



1²⁷⁸
1981

**Декоративное
Искусство СССР**

З А Л

Нынешняя пятилетка
займет достойное место
в истории героических дел
советского народа,
уверенно идущего по пути
коммунизма.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Из речи на Пленуме
Центрального Комитета КПСС
21 октября 1980 года

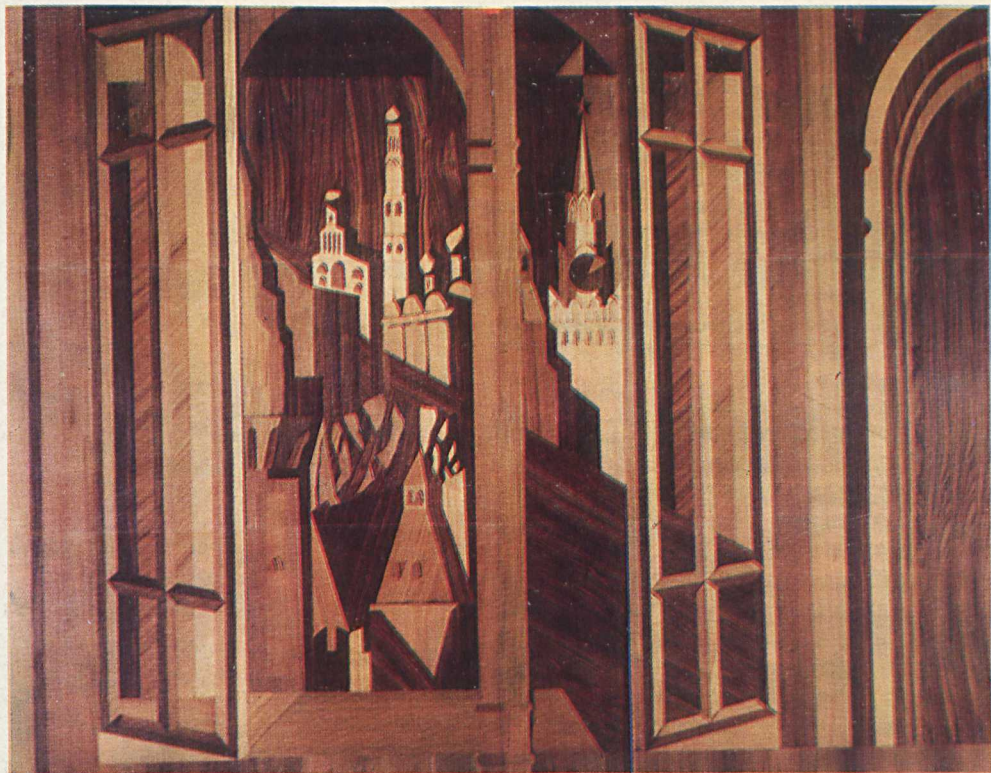


Вместе с партией, вместе с народом

Таир Салахов
Первый секретарь правления СХ СССР

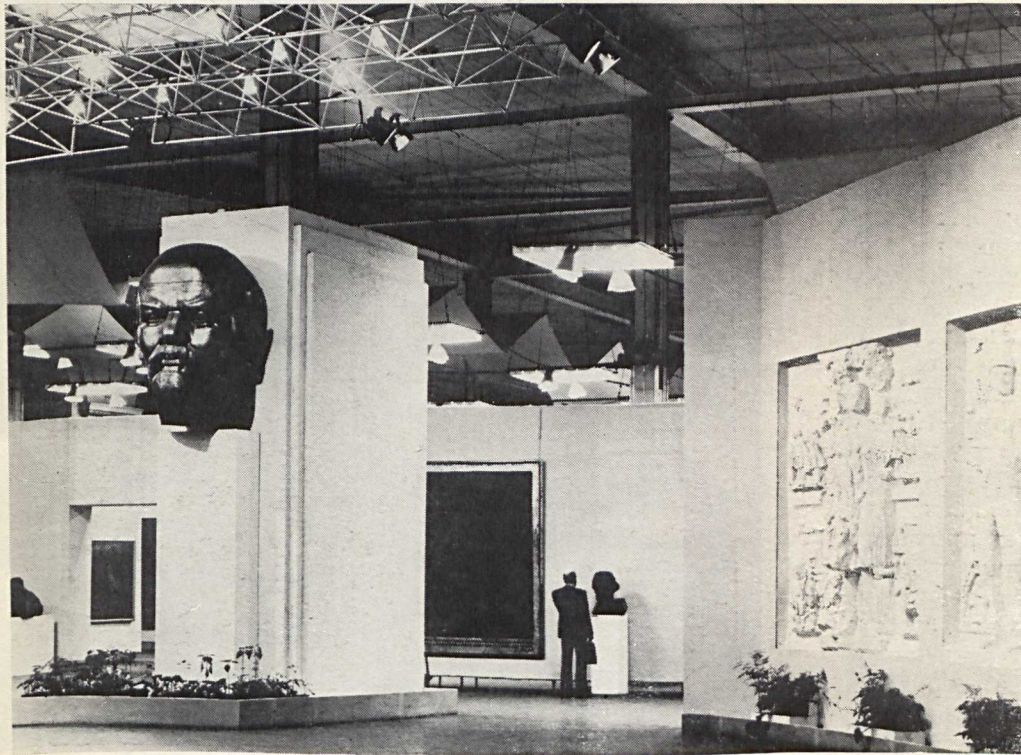
чительно возрос экономический и оборонный потенциал нашей страны. Сделан новый крупный шаг в развитии всего народного хозяйства, в решении больших и важных социальных задач. Одним словом, нынешняя