг Дурида. Юноша держит арибалл, прикасается левой рукой к амфоре, справа видна верхняя часть пифоса, на стене вверху — ольпа. Посудная лавка?



Что же делали с таким сервизом для однократного употребления? Как показывают археологические находки, многие лучшие аттические вазы оказывались затем в Апулии, Этрurie, Кампании, Сицилии и в других местах за пределами не только Аттики, но и Греции. Достаточно сказать, что аттических ваз, найденных в Вульчи, значительно больше, чем найденных в Афинах. Для итальянских греков эта подержанная посуда была все-таки «столичной вещью», а для самих афинян вазы, коль скоро они использовались всего один раз, представляли, конечно, в гораздо большей степени игровую, нежели утилитарную или декоративную ценность. По-видимому, расписную керамику будет уместно называть массовой художественной продукцией. У нас нет точных данных о количестве ваз, производившихся ежегодно в Керамике, но некоторые косвенные данные могут дать представление о

масштабах этого производства: так, например, известно, что вазы были дешевы, а мастера или владельцы мастерских — богаты. Одних только панафийских амфор, выдаваемых в качестве приза на атлетических состязаниях, регулярно производившихся в Афинах, изготовлялось 1300 штук. Еще более красноречиво то обстоятельство, что в литературных источниках отсутствуют упоминания о мастерах вазовой живописи: массовая, эфемерная продукция и ее исполнители никак не могли стать предметом внимания древних писателей и историков — слишком мимолетные интересы руководили заказчиками и художниками; это быт, который слишком естествен, чтобы быть замеченным.

Но вернемся к программе пира; она отражается не только в составе именованных участников, но и в песнях, исполняемых под аккомпанемент, стихах, которые поют рисовавшие симпозиасты рисованного пира. Так, юноша возлежит на ложе, закинув голову (поза, характерная для исполнения застольной песни), и от уст его строка соколия: «Тебя, о, Аполлон и блаженную Лето пою!».

Элегий Феогнида поет пирующий на другом сосуде: «О, прекраснейший из юношей!». Кифарист исполняет что-то из эолийской любовной поэзии на третьем: «Я стражду и томлюсь» и т. д. Надписи и застольные песни связаны: мастеру известно, кто будет присутствовать и что будет исполняться, в свою очередь и поэты заимствуют формулы вазовых надписей⁹. Сосуд играл роль запевалы, симпозиаста, и, подобно тому как ритуальные приветствия «радуйся и пей себе на благо» считывались с росписи, так и начало стиха подсказывал симпозиаст на «картинке». Часто стих пишется на свитке, который держит либо один из пирующих, либо сам автор, например, Сафо.

Вазы служат общению, становятся средством своего рода публичных заявлений, предоставляют возможность «публикации»; они существуют в единственном экземпляре и в то же время становятся достоянием некоторого сообщества. «Имярек кажется прекрасным такому-то» — один из видов «публикации» с помощью вазы. «Пантоксена прекрасна для Коринфа» — надпись на краснофигурной вазе с мифологическими сценами; «Ей-богу, Лисей тебе нравится!». Такие «заявления» делаются как независимо от содержания изображения, так и в виде обращения одного персонажа к другому.

*

К сосудам, включенным в пиршественный быт афинской золотой молодежи, относятся вазы с надписями, содержащими слово kalos, что, собственно, значит «красивый», «хороший», «молодец», «красавец»; причем не только оценку внешности, но общее «одобрение». Надписи эти появляются несколько ранее середины VI в. до н. э. и к концу V в. они исчезают. Всего известно около 200 имен с таким определением и во много раз больше надписей, где kalos никакого имени не сопровождает. Взаимоотношения их с сюжетом росписи и именами персонажей настолько разнообразны и часто загадочны, что исследователи нередко предпочитают вообще отказаться от поисков каких-либо закономерностей. В них видят моду на прославление афинской молодежи из знатных семейств, и только. Считается, что надписи — это традиционное украшение, которое ни для кого ничего не значит. Между тем больше всего надписей с kalos-именами дошло от последней четверти VI века. Появившись лишь в середине века, манера писать kalos на вазах

не могла так скоро стать пустой формальностью. Вебстер понимает kalos как обращение мастера к покупателю¹⁰. В некоторых случаях действительно надпись предполагает какие-то отношения керамиста и заказчика: «Гермоген — kalos, если он включит меня» (в число участников пира?). Но это не самый типичный случай. В одном случае художник приветствует своих друзей и подружек и надпись не соотносена с изображением, а только «опубликована»; в другом — надпись определенно относится к изображению — такая ваза может служить подарком или выполнять игровую или шуточную роль в общении на пирах. Kalos — это и оценка одним персонажем другого, и подпись к эротическим сценам, когда отнесенность надписи к изображению представляется несомненной. Особого внимания заслуживает kalos в сценах на мифологические сюжеты. Изображены Дионис, Аполлон, Парис или Геракл и подпись «прекрасен!», «прекрасный юноша» или «ты прекрасен», а иногда указывается и имя мифического героя: «Гектор, ты прекрасен».

Видимо, такие подписи в некоторых, по крайней мере, случаях делались мастером по указанию заказчика, который имел кого-то в виду, но не хотел называть по имени, или хотел, чтобы изображение служило загадкой и рядил его в мифологические одежды. Реальные люди, например сотрапезники, предстают в виде мифологических богов и героев, к которым обращены слова «ты прекрасен». Это какая-то игра в мифологию, связанная с конкретными ситуациями и без них плохо понятная. Сопоставление планов реальных жизненных событий и мифа — особенность, характеризующая всю античную культуру. И вазовая живопись, видимо, не просто воспроизводит сцены мифа, но с помощью этих образов и сюжетов осмысливает, оценивает и передает события частной и городской жизни. Бытовые сцены с одной стороны сосуда часто имеют на другой мифологическую парадигму. Свадебные сосуды, как правило, предлагают в своей росписи мифологический образцовый брак. Тезеевы подвиги — образец для афинских юношей, поэтому на вазах со сценами гимнастических и атлетических упражнений изображена и какая-нибудь сцена из истории Тезея. Мифологические персонализации, например, Гигией (Здоровье), Пандаисия (Пышное пиршество), Эвдаймония (Счастье), окружают реального юношу, названного в росписи Поликлом. Юноша сообщает тем самым гетере, которой дарит сосуд для умащений, какие блага ждут ее в союзе с ним. Бытовые сцены в гинекеях подписаны именами мифических героинь: Ифигения, Данаэ, Елена, Клитемнестра, Кассандра... Все это говорит об облачении быта в костюм мифа. А в сцене рождения Эрихтония, где присутствуют в величественных позах боги, узнаваемые по атрибутам, но без подписей, находится одна персона, не имеющая по мифу никакого отношения к делу; она стоит, небрежно опираясь на плечо Зевса, и зовется «прекрасная Энанфа». Это имя подходит для прозвища гетеры (как, впрочем, и для нимфы), а сама Энанфа выглядит вторгшейся в миф легкомысленной горожанкой.

Давно было замечено, что мифологические сюжеты на вазах иногда отличаются какими-то странностями. Скажем, Геракл с палицей и львиной шкурой одет в полосатый костюм афинского полицейского; он спешит в таком виде на помощь Гере, которую преследуют силы и пытается защитить Гермес. Ни у одного мифографа или поэта нельзя



Килик работы Дурида. Сцена в школе. Юноша исполняет эпическую песню, начало которой написано на свитке в руках учителя: «Муза, я начинаю петь у прекраснотрующего Скамандра»

Амфора работы Клеофрада. Рапсод исполняет эпические стихи: «Некогда было в Тиринфе...»

Панафинейская амфора. Глашатай объявляет: «Диникетова (лошадь) побеждает»



найти ничего подобного.

Для примера обыгрывания мифа мы рассмотрим подробнее амфору (работы Евфимида), изображения на двух сторонах которой связаны между собой: Тезей (подписан, как и другие персонажи) уносит, подняв на руки, девушку по имени Корона; Елена, ее подруга, бежит следом, протягивая вперед руки. За спиной Елены — Перифой, он оглядывается назад на то, что «происходит» на другой стороне вазы. Там — бородастый человек и две девушки. Фигуры подняли руки в жесте «говорения». Слова старика: «Привет тебе, Тезей»; девушка, бегущая впереди, кричит: «Я увидела, бежим». Рядом с другой девушкой написано «Антиопея».

По мифу известно, что Тезей похитил амазонку Антиопу, ни о какой Короне миф ничего не сообщает, Корона (Ворона) — это реальное, а не мифическое лицо, гетера, известная как по письменным источ-

никам, так и по изображению на порнографическом килике, современном данной амфоре. Вероятно, мы имеем здесь дело с какими-то частными отношениями афинян, которые представлены в формах искаженного и пародийного мифа. И совпадения, и несовпадения с мифом дают при этом повод к веселью. Допустим, «Антиопея» осталась неукараженной и кричит: «Я — Антиопея», чтобы объяснить повому Тезею его ошибку.

Игра с сосудами и надписями происходит иногда уже на пиру; надпись в этом случае процарапывается по лаку. Профессиональный резчик делает надпись, содержащую obscene приглашение, а тот, кому достается чаша, вписывает в оставленное место имя желательного партнера. Сохранилась и такая «бесседа» на крышке сосуда: «Радуйся и не женись!» — а сотрапезник (или сотрапезница) приписал(а) рядом: «Да что ты говоришь?!».

*

Итак, функция надписей от лица изображения на сосуде — общение в сфере художественно организованного быта.

Поэтому любая, даже самая лучшая музейная экспозиция оказывается неуютной для демонстрации ваз. Ведь чтобы рассмотреть роспись и понять ее, сосуд нужно поднимать, опускать, поворачивать. За исключением некоторых поздних декоративных ваз, у сосуда нет фасада, нет такой точки зрения, с которой его можно было бы единственно правильно видеть. Надписи на вазах не крупные, не слишком разборчивые, читать их можно, только держа сосуд в руках.

В такое активное, игровое, действительное функционирование сосуда естественно вписывается и его «озвучивание» — обращение персонажей росписи друг к другу и к человеку, разыгрывание сценок на вазах, общение через вазопись и посредством вазописи.

¹ Эта статья является, по существу, продолжением публикации «Я — кубок Нестора» («ДИ СССР», 1979, № 12), посвященной надписям на греческих вазах периода архаики.

² J. Boardman. Athenian Black-Figure Vases. N.-Y.—Oxf., 1974, p. 13.

³ J. D. Beazley. Attic Black-Figure Vase-Painters. Oxf., 1956; *его же*. Attic Red-Figure Vase-Painters. v. I—III, Oxf., 1963.

⁴ Ael. V. N. X, 10, пер. С. В. Поляковой.

⁵ Arist. Top. XI, 2, 140 a 20 sq.

⁶ Если имена на вазах следует считать речью изображенных богов, людей и героев, значит замены субъекта речи — вместо сосуда говорит изображение на сосуде — не происходит.

Ведь именами подписаны персонажи и на архаичных сосудах и на вазах классического периода. Однако сказанное нами о перемене субъекта речи — это заостренная формулировка тенденции, представленной в истории достаточно размыто. Тенденция выражается в том, что речи сосудов исчезают к началу классического периода, а речи изображений множатся и делаются все разнообразнее с его началом.

⁷ См.: A. D. Trendall, T. B. L. Webster. Illustrations of Greek Drama. London, 1971, p. 130, pl. IV, 13.

⁸ T. B. L. Webster. Pottery and Patron in Classical Athens. London, 1972, p. 46.

⁹ Так, например, известная формула chaire pō («Здравствуй, пей!») цитируется у античных лексикографов как часть стиха Алкея. См.: Alc. fr. 401a (PLF); J. D. Beazley. Two Inscriptions on Attic Vases.—«Classical Review» 57 (1943), p. 102—103.

¹⁰ T. B. L. Webster. Op. cit., p. 45.

Музей-заповедник в селе Черкёх

Татьяна Тишина



Музей-заповедник «Якутская политическая ссылка». Юрта Петра Алексеева

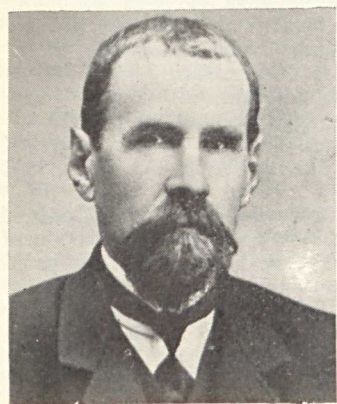
А. А. Бестужев-Марлинский, декабрист. С 1827 по 1829 год отбывал ссылку в Якутии. Фото из экспозиции

Группа политических ссыльных и местных жителей (пятый слева стоит Н. Л. Мещеряков, соратник В. И. Ленина). Фото из экспозиции



влияние и воспитали из их числа первых революционеров-ленинцев, таких как П. А. Ойунский, М. К. Аммосов, С. М. Аржаков и другие. Большую помощь в формировании фондов музея оказали Государственная историческая библиотека г. Москвы, Центральный музей Революции СССР, Музей этнографии народов СССР в Ленинграде, Якутская республиканская библиотека им. А. С. Пушкина, Якутский республиканский музей изобразительных искусств им. М. Ф. Габгышева, Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера им. Е. М. Ярославского, Министерство культуры Якутской АССР и другие организации.

Организаторы музея ориентировались на тип музея-заповедника, аналогичный музею «Сибир-



ская ссылка В. И. Ленина» в Шушенском, формируя его по историко-революционному, историко-культурному и архитектурно-этнографическому направлениям.

Расположенный по обеим берегам реки Татты, соединенным двумя пешеходными мостиками, Черкёхский музей занимает более одиннадцати гектаров. Живописный ландшафт, памятники материальной и духовной культуры якутов сливаются здесь в выразительное единство.

Количество экспонатов уже превысило 2,5 тысячи единиц хранения, и число их непрерывно увеличивается. В фондах музея — подлинные рукописи, копии и печатные оригиналы трудов участников революционного движения в России, проживавших в местах, где создан музей, коллекция живописных работ народного худож-

Мемориальный музей «Якутская политическая ссылка» находится в селе Черкёх, расположенном в 250 км от Якутска, на территории бывшего Ботурусского улуса, где жили в ссылке представители русского революционного движения XIX — начала XX века. Этот район Якутии носит название Алексеевского в честь русского рабочего-революционера Петра Алексеевича Алексеева, отбывавшего ссылку в этих местах и похороненного в 28 километрах от Черкёха у Жулейской часовни.

Музей создан трудящимися Якутии в знак глубочайшей признательности и благодарности якутов выдающимся сынам русского народа — ссыльным революционерам. Среди них было много высокообразованных людей — писателей, фольклористов, этнографов, историков. Широко известны имена почетного академика Э. К. Пекарского, писателя В. Г. Короленко, В. М. Ионов, народовольца В. Ф. Троцкого и других. Короленко первым из писателей России создал художественные произведения на якутские темы. Ионов и Троцкий одновременно с широкой педагогической деятельностью занимались этнографическими исследованиями, Пекарский проделал огромную работу по составлению словаря якутского языка.

Установив дружественные отношения с якутами, «сударские» (сокращенно искаженный вариант слов — государственные преступники — так называли местных жителей ссыльных), пользовались огромным уважением населения; они учили детей грамоте, основали культуру земледелия, огородничества, оказывали медицинскую и юридическую помощь, участвовали в научных экспедициях, создали фундаментальные труды по духовной культуре якутов. Эти передовые люди России, борющиеся против самодержавия, оказывали на якутов революционизирующее

Юрта народовольца В. Ф. Троцкого

Э. К. Пекарский, народоволец, отбывавший ссылку в Якутии. Фото из экспозиции

Н. Г. Чернышевский, был узником Виллойской тюрьмы. Фото из экспозиции





В. Г. Короленко, писатель, отбывавший ссылку в Якутии с 1881 по 1884 год. Фото из экспозиции

Политический ссыльный Н. А. Виташевский с женой. Фото из экспозиции

ника Якутии И. В. Попова — первого якутского художника-профессионала, уроженца этих мест, иконописные работы якутского художника-самоучки И. И. Сивцева, ученика политссыльного Владимира Никодимовича Моравского. Сотрудникам музея предстоит большая работа по научной обработке собранного материала. На территории музея реконструированы жилища-юрты Алексева, Пекарского, Троцанского, школа-юрта и дом семьи Ионов. Каждая юрта представляет собой мемориальный дом-музей, в котором воссоздана бытовая обстановка и отражена трудовая и творческая жизнь ссыльных. Около юрт возделаны огороды и делянки зерновых. Это тоже своего рода экспонаты, отражающие роль русских поселенцев в развитии огородничества и земледелия у якутов. Эту группу памятников дополняют крепость-амбар



территории музейного комплекса произведена реконструкция усадьбы Цыкунова. В интерьере дома, где жил Короленко, размещена мебель того времени, экспонируются его рисунки, литературные труды и личные вещи. К 125-летию со дня рождения у входа в дом-музей установлен бюст писателя.

Подлинным украшением музейного комплекса является летняя коническая ураса. Она воссоздана по рисунку художника И. Попова мастерами Е. Андросовым и М. Неустроевым. При этом использовались описания урасы ученых-этнографов А. А. Попова, О. В. Ионовой и художника М. М. Носова.

Особое место в якутском деревянном зодчестве занимают многоугольные постройки, которые использовались в качестве жилья, а также для хозяйственных нужд. Многие исследователи усматривали в них подтверждение южному происхождению якутов. У них нет собственно якутского названия: «вабария» «муннуктаах амбар» представляют из себя искаженные русские названия поварни и амбара.

Сложная форма многоугольных построек была промежуточным звеном при переходе от круглой формы урасы к четырехугольному сруб русского типа. Многоугольные постройки у якутов служили главным образом летними жилищами, представляя одновременно процесс перехода к более совершенным типам построек русского образца, используемым в первую очередь для зимнего помещения. Сооруженные без единого гвоздя, с помощью топора и якутского ножа, многоугольные постройки якутов свидетельствуют о высоком уровне плотницкого мастерства. Организация внутреннего пространства такого жилья соответствовала укладу жизни северных скотоводов и отличалась рациональностью.



Ландшафтный уголок музея-заповедника

М. Н. Андросова-Ионова, народная певица и сказительница, жена В. М. Ионов. Фото из экспозиции

из Метно-Кангаласского района, сооруженная якутскими тойонами в целях обороны от набегов народного бунтаря Манчары, холодная тюрьма «сибирка».

Хозяйственные и жилые постройки якутов представлены колесной мельницей (юктююр), поварней (баабраарына), многоугольным летником (сайылык), зимней юртой (олонхосутов), восьмистенной деревянной урасой срубного типа и конической урасой из бересты. Завершена реконструкция интерьера якутской кузницы, установлены ритуальные коновязи (сэргэ).

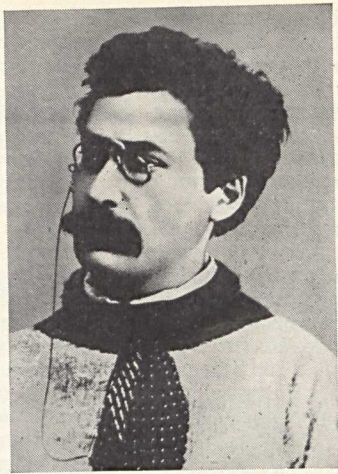
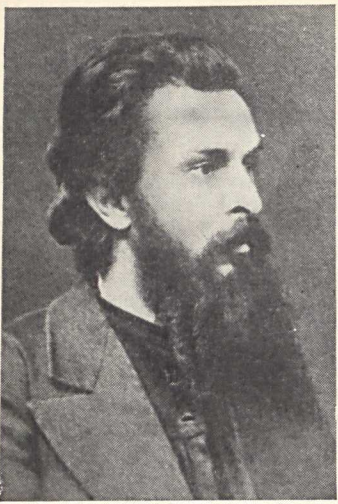
На территории музея находятся также Николаевская церковь с трехъярусной колокольней, построенная якутским мастером В. Луковцевым в 1912 году, и часовня середины XIX века, перенесенная из местечка Олба Алексеевского района.

В одном из своих писем Короленко писал, что жил сначала в небольшой якутской юрте, а затем «...нашел более удобное помещение у Захара Цыкунова (с которого я впоследствии написал своего Макара)... Жилье их состояло из юрты и русской избы с плоской крышей. Сами они жили в юрте... а русскую избу с прямыми стенами и широкими окнами сдавали мне». На



Основная экспозиция Черкёхского музея размещена в Николаевской церкви, сложенной из мощных лиственничных бревен. Удачно выбрано место: высокое и открытое, оно позволяет церкви господствовать над затопляемыми во время весеннего разлива лугами, а стройная колокольня хорошо просматривается из близлежащих окрестностей.

Главным в экспозиции музея являются экспонаты, освещающие жизнь и деятельность политссыльных трех поколений, поселенных в этих местах: декабристов, разночинцев, большевиков. Экспозиция знакомит также с культурой аборигенов Якутии до прихода русских на Лену, рассказывает об истории освоения края, хозяйственных и художественных занятиях якутов. Вводный раздел основной экспозиции посвящен шаманству якутов, подробно описанному политссыльным Троцанским в книге «Эволюция черной веры (шаманства) у якутов» (Казань, 1908). В самом центре вводного зала находится жертвенное шаманское дерево — кэрэх, привезенное из местности Кутчарбыт. По старинному обычаю, на высохшем дереве закреплен череп жертвенного коня, а на вершине — кучай — деревянная стрела. Атрибутами шаманского куль-



та служили представленные здесь же, вырезанные из дерева изображения птиц — «куогас» и «кой когыл».

Черкёхский музей располагает уникальной коллекцией предметов якутского народного декоративно-прикладного искусства: прекрасные по форме и орнаменту чороны, комплекты конской упряжи из серебра, национальные украшения. Чорон — кубок для кумыса. Его форма и орнамент складывались веками, передавались из поколения в поколение.

Классические варианты чоронов чрезвычайно многообразны: они включают в себя сосуды с одной ножкой и тремя — в виде конских копыт. Стройные и изящные по пропорциям и силуэту, они соседствуют в экспозиции с приземистыми монументальными кубками. Большие тяжеловесные, как диллонские вазы, выделяются рядом с небольшими, почти миниатюрными творениями рук безмянных мастеров. Черкёхский музей располагает коллекцией чоронов XVIII—XIX веков, в нее вошли сосуды, изготовленные в разных районах Якутии.

Собранные в Черкёхе редкостные экспонаты не лежат мертвым грузом. Они экспонируются на многочисленных выставках. Сотрудниками музея начата большая работа по сбору, систематизации, вводу в научный оборот ценного и пока малоизученного материала.

«Музей ставит своей целью, на примере героического подвига представителей всех трех поколений русских революционеров, воспитывать молодежь в духе революционных традиций; показать благотворное влияние культуры великого русского народа на все сферы материальной и духовной жизни якутов», — говорит заслуженный деятель искусств РСФСР и Якутской АССР писатель Дмитрий Кононович Сивцев (Суорун Омоллон), инициатор создания Черкёхского музея и его непосредственный организатор.

Черкёхский музей привлек внимание специалистов, сюда приезжают из разных республик страны и из-за рубежа. Только в течение 1979 года его посетило 20 тысяч человек. Поэтому Министерством культуры РСФСР принято решение о преобразовании Черкёхского народного музея в филиал Якутского государственного объединенного музея истории и культуры народов Севера имени Е. М. Ярославского.

В. Ф. Трощанский, народоволец, отбывал якутскую ссылку. Фото из экспозиции

Е. М. Ярославский, революционер, соратник В. И. Ленина, отбывал ссылку в Якутии с 1914 по 1917 год. Фото из экспозиции

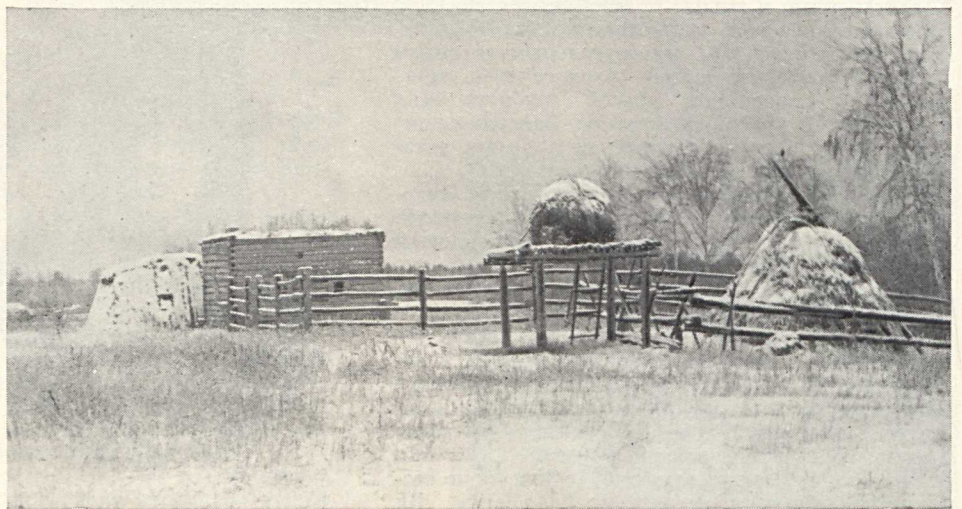
П. А. Алексеев, рабочий-революционер, отбывал ссылку в Якутии с 1884 по 1891 год. Фото из экспозиции

Народоволец В. М. Ионов с семьей и друзьями в якутской ссылке. Фото из экспозиции



Внутренний вид юрты В. Ф. Трощанского.

Реконструированная усадьба крестьянина Захара Цыкунова, в доме которого жил В. Г. Короленко



В. М. Ионов, народоволец, отбывал ссылку в Якутии с 1883 по 1911 год. Фото из экспозиции



Мастер и время

Лубки Афанасия Куликова

Наталья Шкаровская,
Наталья Кузнецова

Расцвет творчества Афанасия Ефремовича Куликова (1884—1949) приходится на 10-е — 40-е годы нашего века и последовательно отражает его увлечения и живописью, и графикой, прославившей его в 20-е годы, и диорамой, и прикладным искусством. Но наиболее интересны для понимания Куликова-художника его лубочно-плакатный жанр и книжки, открывшие новые страницы в истории становления советского искусства. Многие художники в 10-е, а затем в 20-е годы обращались к народному творчеству. М. Добужинский, И. Билибин, С. Чехонин искали там новые изобразительные средства, краски и ритмы для своей палитры. Но далеко не всем удавалось понять природу народного творчества и постичь его законы. А. Е. Куликов соединил в своем творчестве народное мировосприятие и профессиональное выражение, создав яркое искусство нового русского лубка революционной эпохи.

Жизнь и мировоззрение Афанасия Ефремовича Куликова кровно связаны с крестьянской средой и русской деревней, в то время еще сохранившей остатки фольклорного сознания. Именно в этой среде (Куликов родился в деревне Исаково под Малоярославцем) сформировались его первые жизненные впечатления, сложилась система его образного мышления.

Долгие зимние вечера под жужжащие прялки, зажженные лампы у икон, развешанные лубки на стенах избы — примета приближающегося рождества или пасхи. О таких лубках писал А. С. Пушкин в «Капитанской дочке», что и в доме капитана Миронова в Белогорской крепости, на стене, рядом с офицерским дипломом «красовались лубочные картинки». Голоса поющих девушек в ярких ситцах, сказки о многоголовых змеях, былинных богатырях и Иване-царевиче, поездки в уездный городок на красочные базары — все это органично вошло в сознание будущего художника, повлияло на его изобразительный язык. Он начал «мальчиком» в лавке «колонизальных товаров», потом работал у иконописца и «стенолазом» по росписи церквей, а затем учился в мастерских В. Серова и К. Коровина в Училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь его талант развивался, но его мышление в сущности не изменилось.

Это видно по его работам-лубкам, созданным в годы первой мировой войны. Само время словно готовило почву для яркого проявления его таланта в этой области. В 1917 году Куликов был отозван из армии для работы над лубками, росписи агитвагонов.

В ту пору плакаты, афиши, рекламы, висевшие на заборах домов, в клубах и агитпунктах на вокзалах больших городов и на далеких полустанках и повлиявшие на возникновение такой формы творческой агитации, как «Окна сатиры РОСТА», буквально насыщали и все



Поднос

А. Е. Куликов.
Автопортрет. 1915.

Колядки. Разворотная иллюстрация.
1922

Жатва. Календарная стенка. 1924



вместе преобразовали не только стены, пустые витрины и глазницы окон, но и всю окружающую среду. Афанасий Ефремович Куликов как раз и был тем, кто стоял у истоков сложения нового искусства. Он был активным сотрудником Госиздата, где многотысячными тиражами печатались его «стенки» для календарей, «детский» календарь, «крестьянский» календарь, а также крестьянская азбука (разные художники в то время создавали такие азбуки). Выразительные иллюстрации Куликова к детским книжкам, часто это были книжки-картинки, «раскладушки», как теперь говорят. Это не просто пересказ содержания графическими средствами, а во многом воспроизведение детских впечатлений самого художника, на «языке», понятном и детям, и взрослым читателям, овладевавшим грамотой. Широко были известны в свое время, особенно людям теперь уже старшего поколения, его рисунки к книжкам «Как рубашка в поле росла», «Чья работа труднее», иллюстрации к книге Э. Бескова «Петина новая куртка».

Но наиболее сильный и яркий вид творческого выражения, где Куликов сказал свое настоящее художническое слово, — это лубок. Афанасий Ефремович еще в детстве рассматривал лубки в избе, в «красном» углу рядом с иконами и в провинциальном трактире, где они висели на стенах. Его привлекал весь их строй — и композиция, и краски, и подписи. В мире лубков конца XIX — начала XX века можно было увидеть русских былинных богатырей, грешниц на драконах,

сцены ада и рая, сюжеты на темы пародных и солдатских песен и романсов мещанской среды.

Эти красочные эстампы долго были для простого народа в России единственным источником знаний, своеобразной энциклопедией по всем вопросам бытия, сводом назидательной мудрости. И хотя к началу XX века традиционный русский лубок (на дереве и на меди) почти исчез и лубочные картинки изготовляли «для народа» в типографиях литографским способом, некоторые общие характерные черты народные эстампы сохраняли, и их мог знать художник Куликов. От них пришел к нему развернутый сюжет, как бы с «театральным» построением — соседство реальности и вымысла, красочность, связь рисунка с сатирической или шуточной подписью, стихом или с песней.

Лубок Афанасия Куликова становится средством пропаганды новых идей, декретов, воззваний броским, призывным, ярким и понятным языком. Тематика его работ разнообразна — революционные события, гражданская война, борьба со старым бытом, социалистическое строительство в деревне, антивоенная пропаганда, народные праздники, кооперации, первые пятилетки.