пятилетка займет достойное место в истории героических дел советского народа, уверенно идущего по пути к коммунизму».

Наша партия постоянно уделяет особое внимание вопросам идейного, нравственного воспитания, проблемам формирования духовного облика советского человека, совершенствованию социалистического образа жизни. И советские художники непосредственно участвуют в



Н. Андронов
Декоративное панно в здании
Советского посольства
в Вашингтоне. Дерево, маркетри

Аванзал выставки московских
художников в ЦВЗ

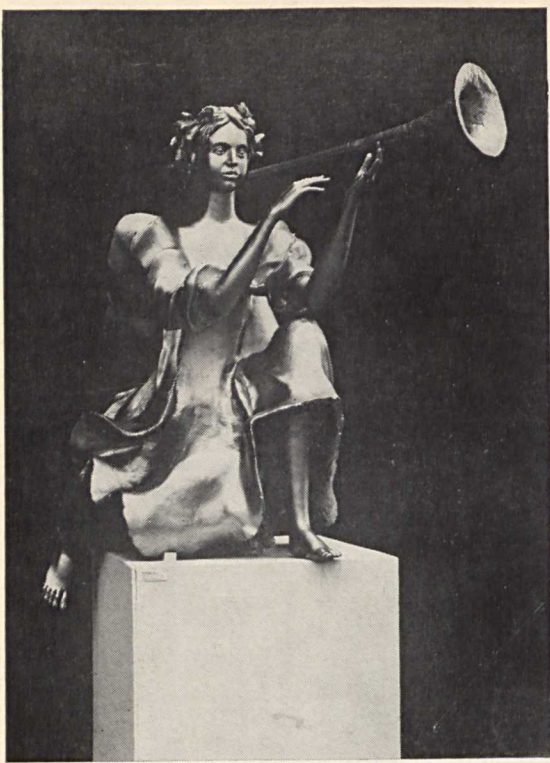


2-я стр. обложки

А. Бурганов
Страна Советов. Кованая медь.
Вход в ЦВЗ на выставку
московских художников