Одна из его картинок называется: «Я Калинина люблю» (подпись часто художник сочинял сам). Молодая женщина-делегатка в лихо повязанной красной косынке любит портретом председателя ВЦИК М. Калинина, который висит в «красном» углу вместо прежних икон. И летят по радио слова признания в любви «всесоюзному старосте» прямо во ВЦИК. Само здание — розовое, с белоснежными колоннами и зеленым куполом, олицетворяет крестьянские представления о красоте архитектурных сооружений, в идеале имеющих образцы «усадебной» архитектуры. От традиционного лубка здесь сохранились вольность трактовки сюжета, красочность (более насыщенная), подпись к рисунку, над которой разворачивается действие. Поняв «зрелищные» свойства лубка, художник полностью изменил социальную направленность своих произведений, как и направленность всего своего творчества в графике. Один из лубков — «Колядки» — связан с зимним крестьянским праздником — «колядой», когда односельчане ходили друг к другу с благопожеланиями нового урожая и хорошего приплода скоту, получая за это специально приготовленный хлеб и пряники. В этой жанровой картинке, столь понятной крестьянину, много иллюстративной повествовательности, бытовых подробностей, переданных сочным рисунком.

Куликов активно выступал против пережитков старого быта, неграмотности, пьянства, равнодушного отношения к жизни, что нашло отражение в его лубочных плакатах: «Надулся Тит на новый быт», «Чтобы изжить старое — строй новое», «Делегатки и комсомолки в борьбе с пьянством».

Условность «лубочного» языка художника, опиравшегося на народное эпическо-фольклорное сознание, выразилась в обобщенных образах, плоскостном без перспективы рисунке, в композиционном строе, в его крестьянском отношении к любому творению как к добротной сделанной полезной вещи — части предметного мира. Это отношение проявилось не только в создании художником народных картинок-лубков, но и в работе над прикладными изделиями по заказу московского Кустарного музея (теперь Музей народного искусства). Сотрудничество оказалось плодотворным: Куликов сделал много ярких эскизов металлических подносов и



А. Куликов. 8-е марта. Эскиз плаката. 1923



Горе земли матери. Лубок. Издание худож. секции Московских Советов Солдатских депутатов. 1917

Первый винокур. Эскиз декорации. 1920

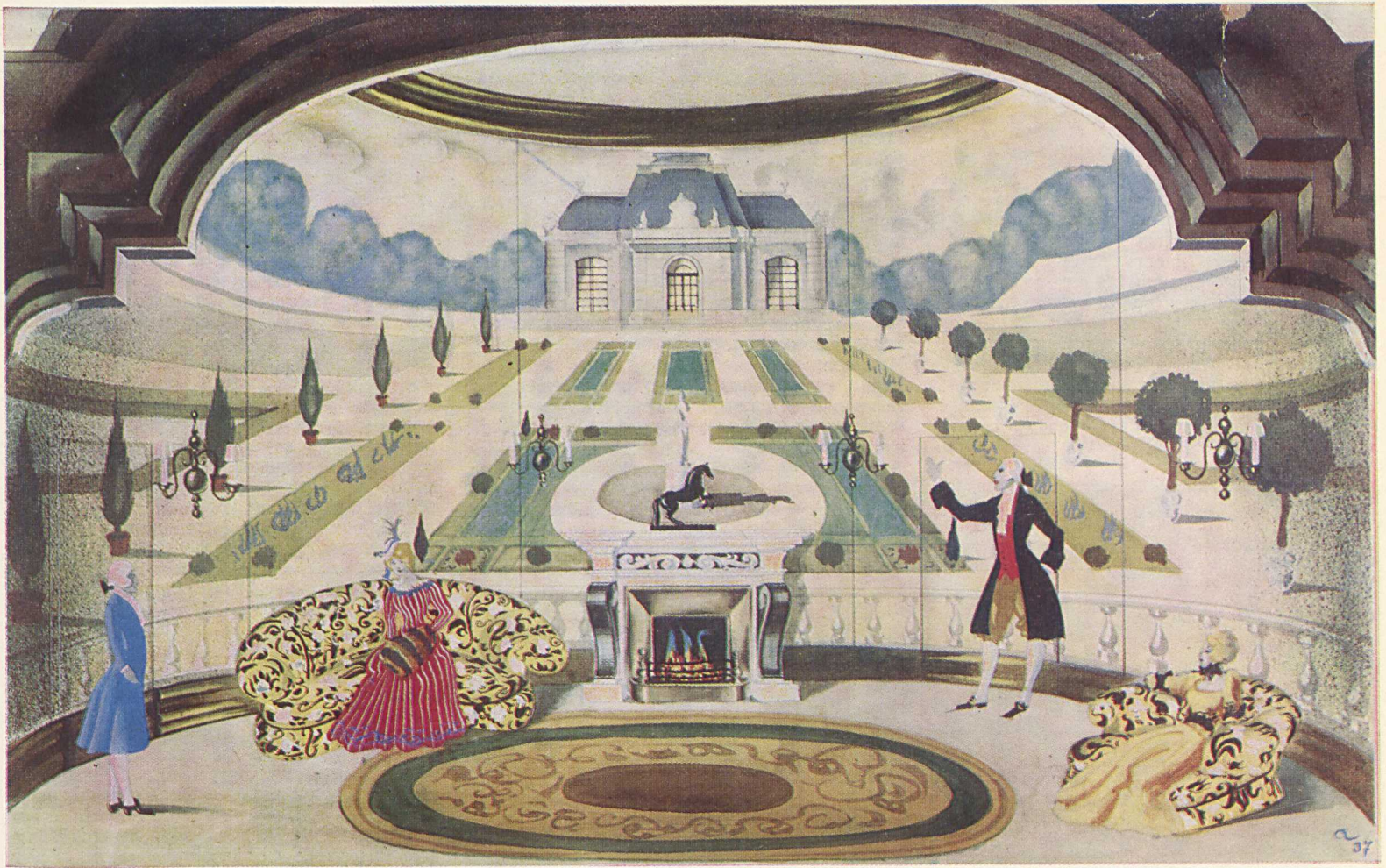
Первый винокур. Эскизы костюмов. 1920



оригиналов, расписывал пластины, шкатулки и ларцы в стиле складывавшегося тогда в бывших иконописных центрах искусства лаковой миниатюры. За участие во Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года художник получил почетный диплом, а на Всемирной выставке в Париже в 1925 году — золотую и бронзовые медали. Его прикладные изделия, построенные по законам крестьянского бытового искусства, сочетающего утилитарную пользу и красоту, народны по своему духу и логике художественных приемов. Например, эскиз росписи подноса «Девушка у сундучка» был связан с восприятием образного строя характерной принадлежности крестьянского быта — таких же сундуков, узорчатых, раскрашенных, с наклеенными на крышке картинками. Подобный сундучок видел будущий художник в детстве, у жены брата (о чем он пишет в своих воспоминаниях). Хороша в его росписи и деревенская красавица, примеряющая перед зеркальцем на сундучке новый цветастый платок. Художник работал еще в одной области искусства — театрально-декорационной, где он также использовал элементы лубочных построений, смыкающихся с «театральностью». В декорациях зримо проявились черты праздничной театрализации народного мышления. Его эскизы костюмов к пьесе А. Толстого «Первый винокур», поставленной в 1920 году в Народном доме Малоярославца, напоминают образы ряженых — они по-народному пестры и нелепы: в них как бы отражена языческая символика.

Афанасий Ефремович Куликов про-

жил трудную, но счастливую жизнь, расцвет которой пришелся на бурное, полное движения и творчества время революции. Зритель тех лет понимал язык художника, а следовательно, и смысл тех призывов и инструкций, которые были написаны на его листках. Успех выставки Куликова у современного зрителя показал, что и он воспринимает овеянный дыханием времени язык графического искусства, нашедший своего талантливого «рассказчика» в другую эпоху, другим людям. И чтобы все это богатство искусства осталось поколениями других людей, следует в сохранившемся в Малоярославце доме художника создать его музей. Он станет культурным центром не только исторического городка, но и близлежащей Калуги, где бывает много гостей. Это будет лучшим памятником создателю советского революционного лубка.



Мастер и время

Человек театра

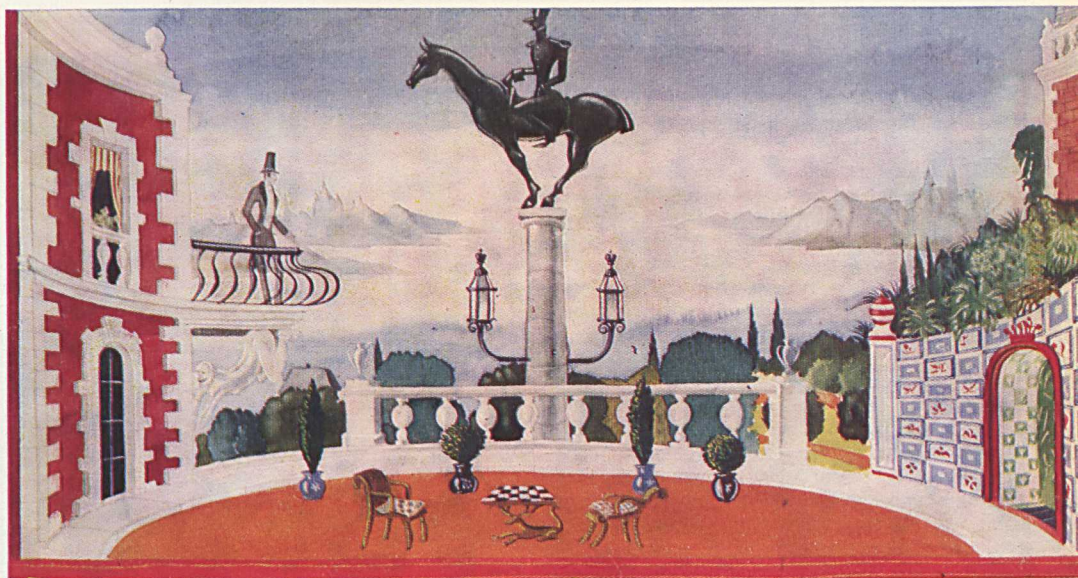
Елена Леонидова

Кроме сцены, у Николая Павловича Акимова было множество иных интересов, иных областей приложения его воистину энциклопедических познаний и талантов. Он оставил истории советского искусства обширные циклы портретов, многочисленные проекты фильмов — мультипликационных и игровых, серии книжных иллюстраций. Он вошел в историю советской публицистики автором неподражаемых по остроумию, иронии, смелости эссе, глубоких, не лишенных философичности исследований. Литературное наследие Акимова выпущено двухтомником. Изобразительное наследие Акимова недавно показано на выставке, экспонированной в Ленинграде и Москве. Выставка демонстрировала со всей мыслимой наглядностью процесс становления личности художника, объясняла нам, от чего и к чему он шел, какие пути избирал, чему поклонялся, к чему испытывал неодолимое отвращение.

Последняя отрицательная эмоция всегда вызывалась у Акимова любыми попытками насаждать стереотип на подмостках. Воинственно утвердив свой символ веры собственным творчеством, Акимов просто самым фактом своего авторского присутствия отменял штампы привычного, «комфортного» видения людей.

Акимов никогда не занимался абстракциями. Более того, он чтит особую оптическую четкость передачи натуры — физиономий своих моделей, физиономий неодушевленных предметов, которым он даровал жизнь.

Режиссером он оставался всегда. Он им стал куда раньше своего дебюта на вахтанговской сцене, когда умудрился скандализовать театральную общественность весьма задиристым и дискуссионным про-



«Школа злословия». Эскиз

Н. Акимов
Плакат
к спектаклю
«Дон-Жуан»

чением «Гамлета» (несколько позднее Николай Павлович опубликовал постфактум увлекательнейшее обоснование данного дебюта, проводя разительные аналогии меж общеизвестными монологами Принца Датского и малоизвестными «Коллоквиумами» Эразма Роттердамского). Он был режиссером даже в тех случаях, когда ему предстояло ограничиться функциями автора декораций и костюмов. В одежду сцены и персонажей молодой Акимов вносил столько полемической страсти, столько стремительной динамики, что вся обойма советской драматургии 1920-х — начала 1930-х годов рассмотрена, раскрыта, переведена на язык сценических вещей, объемов, цветосочетаний и режиссерская будущность Акимова предсказана здесь с неизбежностью почти фатальной. Режиссером является перед нами Акимов в портретах. Его профили, то обведенные категоричной беглой линией остро отточенного карандаша, то обозначенные словно люминисцентным контуром белли на черном фоне, то промоделированные решительной, способной дать полную иллю-

зию объемности, светотенью — по сей день остаются шедевром характерности. С пленительным озорством и грацией канатоходца он расхаживает по опаснейшей зыбкой границе меж серьезным жанром портрета и шаржем, меж гротеском и аналитическим этюдом.

Его лица, взятые анфас, подчас озадачивают. Совлекает ли художник с модели незримую маску? Или, напротив, маскирует лик своего персонажа? Они повинуются ему, и каждым своим портретом он выказывает власть над натурой. И многие портреты выглядят любопытнейшими проектами сценических характеристик-гримов.

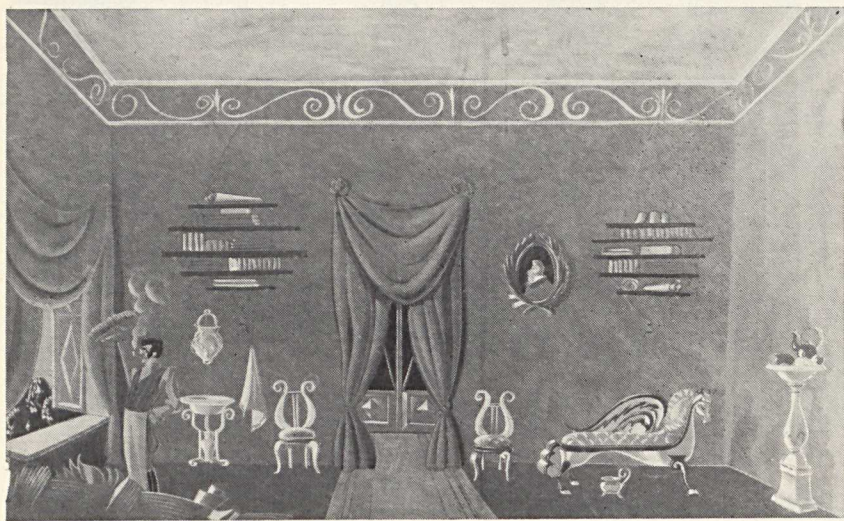
Поколение композиторов, режиссеров, художников, актеров, драматургов запечатлено, оставлено нам его заботами (заметьте, Николай Павлович всегда любил рисовать тружеников искусства — своих со-

графии новое: новые конструкции, новое применение фактур, новое использование кинокадров, зеркальных отражений, теневых проекций, источников света. Акимов блистательно оперировал трехмерностью сцены, соотношением «громкости» (иногда чисто иллюзорной громкости) коробки сцены и миниатюрности той или иной детали. И вдруг фокусировал именно на детали наше внимание. Так, среди серебристо-бело-черных пространств в декорациях к драме Шиллера «Коварство и любовь» вдруг, с беззащитностью музыки перед реальностью, затерян и в то же время выделен своей одинокостью, своей обособленностью от стужи пейзажа, от холода комнат черный, без ног, пюпитр Миллера.

Такие «изюминки» и составляют главную театральную, порой насмешливую прелесть его декораций. Художник предстает

медью Гоголя в ослепительно-классицистичной по линиям и пропорциям белой полуротонде с аккуратно заготовленными для всех чиновников александровскими стульями. Он, наконец, утопит в московских сугробах антиклизированные скульптуры на мифологические сюжеты, а рядом поставит снеговика болвана с традиционной метлой в деснице в парижской постановке «Свадьбы Кречинского».

Дар сочинительства обнаруживает себя — иные подробности акимовских декораций могут претендовать и на самостоятельную, даже внетеатральную жизнь. Такова, к примеру, мебель из «Обыкновенного чуда»: вытесанные из могучих деревянных плах столы, табуреты, кресла смахивают на диковинных лесных обитателей. И этот комический «зверинный стиль» выдает в Акимове редчайшее сочетание конструкторской прозорливости дизайнера с мечтательной причудливостью сказочника. «Тень», «Обыкновенное чудо», «Дракон» — трилогия сказок, сочиненных Акимовым вместе с Евгением Шварцем. Естественно, каждый театральный художник спецификой своего производства обязан звучать в унисон с пьесой, соответствовать каждому драматургу. У талантливого художника подобная «вынужденность» либо виртуозно завуалирована, либо действительно выглядит радостной импровизацией по поводу встречи с очередным классиком или современником. Встречи с Евгением Шварцем становились для Акимова счастливыми. Оба любили человечность, талант, улыбку. Оба ненавидели пошлость, ханжество, жестокость, потому их голоса в спектакле звучали нераздельно. Феномен акимовских прочтений пьес Шварца в том, что он добился практически невозможного: нераздельности, неразложимости звукового и зрительного ряда. Кто автор «респектабельного» вельможи в черном, элегантно вечернем фраке с «изящнейшим» изгибом корпуса, этакого

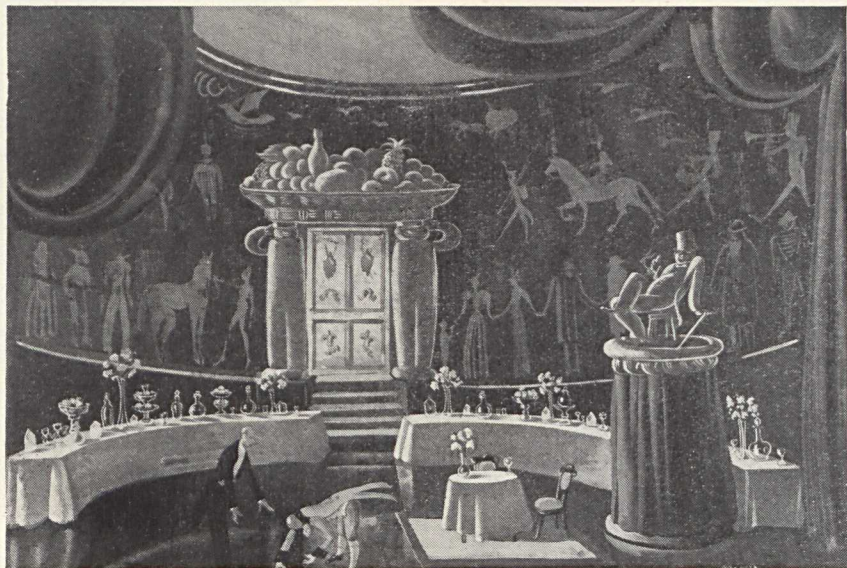


варищей, служителей муз XX столетия). И хорошо зная в лицо многих из них — Николая Охлопкова и Николая Петрова, Аркадия Райкина и Ирину Зарубину, Дмитрия Шостаковича и Георгия Товстоногова, мы все равно уже видим и помним их такими, какими остановила их во времени и пространстве художническая воля Николая Акимова.

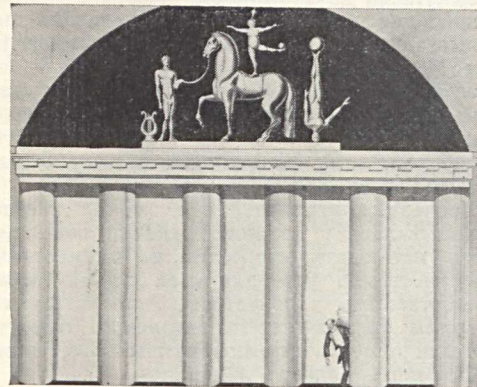
Пространство всегда предполагается, подразумевается Акимовым-портретистом даже там, где перед нами торопливая зарисовка на гладком, чистом фоне бумаги. Эти фасы и профили окружены незримой, но угадываемой световоздушной средой, которая будто помогает чеканить контур, лепить объем, приближать модель к нам — зрителям. И, наконец, пространственные находки раскрываются во всей своей роскоши (странное для Акимова определение, невольно подсказанное акимовскими портретами), во всей своей режиссерской изощренности, когда речь идет о сочинении предметного фона для каждой модели. Каждому «действующему лицу» отвечает неповторимое, только ему адресованное пространство. Оно-то и дает портрету не просто то или иное обеспечение перспективной глубиной, не просто тот или иной декоративно эффектный (а по части декоративизма среды Николай Павлович был волшебником умным и умелым...) «задник», но дополнительные оттенки психологии, дополнительные аргументы авторскому замыслу, дополнительные тона той высокой и возвышенной правде искусства, которая превыше видимой житейской достоверности среды.

Впрочем, так ли уж достоверна эта среда? Избран фоном для портрета Сергея Юткевича съемочный павильон, художник добьется таких масштабных соотношений крупного плана фигуры и общего плана интерьера, что весь портрет станет образцом мастерского претворения в станковой графике — монтажных принципов кино. Обыкновенный стул в обыкновенной комнате Евгения Шварца на поверку оказывается сугубо фантастическим, как и сама комната, поскольку на стуле расположилась Тень, а стены комнаты невесть куда растаяли, исчезли.

Акимов неизменно (и даже с известной долей агрессивности) изобретал в сцено-



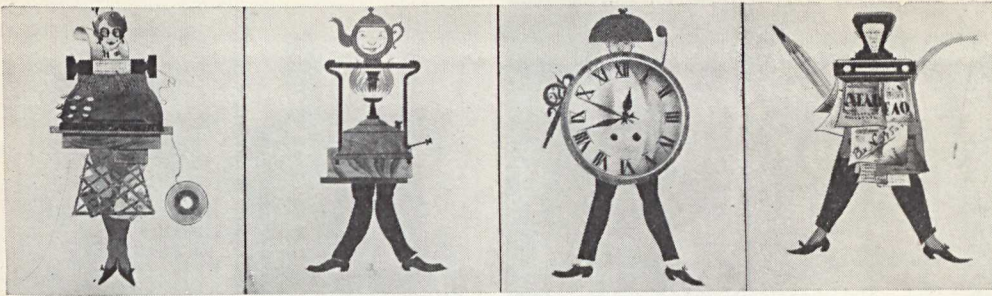
тончайшим, привередливым знатоком истории стилей, знатоком ремесел, доведенных во времена оны до степеней невероятного мастерства. Акимов очень любил такие вещи — шедевры, изумительные в завершенности своего абриса, обдуманые в соотношении целого и частей. Такие вещи, необходимые действующим лицам, верно им служат, но вечно отделены от нас незримой прозрачной преградой, живым ощущением временных дистанций, которые и придают окончателю эстетическую ценность стиливым находкам прошлого. И стилистически выверенная среда, при всей наблюдательности в фиксации быта той или иной эпохи, никогда не становится обыволенной. Момент исключительной важности! Акимову (и только ему) может прийти странная и саркастическая мысль зачехлить картины в «Острове мира» такими же полосатыми чехлами, как кресла и стулья. Он вдруг бесповоротно откажется от привычной для «Ревизора» пародийной приземистости пропорций глубоко провинциального ампира и предложит сыграть ко-



Стр. 39
Портрет О. Олидор.
Иллюстрация к
А. де Ренье

«Фальстаф». Эскиз
костюма

«Дело». Эскиз

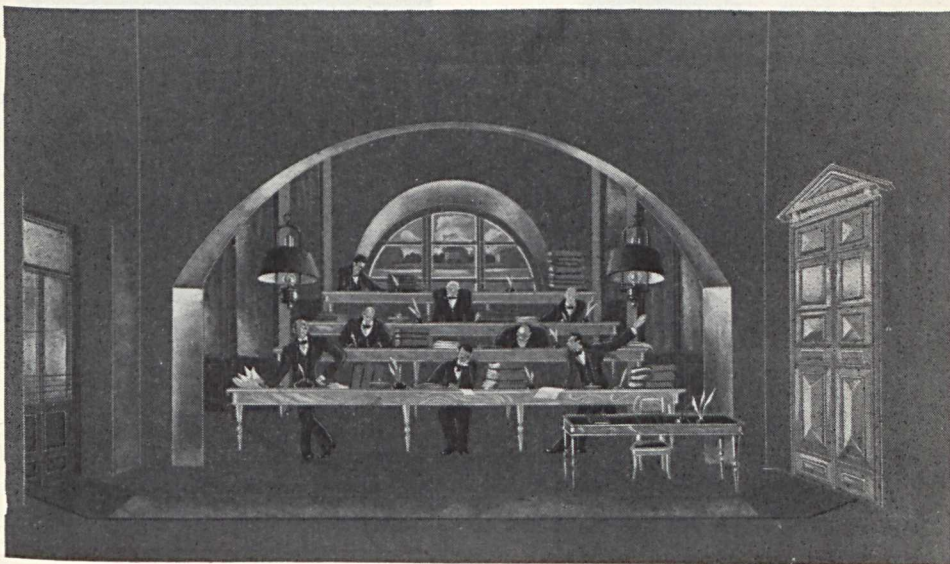
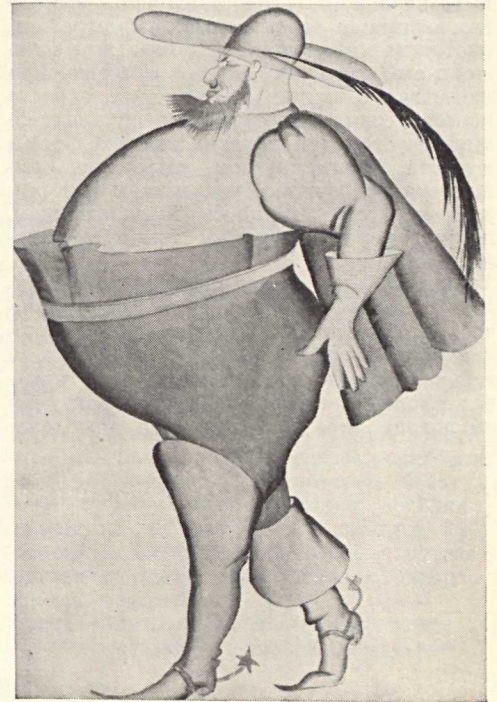


великосветского щеголя, который по забывчивости не удосужился спрятать свое орудие труда — семихвостную плетку Палача — пунктуального исполнителя всех указаний Дракона? Кто автор устрашающего «готического робота», закованного в латы — автомата-вахтера, поставленного при входе в замок Дракона с красноречивым объявлением «Людам вход воспрещен»? Кто автор источающей глупую чванливость «городской скульптуры» в центре площади, меж белоснежных на солнце домов, или скабрёзно-фривольно позирующих кариатид под балконами домов той же столицы в «Тени»? Автор — Акимов в той же степени, что и Шварц, или Шварц в той же мере, что и Акимов. И сколько бы потом ни появлялось версий «Обыкновенного чуда», «Тени», «Дракона», акимовские прочтения остаются сегодня классикой нашей режиссуры, нашей сценографии. Но акимовские эскизы, причисленные сегодня к классике, всегда предсказывают то новое, что появится десять, двадцать, а если угодно, и пятьдесят лет спустя и станет типическим, общераспространенным. Его сценические предложения словно предугадывают и ход изобразительной мысли в театре, и тенденции эстетизации быта на ближайшее и более

отдаленное будущее. В «Повести о молодых супругах» (опять же пьеса Шварца) Акимов очерчивает весьма определенные контуры интерьера с предельным приближением к тому, что мы видим и поныне вокруг себя. В «Кресле номер шестнадцать» он, напротив, ехидно прощается с архитектурными излишествами — в патетической картине театрального вестибюля громадных сводов, ступеней, крохотного стенда с театральной стенгазетой высится грандиозная, ни с чем несообразная, предназначенная для «пленэра», но поселенная в интерьере гипсовая статуя благообразной дамы, вооруженной веслами и стыдливо прикрытой купальным костюмом. Художник словно собирает все раритеты определенного периода и дает публике возможность вдоволь насмотреться на то, чего вскоре (по его мнению) уже не останется в натуре. Декорации Акимова, казалось бы, продлевают жизнь традиции «обстановочного спектакля»: тут все на месте и художник не боится упреков в многословности, ибо не числом деталей, а их образностью определен лаконизм в понимании настоящего мастера. Он не боится (и даже демонстративно пользуется всем нижеперечисленным) павильонов с потолками

карнизами, солидными дверьми и тому подобными деталями — в последний период своего творчества, когда его коллеги бодро, весело, подчас не задумываясь о степени оправданности такой спарганской лапидарности, раздевают сцену, выкидывают стенки, отказываются от конкретного адреса действия, абстрагируются от пьесы. Не бояться выглазеть «старомодным» и в итоге оказывается куда более... авангардным. Поскольку волнует его не жонглирование формами, а совершенствование сценического мышления. При всем обилии подробностей, декорации Акимова отличаются сконцентрированностью мысли, хлесткой точностью цвета, броской подачей основной концепции постановщика и художника, единого в двух лицах. Эти декорации, в лучшем смысле слова, конспективны. И непосредственно из них — из этих «сценографических конспектов» вырастает искусство акимовского плаката.

Щедро представленные нынешней выставкой, афиши Акимова словно увенчивают многосоставную, сложную экспозицию. Они подводят итог всему, что открыл Акимов в графике, в театральной декорации и в портрете. Здесь смыкаются различные грани акимовского видения мира и искусства. Здесь возникает единственная в своем роде «авторская документация» спектакля, которая фиксирует основную идею, основные стилистические признаки, основной изобразительный принцип, жанровую природу представлений. Мы легко можем представить себе, как запечатлелись бы последние мечтания Акимова в театральном плакате — поручкой тому не реализованные эскизы. Здесь, к сожалению, не было прекрасной афиши, созданной в 1945 году. Там был туманный город. Его дымные фасады, кровли, трубы таяли, растворялись на белой плоскости листа. Над городом реяла высокая, бес-



телесная и стройная женская фигура. Зыбкие черты лица, смутный взгляд. И ленты капора захлестнуты вокруг тонкой хрупкой шеи на манер мертвящей, грубой петли. И два слова — «Он пришел». С тех пор минуло без малого сорок лет. Появился духовный наследник Акимова — нынешний главный художник Театра комедии Игорь Иванов, чьи афиши не скрывают восхищенной привязанности к открытиям мэтра. Родились и утвердились школы театрального плаката в Польше, Германии, Франции. И на их фоне афиши Акимова остались самыми смелыми, самыми острыми, самыми сегодняшними. Емкость и «объемность» мысли, точность высказываний, непререкаемость формы, рожденной собственным пониманием пьесы, спектакля, — таков Акимов. Во всем и всегда он остается человеком Театра.