Наша страна вступила в седьмое десятилетие своей революционной истории. XXV съезд КПСС, 60-летие Великого Октября, принятие новой Конституции СССР, 110-я годовщина со дня рождения В. И. Ленина стали выдающимися событиями в жизни советского народа. Завершилась X пятилетка. Главные направления социально-политической и экономической программы, принятой XXV съездом партии, успешно выполнены. Выступая на пленуме ЦК КПСС 21 октября 1980 года, товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Минувшие годы подтвердили правильность экономической стратегии, выработанной на XXIV и XXV съездах партии. Зна-

процессе воспитания нового человека, в формировании его коммунистического мировоззрения, активной жизненной позиции. Нас вдохновляла высокая оценка творческого труда деятелей советской литературы и искусства, данная в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии. На этом историческом форуме была подчеркнута широта и прочность связи искусства с жизнью, возросшая взыскательность художественной интеллигенции к своему творчеству. В докладе прозвучала глубоко принципиальная и поистине душевная забота о каждом талантливом художнике, о дальнейшем развитии советского искусства.



Планам реализации решений XXV съезда КПСС, задачам, поставленным перед творческой интеллигенцией партией и народом, был посвящен V съезд Союза художников СССР. На съезде и на последующих пленумах правления Союза художников СССР глубоко и всесторонне рассматривались идейно-творческие вопросы, а также задачи дальнейшего укрепления связи искусства с жизнью народа. И сегодня можно сказать, что советские художники самыми тесными узами связаны с людьми труда, с теми, кто представляет собой, по ленинскому определению, «цвет страны, ее силу, ее будущность», и эта неуклонно крепнущая связь обогащает наше творчество.

Современного художника влечет жажда познать нового героя в жизни, в действии. Так, десятки постоянных творческих групп из всех союзных республик работали на важнейших ударных стройках страны — на БАМе, КамАЗе, Атоммаше, в колхозах Нечерноземья, в районах Сибири и Дальнего Востока. Массовыми стали командировки молодых художников на комсомольские стройки, крупные промышленные и сельскохозяйственные предприятия. Творческие поездки способствовали развитию дарований, росту профессионального мастерства, глубокому постижению жизни и происходящих в ней социальных изменений.

Важной приметой художественной жизни наших дней стали выездные пленумы и секретариаты правления Союза художников СССР, проводимые при широком участии других творческих организаций и представителей производственных коллективов. Союз художников СССР организовал выездной секретариат в Алма-Ате, посвященный 25-летию освоения целинных и залежных земель; к 50-летию первой пятилетки был приурочен пленум в Магнитогорске; вопросы коммунистической идейности и интернационализма советского изобразительного искусства обсуждались на пленуме в Тбилиси. Сегодня, пожалуй, не существует такой сферы человеческой деятельности, где бы ни был приложен труд художника. Вместе с архитекторами и строителями художники участвуют в создании новых городов, предприятий, жилых районов. Труд художника активно способствует формированию социалистического образа жизни. За последнее время удельный вес изобразительного, монументального и декоративно-прикладного искусства в создании целостной художественно организованной среды советских городов и сел значительно вырос. Широкое применение при застройке городов, наряду с традиционной скульптурой, получила монументальная живопись, а в сложении облика интерьеров, вместе с предметами декоративно-прикладного искусства, все возрастающую роль приобретают станковые виды. Художественное произведение обогащает архитектурно-пространственную среду, делает ее гуманистичнее, привлекательней, сомасштабнее человеку. Примеры



А. Шмакова
Гобелен «Москва праздничная».
Шерсть, ручное ткачество



пластических искусств можно видеть на строительстве таких городов, как Алма-Ата, Ташкент, Навои, Зеленоград под Москвой, города автомобилестроителей на Волге и Каме — Тольятти и Набережные Челны. Новые районы построены в исторически сложившихся городах: в Киеве, Ереване, Баку, Вильнюсе и др. Спортивные объекты, возведенные в Москве к XXII Олимпийским играм, обогатили архитектурный облик столицы, дали интересные решения в области синтеза искусств.