Международный симпозиум в Юрмале

Валентин Лебедев

В осенние месяцы 1979 года в Юрмале, на базе Дома творчества художников имени Т. Залькална, был проведен первый в СССР Международный симпозиум по пластике малых форм. В нем приняли участие 29 скульпторов; из них 21 представлял различные города и республики Советского Союза, остальные 8 — ГДР, Болгарию, Венгрию, ЧССР, Румынию, Вьетнам и Монголию.

Благодаря тому что в Риге и Юрмале есть соответствующая производственная база и мастера, владеющие технологией обжига и покраски солями, главным направлением симпозиума стала работа в шамоте. Этот материал, еще сравнительно мало освоенный скульпторами, имеет ряд преимуществ перед обычной глиной: во-первых, он конечный, а не промежуточный; во-вторых, особенностью шамотной скульптуры является полая форма, что открывает перед художником возможность выразительного сопоставления фасада композиции с ее «интерьером»; в-третьих, плотность массы шамота такова, что сближает этот материал по его пластическим качествам с камнем; в-четвертых, окраска шамота солями дает скульптору богатейший простор для поисков синтеза формы и цвета. Таким образом, организаторы симпозиума предложили участникам интересную и, как выяснилось в дальнейшем, плодотворную программу профессиональных исканий.

Творческая линия симпозиума определялась девизом — «Человек и социалистическое общество». В различных национальных и региональных традициях, в весьма несхожих индивидуальных манерах художники воплощали свои раздумья по поводу этой кардинальной проблемы



Б. Николов (НРБ)
Плакетка
«Первый
международный
симпозиум по
пластике малых
форм в Дзинтари»

Н. Богущевская
Автопортрет
Шамот

В. Ремень (ЧССР)
«Женская фигура».
Дерево

В. Рахманов
«Артист цирка».
Шамот

времени. Произведения, созданные на симпозиуме, проникнуты духом гуманизма, присущим социалистической современности.

Как правило, внимание авторов работ было приковано не к внешним приметам и повседневному эпизоду сегодняшней жизни, а к ее специфическому духовному климату. Ныне такая тенденция вообще характерна для малой пластики; некогда преобладавшие в этом виде скульптуры жанровые фигурки и сценки с веселой фабулой теперь встречаются редко, а если и встречаются, то выглядят анахронизмом. На смену им приходит образ-размышление, представляющий собой некий пластический эквивалент общих понятий нашего бытия — понятий, имеющих аксиологическое значение. Тем самым малая пластика тяготеет к сближению с монументальной, причем не только по внутреннему духу, но и по формальной структуре. Показательна в этом смысле работа Д. Журавле «Семья», типичная для современной румынской школы активностью предметно-пластического начала, принципиальной внелитературностью художественного решения. Группа скомпонована по принципу энергичной асимметрии. Женская и мужская фигуры, неодинаковые по высоте, стоят, как две широкие плиты, слегка заходя одна за другую. Из драпировок-оболочек, мощных, лишенных складок, выступают обобщенные, физиономически не детализированные, но мягко, живописно промоделированные головы. Мужчина прижимает к груди ребенка, который сидит на руке, неожиданно изображенной контррельефом. Эта рука, решенная непластично, вырывающаяся по масштабу, оказывается единственным

слабым местом произведения, однако само желание скульптора ввести драматически контрастную деталь в «гладкий» фасад композиции можно понять.

В целом же работа Журавле обладает рядом принципиальных качеств монументального произведения: в основе ее программы лежит широкая мироощущенческая идея; в ее пластической организации господствует принцип крупной формы; группа хорошо читается на сравнительно большом расстоянии и способна доминировать в окружающем пространстве.

Собственно пластических путей решения задачи ищет и монгольский скульптор Г. Дашцэрэн в статуе героини народного эпоса Хуухэнхутаг. В основе образа лежит сказание с развитой фабулой: Хуухэнхутаг ворвала у богача лошадей, чтобы кормить голодных бедных людей; когда же богач поручил солдатам поймать ее, она, спасаясь от погони, превратилась в камень.

Детали повествования использованы художником лишь в минимальной степени. Как и его румынский коллега, Дашцэрэн стремится создать структуру, монументальную по характеру. Композиция исполнена в шамоте, но имитирует столбобразные древнетюркские каменные изваяния, стоящие в монгольских степях. Несколько иначе выглядит противоположный фасад композиции, где показан процесс превращения живой фигуры в камень. Еще хранящие жизнь фрагменты женского тела как бы вмонтированы в «каменный» массив в виде углубленных рельефов. Восходящее к традициям буддийской скульптуры с ее мягкой, чувственной лепкой, изображение женщины





драматически контрастирует с идолообразными очертаниями и шероховатой поверхностью «каменного» столба. Хотя предложенное Дашцэрэн решение отчасти спорно (имитация камня в шамоте, элемент стилизации), важным достоинством работы оказывается стремление художника к визуальной выразительности, предметной экспрессии, эмоциональной цельности произведения. Итак, симпозиум еще раз показал, что в пластике малых форм на смену развлекательности и повествовательности пришла сегодня своего рода микромонументальность. Этот сдвиг вызван двумя причинами. Во-первых, общественными тенденциями социалистического искусства, с его сосредоточенным поиском идеала, стремлением выявить духовные и нравственные ценности, лежащие в основе различных жизненных явлений и коллизий и составляющие своего рода аксиологический фундамент нашего бытия. Вторая причина отмеченного сдвига состоит в активном формировании видовой самосознания малой пластики как такой разновидности скульптуры, которая отлична от скульптуры станковой и стремится утвердить себя в предметно-пространственной жизненно-бытовой среде. Правда, в настоящее время говорить о выходе малой пластики в ту или иную конкретную архитектурную или ландшафтную ситуацию можно лишь теоретически.

Противоречие сегодняшнего этапа ее развития состоит в том, что она функционирует как выставочное искусство, но при этом наращивает свой пространственно-силовой потенциал, демонстрируя принципиальную способность такого выхода. Тому примером — творчество туркменского скульптора Язы Худайбердыева, для которого пластика есть часть природы. Его работы легко себе мысленно представить на газоне, в зеленом окружении, в то время как в контексте выставочного зала они выглядят даже чужеродно. Сочетанием обобщенности, почти эмблематичности изображений с предметной экспрессией скульптурных объемов, до неко-

торой степени они напоминают изваяния К. Брынкуши, одного из пионеров поиска синтеза с природой в пластике XX века. Худайбердыев не стремится к детальной характеристике фигуры, создавая для зрителя лишь возможность ее принципиального узнавания. Шамот у Худайбердыева похож на камень. Объемы, им вылепленные, зрительно тяжелы, невзирая на небольшой абсолютный размер. Их лаконичные, но гибкие очертания выражают подспудное напряжение массы. Объемы несколько распластаны, словно льнут к земле; постаменты отсутствуют, между скульптурой и ландшафтом нет четкой границы. Природное окружение является оптимальной средой и для анималистических работ армянского скульптора А. Паповяна, где острая характерность, с которой он изображает животных, часто принимает форму гротеска.

Симптомом роста видовой самосознания малой пластики является и тенденция к созданию композиций, рассчитанных на многоаспектный или круговой обзор, на пространственную свободу бытия, — композиций, явно тяготеющих к отрыву от стены выставочного зала. Такова круглая, все время побуждающая зрителя к движению работа азербайджанского скульптора Т. Гусейнова «Индустрия». Она представляет собой своеобразную пирамиду из шарообразных, цилиндрических, коленчатых, зубчатых форм, напоминающих резервуары, цистерны, трубы и т. д. Это даже не натюрморт из современных орудий производства, а скорее фантазия на промышленную тему. Поиском свободы пространственного бытия статуи отмечено и творчество вьетнамского скульптора Ле Конг Тханя. Его главная тема — восхищение красотой и спонтанной силой человеческого естества, утверждающего себя как бы в противовес драматическим коллизиям современности. Отталкиваясь от скульптурных традиций европейского кубизма, Ле Конг Тхань воспринимает от кубистской пластики с ее специфическим геометризмом не столько принцип раскола и смещения форм, сколько возможность

Д. Журавле (ССР)
«Семья». Шамот

А. Паповян
«Всадник». Шамот

Б. Эпельбаум-Марченко
«Чаепитие». Глина

Г. Дашцэрэн (МНР)
«Сказание о Хуухэнхутагт»
Шамот

Т. Гусейнов
«Индустрия».
Шамот

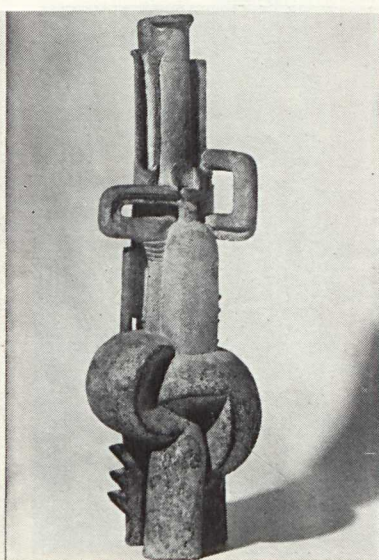
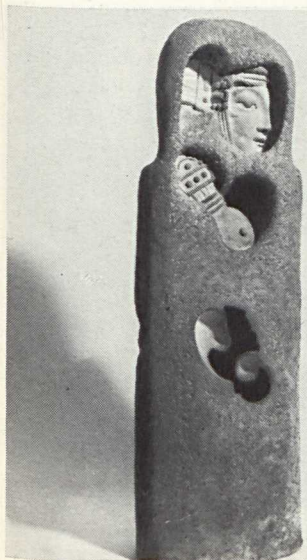
Г. Дашцэрэн (МНР)
«Сказание о Хуухэнхутагт»
Шамот
Вид с обратной стороны

А. Рукавишников
«Амазонка»
Шамот

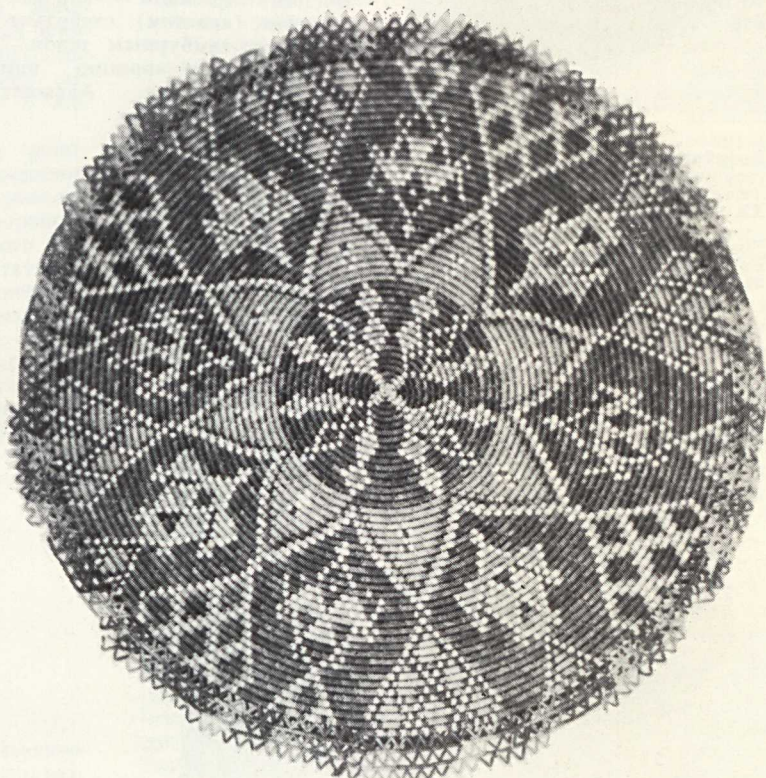
энергичного обобщения силуэта, монументализации объема.

Симпозиум продемонстрировал устойчивую приверженность скульпторов социалистических стран к классической традиции в том смысле, что мотив человеческой фигуры, человеческий модуль, по-прежнему остаются главными составляющими их пластического мышления. Потенциальное становление скульптурной предметности на основе биоморфного начала является главным притягательным моментом в работе Ле Конг Тханя «Торс». Изображенный фрагмент женской фигуры подобен растению, тянущемуся ввысь, полному энергии роста. Осматривая композицию с различных точек, зритель сталкивается с бесконечными модификациями одного и того же эффекта: стихийному напору объема противостоит четкая, дисциплинирующая линия абриса. В результате торс становится подобным ордерной структуре, в которой база и балка перекрытия контрастно оттеняют напряжение опоры. Иными словами, экспрессия пластики, предметной организации изображения перерастает в экспрессию архитектоники.

Нашей критикой неоднократно отмечался своеобразный водораздел между искус-



Искусство арабского народа Палестины



«Таксыра» — короткая курточка. Деталь свадебного женского костюма. Вифлеем. Бархат. Вышивка в прикреп. 1920—1930 гг.

Слева — праздничное платье «тоб». Иффа. Ручное ткачество, вышивка крестом; справа — платье из домотканого льна. Маджаль. Вышивка крестом. 1940—1950 гг.

Вышивка крестом. Конец XIX — начало XX в.

Настенное украшение. Плетение из цветной соломы. 1970 г.

«Джилайя» — свадебное платье. Хеврон. Домотканая шерсть. Вышивка шелковыми нитями крестом, аппликация, инкрустация шелком

Декоративно-прикладное искусство арабского народа Палестины до сих пор в нашей стране практически было неизвестно не только широкому кругу любителей народного творчества, но и узкому кругу специалистов. И вот впервые, благодаря выставке искусства арабского народа Палестины, состоявшейся в ноябре 1979 — январе 1980 года в московском Музее искусства народов Востока, нам открылся удивительный рукотворный мир вещей, заслуживающих самого пристального внимания и тщательного изучения. Наиболее интересная часть выставки — уникальная коллекция палестинского национального костюма, женского и мужского. Палестинский костюм, особенно женский, представляет собой единый художественный организм, рожденный согласованным трудом ткача, швеи, вышивальщицы и ювелира. Именно костюм, экспонированный на выставке в окружении разноцветных плетеных соломенных подносов, сероглиняных кувшинов для воды, обиходной утвари из цветного стекла или металла, вышитых пестрых подушек и ковриков, словом, различных

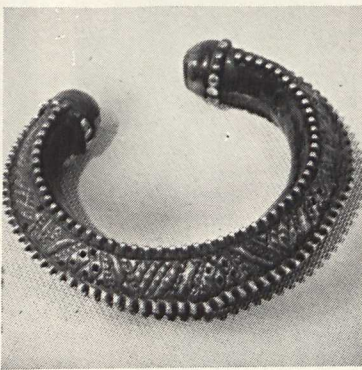
предметов быта, полнее всего характеризует особенности народного творчества палестинцев, специфику их художественного вкуса и уровень мастерства. Эстетика женского палестинского костюма в идее «зарастания». Подобно тому как в весеннюю пору плодородная почва покрывается густым ковром цветов и трав, так и гладкофактурные ткани (обычно темно-синего, черного или белого цвета) покрываются пестрой вышивкой, вобравшей в себя краски и мотивы живой природы. Тема цветущего сада особенно четко звучит в декоративном убранстве свадебных нарядов, с их пышной и сложной по композиции орнамента и разработке цветовой гаммы вышивкой. По одежде легко было распознать принадлежность женщины к определенному племени, ее происхождение из того или иного района, города или деревни. Местные варианты различались по цвету и фактуре изготовленной вручную на домашнем станке ткани, по фасону платья и головного убора, поясу, набору ювелирных украшений, а главное — по характеру вышивки. Ее специ-

фику создавала не столько смена декоративных мотивов (преимущественно одних и тех же), сколько их аранжировка в орнаменте, уплотненность или разреженность тех или иных деталей, выбор цветовых акцентов.

Например, вифлеемское платье обычно шито из хлопчатобумажной ткани с широкими и узкими полосами бруснично-красной палитры, затканными шелковыми цветами или пальметтами. Главная особенность вифлеемской одежды — в строго конструктивном и концентрированном распределении декора (на боковых клиньях юбки, на груди и в верхней части рукавов). Это празднично-нарядная вышивка, обычно выполненная отдельно по яркому оранжевому или терракотовому фону разноцветным шелком, иногда с добавлением золотой нити, и нашитая на платье подобно аппликации. Декоративную звучность вышивки оттеняет скромность полосатой ткани, а конструктивность композиции подчеркивают широкая черная полоса по центру переда платья и вставка темного бархата на плечье. В целом наряд вифлеемской невесты выглядит торжественно и парадно.

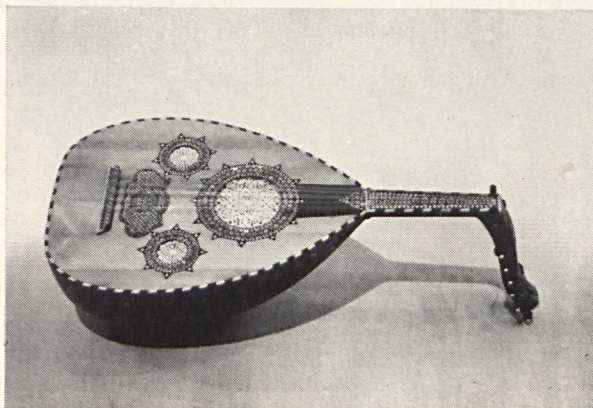
Иной тип представляет наряд невесты из Бейт Деджана близ города Яффы. Свадебное платье распространенного в Палестине вида «джилайя» шито из грубоватого доматканого льняного полотна и обильно украшено вышивкой, наиболее полно воплощающей идею «зарастания». По контрасту с простой тканью, как правило, окрашенной черным или темно-синим индиго, как бы прозрачная, сверкающая чистыми красками вышивка кажется драгоценной филигранью. Созданный ею декоративный эффект вызывает ассоциацию с образом щедрой и плодоносной природы. Вместо парадной торжественности вифлеемского костюма здесь главное — живописность и мягкость.

Характерная особенность одежды некоторых мест — сезонность ее основного цвета. Например, в городах Рамаллахе и Бира в зимнем костюме преобладает темно-синий цвет, а в летнем — белый. Женский костюм всех районов Палестины немыслим без ювелирных украшений. Однако используют их с большим тактом, создавая не только декоративные, но и конструктивные акценты. Некоторые украшения имеют и функциональную нагрузку, например, снак (вид ожерелья) поддерживает головной убор. Хотя свадебные наряды некоторых районов (например, Вифлеема) предполагают золотые монисто, но в целом художественный вкус палестинцев отдает предпочтение серебру. Оно выгодно оттеняет сочность и пестроту вышивки, противопоставляет поглощающей теплоте ткани холодный матовый блеск металла, шуршанию шелка, льна, хлопка — мягкий шелест и перезвон подвесок, бубенчиков, монет. Иногда серебро сочетают с кораллами, янтарем, сердоликом, мелким жемчугом. Излюбленная форма нагрудных украшений — цепочка или ряд одетых на ткань «серебряных пальчиков» с многочисленными подвеска-



Кофейник. Латунь, гравировка, чеканка, литье. 1-я половина XX в.

Браслет. Серебро. Конец XIX — начало XX в.

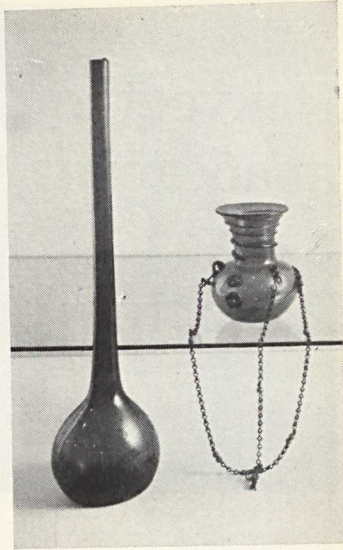


ми. Браслеты, широкие и узкие, ручные и ножные, как правило, монолитны и скупо украшены. Меньшую роль в жецком костюме играют серьги, перстни, носовые кольца — «шнаф», заколки для волос. Мужской костюм, по контрасту с женским, скромнее, неяркий, скорее графичен. В деталях костюм палестинца имеет возрастные, локальные и социальные отличия. Так, рабочие в портовых городах Яффа и Акка поверх рубашки одевают длинный жилет — «сдейри», на котором пуговицы и петли украшены орнаментом из толстых шелковых ниток, а карман штанов — тамбурной вышивкой под цвет ткани.

Вышивка — своеобразный образец художественного вкуса и творчества палестинцев. Она органично объединяет в декоративный ансамбль костюм и предметы быта: мешочки для утвари, кошельки, подушки, настенные коврики. И не случайно всепроникающ и понятен во всех уголках страны орнаментальный язык вышивки, выполнена ли она «крестьянским» стежком — «аль-феллахий» (крестом), стебельчатым или тамбурным швом — «тахрири» и «рашик» или гладью — «лафф». Алфавит

Уд — арабская люта. Дерево, инкрустация деревом и перламутром. XX в.

Праздничное платье из Бейт Деджана близ Яффы. Доматканый хлопок. Конец XIX — начало XX в.



Бутыль и подвесная лампа. Цветное стекло. Хеврон. XX в.

палестинской вышивки включает веками отработанные формы, первоначальный смысл которых отчасти доносят сохранившиеся названия композиций или отдельных мотивов орнамента: «кипарисы», «колосья», «луна», «минареты», «коровий глаз», «птичка», «звезды», «серпы», «гребни» и другие. Нетрудно догадаться, что средой создания палестинского орнамента были как селения земледельческих оазисов, так и кочевья бедуинов. Вышивка, сложная и разнохарактерная по своей декоративной образности, соседствует с красочными, но бесхитростными по орнаменту безворсовыми изделиями (перекидные сумы, ковры, подстилочные коврики, колыбели, сумки и мешки из овечьей и верблюжьей шерсти), плетениями из цветной соломы (подносы, корзинки). Все предметы в жилище палестинца декоративно осмыслены. Отливающие медвяным блеском латунные и медные сосуды для воды, кофейники и жаровни с наборами для варки кофе с гравированным и ажурным орнаментом, приборы для умывания и пр. на фоне ковриков, подушек и подстилок выполняют ту же роль, что и ювелирные украшения на костюме. Скромные неполитые глиняные кувшины, бутылки для хранения масла, зерна, оливков, горшки и чаши для варки пищи среди ярких и пестрых вещей интерьера дают глазу передышку, заставляют проникнуться очарованием простых, пластически ярких форм, нетленной красотой природного материала. Представление о традиционном и современном творчестве палестинцев было бы неполным без коллекции музыкальных инструментов, сосудов и подвесных ламп цветного дутого стекла, декоративных керамических тарелок и ваз с полихромной подглазурной росписью и разнообразных сувениров, вырезанных из перламутра и оливкового дерева. Во всех произведениях последних лет чувствуется неутолимое стремление палестинских мастеров сохранить национальные художественные промыслы, дать традиционным формам новую жизнь, найдя им место и применение в современном мире.

Татьяна Стародуб

Приморский край

Владивосток: перспективы развития

В характеристике черт Владивостока важную роль играет окружающий его пейзаж. Окруженный морем и небом, он неуловимо похож на птицу, парящую над океаном, или корабль, рассекающий волны, пронизанный ветрами. Таким остается он в памяти каждого, кто побывал здесь. Сохранение этой связи с природой стало определяющей задачей для художников и градостроителей Владивостока. В беседе с главным архитектором города В. Креповым вырисовываются черты облика будущего города. Огромны планы работ, предстоящих строителям, интересен он и по тематическому и художественному замыслу.

Большое внимание уделено в нем декоративно-художественной выразительности не только отдельных архитектурных объектов, но и произведениям монументального искусства в его разных жанрах, но в первую очередь плановому синтезу всех видов пространственных искусств, их активному включению в живую ткань города.

Интересно задумано тематическое решение ансамблей старых и новых районов, как, например, площади Борцам революции, Космонавтов, Труда, микрорайона Университета или технологического института, которые должны будут стать самостоятельными художественно завершенными единицами в архитектурно-пространственной композиции города. В настоящее время художниками и архитекторами ведутся поиски художественного решения берега Амурского залива. Привлекая малые формы архитектуры, они стремятся создать здесь зону отдыха, удовлетворяющую всем необходимым функциям.

А. Климова

Художественное оформление города

Художественное оформление Владивостока сегодня, пестрое и разнохарактерное, оставляет впечатление безвкусно раскрашенной елки. Рельеф с текстом на торцовой стене почтамта никак в масштабе не связан с окружающей застройкой. Мозаики на Партизанском проспекте художественно невыразительны. Пример неудачной попытки обращения архитекторов и художников к исторически сложившимся местным архитектурным традициям представляет ресторан «Лесная заимка». Перечень явных неудач можно было бы продолжить. И искусствоведы, и главный художник, и главный архитектор города знают о них. И даже обещают снять созданные на ткани темперы или маслом немасштабные и непривлекательные плакаты. Но пока они висят и «работают», выполняя обратную функцию. Хочется надеяться, что в скором времени творческие силы города перейдут от обещаний к практическим шагам по улучшению нынешнего художественного облика своего города.

Логичное использование рельефа местности, начатое строительством малого и большого кольца застройки, тесная связь с окружающим ландшафтом — эта генеральная тенденция развития Владивостока уже сегодня должна быть осмыслена и включена в планы работ художников и архитекторов.

Положительный опыт такой деятельности уже имеется. Активная декоративность, емкая символичность, явно выраженная функциональность, большая культура в

применении материалов просматриваются во многих элементах декоративного оформления. Таково панно в технике мозаики на площади Беляева.

В масштабе с застройкой, с пониманием свойств материала решены чеканные вставки и резьба по дереву, выполненные в одной из зон отдыха («Сад-город»). Запоминающийся образ, механистичный и эмоциональный, с использованием цвета в экстерьере, создан в постройках турбазы «Океан» и спортивной станции. С большим вкусом и тактом включены декоративные орнаментальные мотивы (исполненные из материалов местной промышленности) на зеркальных поверхностях подпорных стенок в районе фуникулера, на проспекте Острякова и улице Горького, 27.

В основной своей части проблема художественного облика Владивостока решается усилиями архитекторов и художников Приморья. Но вместе с ними над этой задачей работают также и их коллеги из Москвы и Ленинграда, которыми в последнее время здесь создан целый ряд интересных объектов.

Так и должно быть. Опыт, достигнутый мастерами ведущих городов европейской части Советского Союза, может быть применен и в решении такого прекрасного города, как Владивосток. Хочется верить, что дальнейшее укрепление союза архитекторов и мастеров изобразительного искусства при решении сложных и важных проблем синтеза различных искусств, даст блестящие результаты.

Н. Васильева

Выставка градостроителей

В этом году во Владивостоке состоялась выставка, посвященная проблемам художественного облика города и его будущего. Выставка была организована Художественным фондом, принимающим самое непосредственное участие в решении этой задачи.

Фотографии, макеты, проекты раскрывали стремление к участию в намеченной работе всех творческих сил края. Здесь будут использованы возможности Артемовского фарфорового завода, работающего на Гусевском месторождении фарфорового сырья, Владивостокского фарфорового завода. Не будут забыты и самобытные местные традиции использования природного камня поразительно разнообразных расцветок и фактуры.

П. Самойлов

Монументальное искусство Находки

Самые южные на Дальнем Востоке морские ворота — город-порт Находка. Он протянулся узкой лентой вдоль побережья — с одной стороны его окаймляют горы, с другой — море. Что же могут увидеть гости, приехавшие в город? Чистый уютный ансамбль торгового порта и морского вокзала, далее — современную многокилометровую автомагистраль. Художники города уделяют большое внимание его оформлению, стремясь к тому, чтобы характер Находки сразу же и легко прочитывался с любого расстояния. В первую очередь решением этой проблемы заняты мастера синтеза монументальной скульптуры и живописи.

В городе большое количество рельефов, которые составляют декоративную сторону зеркальной поверхности торцовой стены какого-либо здания или любой подпорной стенки. Таков рельеф у здания корей-

ского консульства. Привлекает внимание решенная с использованием монументального орнамента из ритмично повторяющихся мотивов волн подпорная стенка у здания Государственного банка Находки. Кроме рельефа, декор этих архитектурных элементов включает и цвет — в технике фрески или плит, покрытых глазурью. Он рассказывает о море, небе, лесе, рождая своей сочностью и чистотой бодрое веселое настроение.

В городе много памятников и монументально-декоративной скульптуры. Не все еще удалось художникам, и подчас мы не видим той гармонии, которая радовала бы глаз каждого. Величествен памятник партизанам Приморского края, интересно сделана стела в честь переименования поселка в город Находку — она органично вписана в небольшое пространство площади, выявляя ее смысловой центр. Памятник городу Находке не так монументален, как просто велик по размерам. На фоне моря, окруженный зеленью, он более декоративен, чем, вероятно, хотелось бы авторам.

Заслуживает внимания решенный в современных лаконичных формах величественный памятник погибшим рыбакам. Помещенный на вершине сопки, он возвышается над районом, обозримый с многих участков автомагистрали и со стороны моря. На фоне неба видны фигуры матери и ребенка. Скромна палитра средств его выражения, но волнует нас образ, созданный монументалистами, гимн мужеству, верности, наполненный и скорбью, и печалью.

Досадное чувство недоумения вызывает ресторан «Надежда». Общее впечатление — как будто прекрасная белая рыба злыми силами природы выброшена на берег и, более того, почему-то занесена на вершину горы и распласталась безмолвно, задыхаясь на суше. «Находка» художников, «гордость» находчан кажется неудачной — чужеродна для гор и леса шхуна, не место ей там, это отнюдь не лучшее средство для воспитания эстетического вкуса. В последние годы создан целый ряд работ и живописцами. Они показывают, что творчество художников развивается многообразно, в разных жанрах и материалах и с тенденцией к большему отражению общественно-этических проблем. Наполненная жизненным содержанием, монументально-декоративная живопись тем не менее делает еще пока только первые шаги.

Т. Пострелова

Памятник дружбы

Интересно задуман декоративно-монументальный памятник в честь дружбы и братства советского и японского городов в Находке. При несомненных достоинствах декоративной композиции — с использованием прекрасного природного камня, с большой культурой сделанной надписью на мемориальной плите, при изысканном решении ландшафтного окружения, огорчают включение сюда такого материала, как пластмасса, отсутствие колористического единства (синий цвет пластмассы плохо сочетается с зелено-серым по цвету камнем). Не найдено место и для двух симметрично расположенных фигур не то котиков, не то моржей. Все это создает отнюдь не тот эмоциональный климат, который был задуман авторами ансамбля. Исчезают и прелесть природных материалов, и красота пейзажа, уничтожаемая обывательским стремлением достичь красоты, а не красоты.

П. Тагьянина

ХРОНИКА

Театр для детей

Не так давно на Ломоносовском проспекте в Москве открылось новое здание первого в нашей стране Детского музыкального театра. Театр — детским, поэтому перед архитекторами А. Великановым, В. Красильниковым, В. Орловым и художниками стояла сложная задача — создать такой образ, такую форму здания, которые подготавливали бы маленьких зрителей к ощущению того необычайного, что ожидает их внутри, заставили бы увидеть чудо представления действия действительности не только в действии спектакля, но в самом театре, во всем, что связано с ним. Весь комплекс подчинен решению этой задачи. Авторы старались, чтобы уже фасад здания привлекал своей сложной пластикой, оригинально минует старинный волшебный город; на это «работают» и необычность форм колонн, и интересное расположение окон, и «архитектура» падающего от них света. Художники явно пытались подчеркнуть это впечатление сказочности и воздушности интерьера, изображая необыкновенные инстинты и музыкальные инструменты. Впрочем, роспись достаточно скромна, чтобы фойе могло служить также и местом действия различных спектаклей. Наверное, ребятам очень понравится буфет, стены и потолок которого оригинально и красочно расписаны сюжетами из веселых сказок;

скульптуры и фигурки напоминают им знакомых литературных, мифологических и музыкальных персонажей, узнавание которых составляет, как считают специалисты, важную составную часть детского эстетического переживания. Архитекторы, проектируя зрительный зал, несомненно помнили о том, что зрителями будут малыши, поэтому проследить ходящее на сцене прекрасно видно из любой точки большого, на 1400 мест, зала. Немного удобен для самых маленьких и небольшой зал на 320 мест. Возможно, особое внимание дети обратят на необыкновенные люстры, созданные художником О. Кротовым. Они привлекают прозрачностью линий и пластичностью форм, напоминают струящуюся красную музыку. В создании проекта театра, строительстве, оформлении участвовала большая группа архитекторов, инженеров, художников, скульпторов — все они стремились к тому, чтобы новое здание театра отвечало требованиям современной сценографии и строительства, могло служить образцом эстетического воспитания детей. В какой степени получилось художественный результат, как он будет оценен общественностью и зрителями, покажут время и дальнейшие обсуждения.

М. Розовская

Искусство Советской Бурятии

В Москве, в Музее искусства народов Востока в феврале 1980 года состоялась выставка «Искусство Советской Бурятии».

цена (в прошлом — помещенье книжного магазина и издательства Кнебеля). Среди 200 изданий, представленных на ней, можно было увидеть многое из того, что было издано Кнебелем в течение его более чем 40-летней издательской деятельности. Помимо

художественные открытки этого издательства (из собрания А. И. Теняева и В. К. Бомолова), выделяющиеся среди многочисленных красочных воспроизведений такого рода совершенной передачей цвета и фактуры оригинала. Дополнили экспозицию оригина-



**В ЭТОМ ЗАНИИ
С 1882 ГОДА ПО 1926 ГОД
ЖИЛ И РАБОТАЛ
ИЗВЕСТНЫЙ ИЗДАТЕЛЬ
НИКОЛАЕВИЧ
КНЕБЕЛЬ**

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
НИКОЛАЕВИЧ
КНЕБЕЛЬ**

художественных изданий по изобразительному искусству, детских книг и учебных пособий, посетители смогли познакомиться с образцами художественной, научно-популярной и справочной литературы, изданной Кнебелем. Впервые на выставке были экспонированы

Л. Юниерс

Костюм народный — костюм современный

Большое внимание обращается на цветовые сочетания в костюме. Многие образцы, выполненные участниками кружка, красны и изысканны. Например, барыня, выполненная в традиционной дымковской манере: кокошник, юбка, орнаментированная продольными полосами и цветам, приталенная кофта. В работе видно понимание самой идеи дымковского костюма — его забавной и парадоксальной смеси традиционного народного наряда с элементами городской мешанской одежды. Наверное, наиболее существенное различие работ традиционной кружка — будущее

где во многих селах развиты народные ремесла и производятся частные выставки крестьянского искусства, необходимо много выставочных залов и музеев. Для этого не строятся новые здания, а используются ценные памятники архитектуры. В южной Венгрии, в области Барани вместо этнографических музеев уже используются крестьянские дома. Таким образом и сохраняются, и получают новую жизнь многие памятники архитектуры.

Яр. Бурнова

Телекинетика-80

Технические выставки сейчас все больше и больше привлекают внимание художников-оформителей и дизайнеров. В современных техниках, ских установках и аппаратах они стремятся выявить наилучшее приемлемый для сегодняшней промышленности внешний облик, определить, к какой форме она тяготеет. Международная выставка «Телекинетика-80», проходившая в Москве в павильонах парка «Сокольники» в марте 1980 года, была интересна в нескольких своих аспектах. Прежде всего она позволила определить суть того, что принято называть «кинодизайном», выразившуюся в попытке создать универсальную модель современного аппарата, и показала направления поисков наиболее крупных фотофрм. Далее, интересно было взглянуть на эту выставку с точки зрения организации экспозиции. Экспозиционный дизайн — область сейчас быстро прогрессирующая, развивающаяся, и потому интересна, как решается она в разных странах. Каков же облик современного киноаппарата? Он строг и элегантен. Белый металл контрастно врезается в черную шершавую поверхность. Условные обозначения точны и универсальны.

Известная японская фирма «Никон» предлагает к своему экстравагантному фотоаппарату всевозможные приставки, культуры в СССР в 1980 году. В рамках Дней венгерской культуры в СССР в 1980 году. В рамках Дней венгерской культуры в СССР в 1980 году.

В несколько строк

Москва

В апреле в Центральном Доме художника на Крымской набережной открылась Всесоюзная художественная выставка, посвященная 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина. На ней были представлены лучшие произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, созданные советскими художниками в период с 1920-х по 1970-е годы и ставшие классикой. Ленинаны советского изобразительного искусства.

В Дни недели изобразительного искусства в Центральном Доме художника открылась первая Всесоюзная выставка книжной иллюстрации. В экспозиции было представлено свыше 6 тысяч произведений более 400 художников. Основу ее составили работы, выполненные за последние годы. Примерно одну шестую часть экспозиции составил ретроспективный показ работ наших крупных мастеров.

Выставка произведений, созданных художниками Камеруна, была открыта в Государственном музее искусства народов Востока. В экспозиции представлены основные виды традиционного искусства — круглая скульптура, маска, изделия декоративно-прикладного искусства. Большая часть изделий из бронзы выполнена в городе Фумбале — одном из крупнейших центров художественного ремесла Камеруна.

29 апреля у здания Государственной Третьяковской галереи состоялась торжественно открытые портретной скульптуры основателя знаменитой картинной галереи в Москве Павла Михайловича Третьякова. Она создана народным художником СССР А. Кибальниковым и архитектором И. Рокитным.

В рамках Дней венгерской культуры в СССР в 1980 году.

Это четвертый крупный смотр произведений бурятских мастеров, показавший яркость и самобытность искусства, его связь с народными традициями. Большая часть экспозиции была отдана живописцам: здесь и современные пейзажи, и трудовые будни, и портреты современников. Некоторые художники обратились к иллюстрированию народных сказок, обнародовав простой и наглядный и наивный взгляд на мир. Очень интересно был представлен раздел декоративно-прикладного искусства, где произошло органическое соединение традиций и современности.

Декоративные изделия Р. Линхобаева — кувшины, вазы, пилалы — подкупают простотой и изяществом форм. Они лишены излишней декоративности — только у горловны вазы тонкая струйка орнамента. Главный акцент художник делает на природную красоту материала. Породавали на выставке молодые художники, работающие в разных областях декоративного искусства. Фарфор Р. Жимбеновой строг и аскетичен (сервиз «Белый»). Художница берет за основу современную форму — такова белая, почти прозрачная ваза. Легкое серебряное обрамление как нельзя лучше подходит этим изделиям.

Глазуревые росписи керами-

Скульптура — одна из традиционных областей изобразительного искусства Бурятии. Материалом для нее служат дерево, глина, камень. Точно переданы характеры и настроение в композициях народного художника Бурятской АССР А. Хомякова «Стрелки из лука» и «Борьба». Интересны и самобытны работы Г. Васильева («Лесорубья», «Материнство»). Мастер в каждой скульптуре стремится уловить «настроение» материала и придать ему различные интонации. В соответствии с этим композиция может быть разрешена и в лирическом, и в героическом ключе.

Ювелирное искусство Бурятии, имеющее вековые традиции, сейчас получило свое новое развитие. Мастера, работающие в основном с серебром, используют различную технику — филигрань, зернь, чеканку. Традиционным для серебряных изделий является украшение кораллами и малахитом.

Сложно по форме и по технике исполнения женские нагрудные украшения Д. Санжиды. Оно заставляет вспомнить древние народные бурятские украшения. Выставка «Искусство Советской Бурятии» произвела на москвичей большое впечатление, о чем говорят многочисленные отзывы. В них — признание искусства бурятских мастеров.

В. Данилин

Мемориальная доска издателю

В связи со 125-летием со дня рождения известного русского книгоиздателя И. Н. Кнебеля (1854—1926) в московской библиотеке № 1 им. А. И. Герцена была установлена мемориальная доска по проекту архитектора Ю. Воскресенского. На двух черных гранитных досках (габро), расположенных в виде раскрытой книги, выбиты: на левой стороне — издательская марка И. Н. Кнебеля (художник Е. Лансер), а на правой — текст. Рисунок шрифта сделан

архитектором В. Воскресенским в стиле оформления кнебелевских художественных изданий. Инициатива установления мемориальной доски принадлежит Академии художеств СССР, Московской городской организации Всероссийского общества книголюбителей и полному Свердловского района Москва.

К дню открытия доски была приурочена выставка изданий И. Н. Кнебеля в читальном зале библиотеки им. А. И. Гер-

дельеры лепят и расширяют игрушки в духе народной традиции. Многие это помогает выявить их творческую индивидуальность, в поисках современных стилей обратиться к фольклорным образам. Какие задачи ставите вы перед студентами? — спрашивает Ларису Сергеевну Сергеену, старшего преподавателя кафедры рисунка и специальной композиции.

Народные образцы, с которыми знакомятся студенты-модельеры, развивают их воображение, творческую фантазию, помогают воспитанию художественного вкуса. А это значит, что в будущем нас ожидает нарядная и красивая одежда.



Народные образцы, с которыми знакомятся студенты-модельеры, развивают их воображение, творческую фантазию, помогают воспитанию художественного вкуса. А это значит, что в будущем нас ожидает нарядная и красивая одежда.

И. Семенова

Продолжая традиции

В Венгрии традиции охраны памятников сложились давно. В 1979 году состоялось уже восьмидесятилетие со дня основания Венгерского общества по охране памятников старины в городе Дебрецене. На сегодняшний день число памятников старины, взятых под охрану, достигает 8600, среди них почти 2000 составляют список наиболее ценных. Участники совещания обсудили план реставрационных работ этих памятников.

Особое внимание было уделено городам западной Венгрии, где сохраняются не только отдельные памятники, но восстанавливается старинный облик

которые позволяют проявиться в цветовой гамме. Народная игрушка вызывала восторг детворы яркими кричащими, порой несовместимыми цветами сочетаниями — и в этом было ее главное очарование. Перед студентами же стоит задача найти, увидеть в росписи народной игрушки те цвета и их сочетания, которые близки современному стилю одежды.

В организации экспозиций сейчас проявляется тенденция к театрализации — в каждом павильоне разыгрывается своеобразный спектакль «Американ синема продакшн» имитирует съемку ковбойского фильма — с завидной ловкостью «оператор» носится по павильону, стремясь продемонстрировать всю аппаратуру сразу. Японская фирма «Икэгамы» создает свой спектакль — актеры здесь являются зрители. Камера, основная цель которой, кажется, радовать зритель, а не зритель, зоблачение всех секретов кино звезд, наводится на посетителя, преимущественно, и они уже поклонники только этой фирмы.

По всеобщему мнению, наиболее интересно была организована экспозиция советского раздела (главный художник Р. Фаерштейн). Входил — и погляд устремленных на тебя кинокамер. Проходя через объективы, посетители совершают осмотр выставки. В таком точном образном решении художник создает среду экспозиции, определяет ее главную тему.

М. Рождественская

ных залах на Уральской улице открылась выставка «Венгерское декоративно-прикладное искусство и дизайн». Представлено более 400 экспонатов.

Горки Ленинские

Памятник В. И. Ленину торжественно открыт 21 апреля в Государственном историческом заповеднике «Горки Ленинские» под Москвой. Монумент — отлит в бронзе скульптура В. И. Ленина, изображенного во весь рост, — сооружен по решению ЦК КПСС и Совета Министров СССР. Авторы памятника — скульптор И. Бродский, архитекторы — М. Былинкин, Л. Павлов, Г. Саевич. Скульптура отлита на Мытищинском заводе художественного литья.

Ленинград

140-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина была посвящена выставка, которая открылась в апреле в залах Русского музея. Экспонаты — из фондов этой прославленной ленинградской сокровищницы. В экспозиции — произведения графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Вильнюс

Народный художник Литовской ССР Н. Пятрулис завершил работу над новым памятником В. И. Ленину. Отлитый в бронзе, он будет установлен на постаменте из красного гранита в курортном городе Друскининкай. Архитектор — Ромас Шилинис.

Минск

В канун 140-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина здесь состоялось торжественное открытие памятников-бюстов генеральным мыслителям и революционерам К. Марксу и В. И. Ленину. Авторы памятников-бюстов — скульптор, народный художник СССР, Герой Социалистического Труда З. Азгур, заслуженный архитектор БССР Ю. Григорьев, архитектор Ю. Казаков.

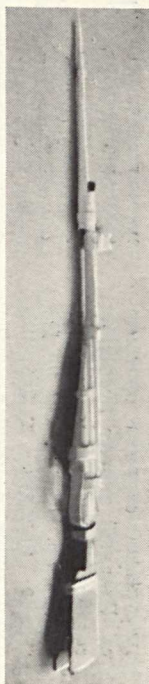
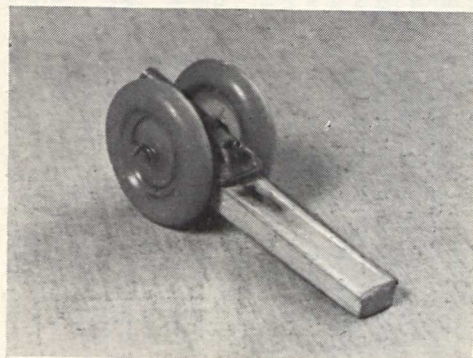
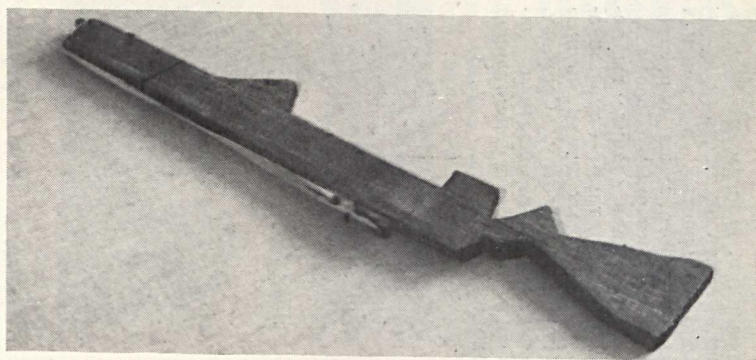
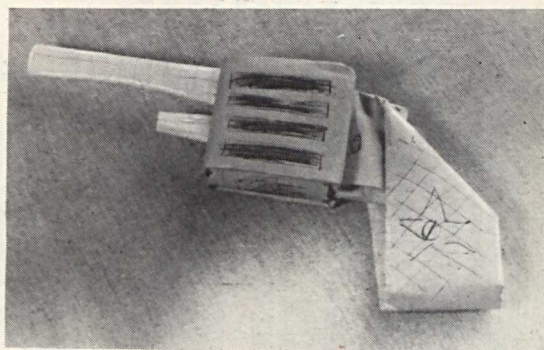
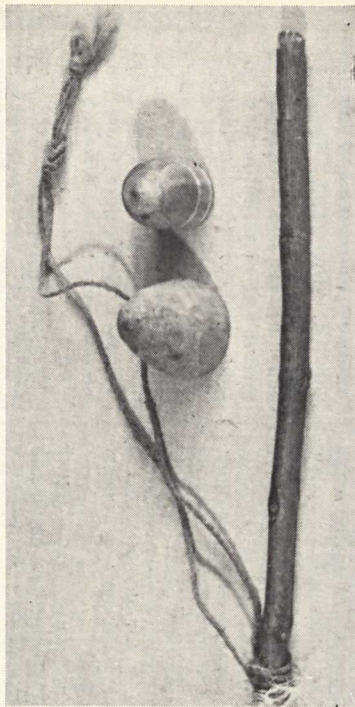
Самоделки

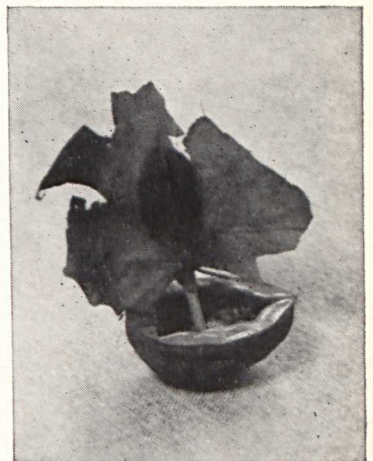
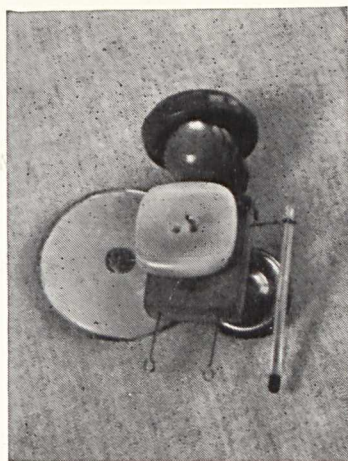
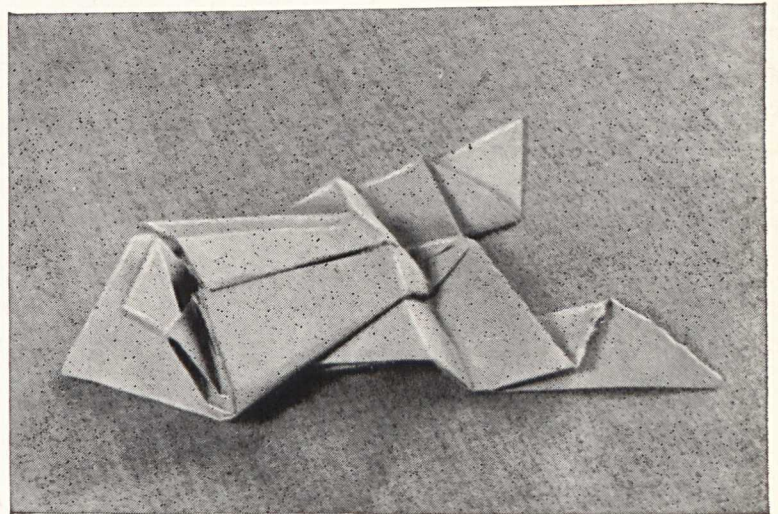
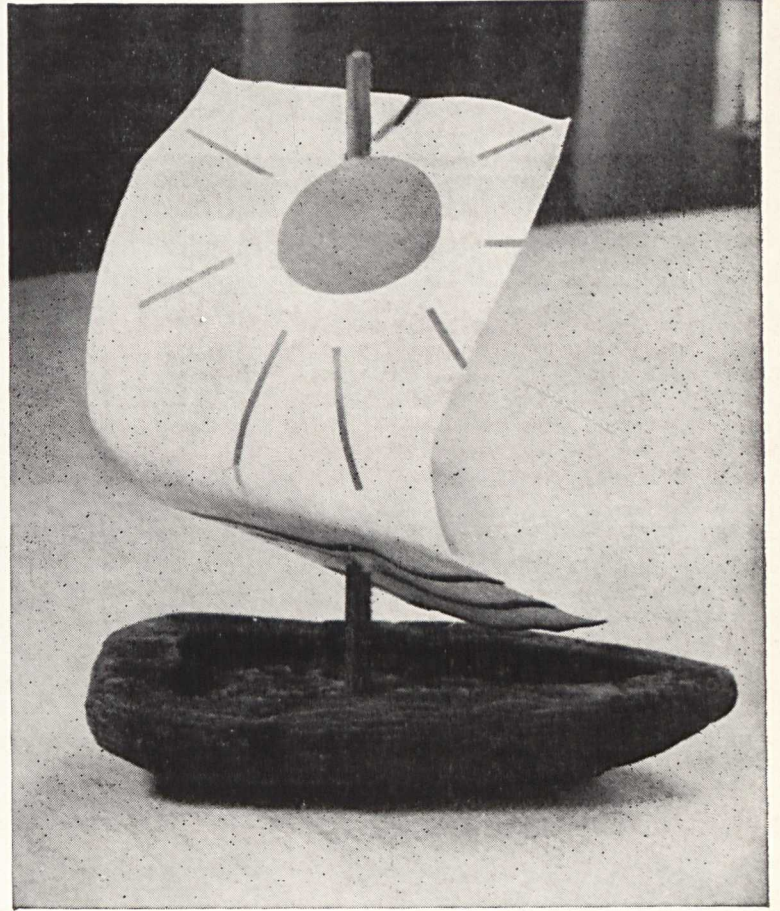
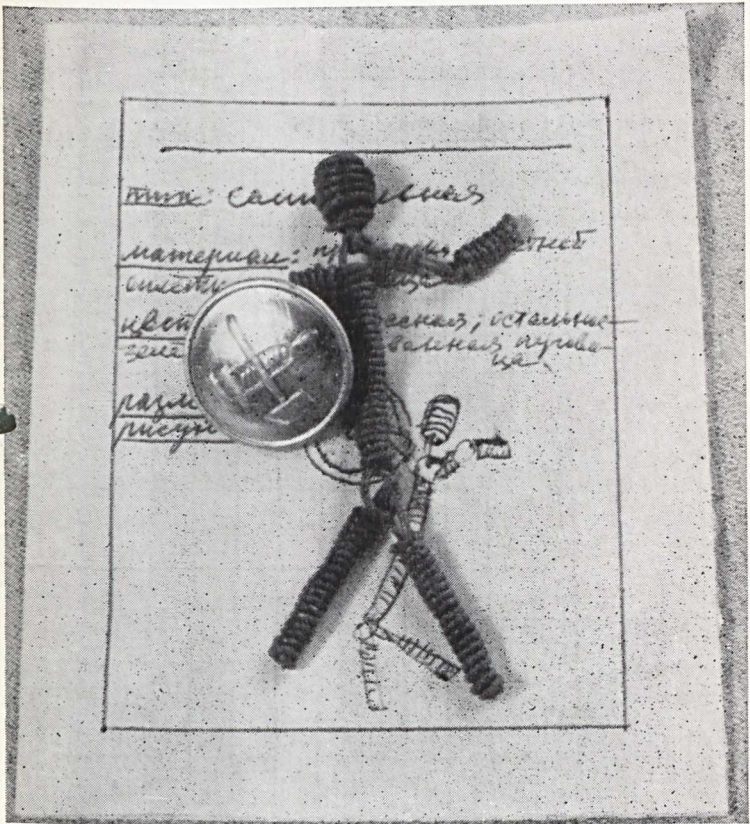
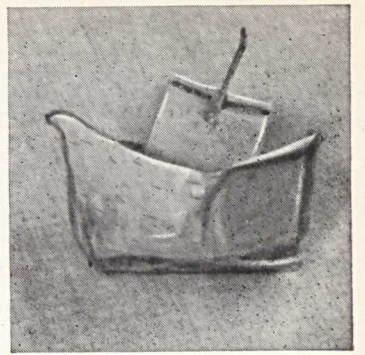
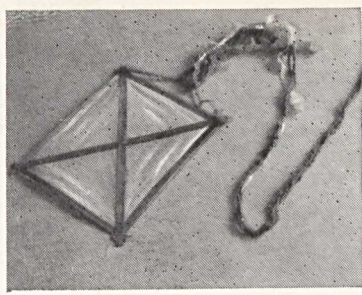
Детская жизнь, само ее естество, органично связана с игрой и игрушкой. Этот особый мир игровых интересов и увлечений стремятся максимально изучить взрослые, чтобы влиять на него в нужном направлении. Мы видим и знаем, как активно формируется вокруг ребенка игровая предметная среда, как ее создатели по возможности учитывают потребности и особенности подрастающего поколения. Однако только готовые игрушки, только запрограммированные игры никогда не устраивали детей полностью. И как бы ни изощрялись конструкторы и дизайнеры, как бы ни внедрялись педагоги и психологи в жизнь детского коллектива, в нем, независимо от взрослых, продолжают жить и развиваться свои игровые традиции. Существует свой литературный репертуар, до сих пор сохранивший немало ярких произведений детского народного фольклора. Есть свои заветные и очень давние игры, которых не найти в рекомендательных педагогических списках. Бытует среди детей и целый набор игрушек-самоделок, восполняющий то, чего не могут или не хотят предусмотреть взрослые.

Впервые игрушки-самоделки привлекли внимание исследователей детского народного быта в конце XIX — начале XX века. Музейные образцы этих игрушек дают представление о тогдашнем их назначении. Одни из них подражательны, близки традиционным игрушкам, сделанным взрослыми специально для игр; другие — типично детские поделки, так сказать, внутреннего пользования. Все эти вещицы заняты не просто сами по себе. Они интересны прежде всего как проявление детского творчества, как одно из средств общения в детском коллективе. И что примечательно, многие игровые традиции сохранились до сих пор — об этом рассказывает музей игры и игрушки в лесно-городской средней школе Одинцовского района Московской области.

Уже десять лет учителя-энтузиасты В. и Л. Григорьевы вместе с ребятами этнографического кружка собирают детские игры и игрушки. В походах, поездках и экспедициях по разным областям и республикам страны растет эта уникальная коллекция — в кружковской картотеке около 2000 игр. Среди них и народные игры: подвижные, массово-музыкальные, силовые, разные другие. Многие войдут в обширный сборник игр, который готовится к печати секцией игры московского областного педагогического общества с участием В. М. Григорьева. В этом оригинальном коллекционировании замечательно соединились научно-воспитательные интересы педагогов и живая деятельность ребят. Они не только собирают и по всем правилам описывают игры, но и разучивают их и играют в них, забыв на время о задачах истории и этнографии. Демонстрируют их на школьных праздниках и выставках-конкурсах, во Дворце пионеров на Ленинских горах на ежегодной «Неделе игры и игрушки». Как известно, многие игры проходят с игровым инвентарем. Мячи, кубари, камешки, бабки, свайки, альчики, прыгалки, битки положили начало коллекции школьного музея игрушки. Теперь здесь накапливается еще и уникальная коллекция детских игрушек-самоделок, бытующих в современных играх. Интересно, что многие из них традиционны. По-прежнему мастерят мальчишки лодочки, кораблики из коры и бересты и пускают их по весенним лужам. Делают жужжянки из пуговиц, брызгалки, хлопушки, свистульки из стеблей, листьев и плодов растений. До сих пор используется в детских играх лук со стрелами — древнейшая игрушка, в существовании которой, казалось бы, нет сейчас никакой надобности. Однако она не кажется анахронизмом в многочисленном арсенале современных военных игрушек. Злополучные неистребимые рогатки, деревянные сабли, гнутые из проволоки шпаги и рапиры, вырезные, выпиленные и даже литые пистолеты, винтовки, ружья, автоматы, остроумной конструкции бумажные маузеры — без всего этого трудно представить вольные мальчишеские игры, их героизм и романтику. А сколько новых игрушек-затей изобретено ребятами, рождено за школьной партой, тайком от глаз учителя. Разные хлопушки, летающие галки и фотоаппараты из бумаги, складные прыгающие лягушата и чертики-дразнилки, смешные собаки и внезапно распускающиеся тюльпанчики, щелкалки из пленки, множество других забавных поделок. Большинство из них отличаются эффектом звука, движения, превращения, таят какую-то веселую неожиданность, маленький сюрприз. Этим объясняется их популярность среди детей. И конечно, тем, как все они легко выполнены, доступны и ловко приспособлены для игры — живое коллективное игровое творчество, в котором сохранились еще традиции народной игры и игрушки.

Галина Круглова





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. 7 (272). 1980
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Фотопанорама*

Анатолий Шумаков
Плакаты нашей дружбы

4—13 *Народное искусство*

Народная игрушка — исторический
памятник или современное искусство?

6

Геннадий Блинов
География русской народной игрушки

8

Таисия Гарибова
Эхо далеких времен

10

Галина Дайн
Игрушка и фольклор

12

Леонид Латынин
Искусство рода

14—17 *Панорама молодых*

Наталья Уварова
Владимир Арефьев
Виктор Архипов
Станислав Бенедиктов
Ксения Шимановская

18 *Выставки*

Александр Симуни
Ленинградский дизайн-79

21 *Мнения, суждения, споры*

Проекты памятника Победы в Москве

24 *Теория*

Вячеслав Глазычев
Художественная критика без методологии

27 *История*

Нина Брагинская
«Я — Гермес Киллений»

32 *Музеи*

Татьяна Тишина
Музей-заповедник в селе Черкёх

35—39 *Мастер и время*

Наталья Шкаровская,
Наталья Кузнецова
Лубки Афанасия Куликова

37

Елена Леонидова
Человек театра

40 *Художественная жизнь страны*

Валентин Лебедев
Международный симпозиум в Юрмале

43 *Выставки*

Татьяна Стародуб
Искусство арабского народа Палестины

45 *По стране*

Приморский край

46 *Хроника*

48 *Страница коллекционера*

Галина Круглова
Самodelки

Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.
Вайверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Садыков Т.
Ермолаев Б. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Овчинников В. М.
Рожественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции
Главный художник

Ответств. секретарь

Зав. отд. редакции: Давыдова Н. И.
Невлер Л. И.
Сафарова А. Д.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожники

Фотографы:

Белан В. А.
Штейнер Л. М.
Шахов В. С.
Иванов В. С.
Бинде Г.
Ершов А.
Ковригин Е.
Онанов С.
Рохкинд Б.

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

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

Рукописи не возвращаются

А 04937 от 5.VII. 1980
Сдано в набор 7.V.1980
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 12,350
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зах. 5991. Тираж 35 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21