За последние годы в нашей стране созданы значительные архитектурно-скульптурные ансамбли и монументы, получившие широкое признание советской общественности. Так, можно назвать памятник В. И. Ленину в Ташкенте Н. Томского, удостоенный Государственной премии СССР, монумент героической обороны Ленинграда, выполненный авторским коллективом под руководством М. Аникушина, и памятник «Борцам революции» Т. Садыкова, отмеченные Ленинской премией. В настоящее время ведутся работы по сооружению в Новороссийске ансамбля, посвященного героям Малой земли (скульптор Вл. Цигаль). В области монументальной живописи необходимо отметить мозаику «Человек и печать» Н. Андропова и А. Васнецова, чья талантливая работа также удостоилась Государственной премии СССР.

Продолжая традиции, заложенные в программе Ленинского плана монументальной пропаганды, советские художники работают над созданием монументальных произведений, в которых будет запечатлен ратный и трудовой подвиг советских людей. Ведь перед нами стоит задача создавать произведения искусства, достойные нашего современника, запечатлеть в бронзе и камне, в переливах красок богатство и сложность его духовного мира, глубину его нравственных исканий.

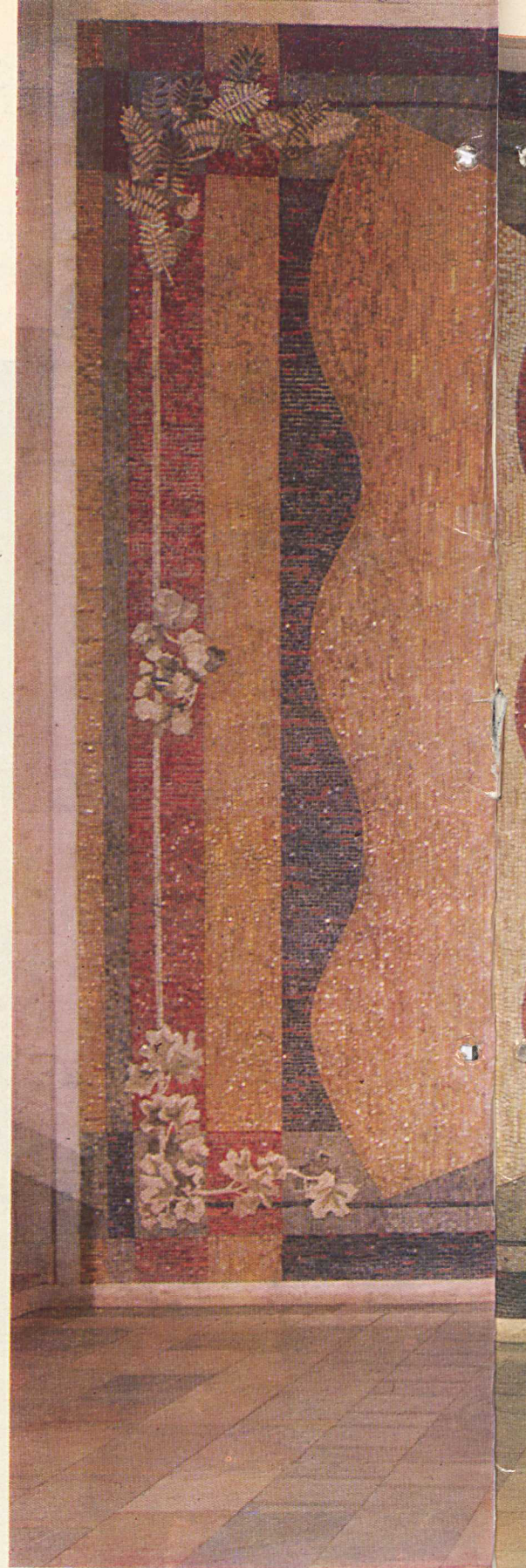
Наше искусство имеет необычайно большую аудиторию, небывало массового и заинтересованного зрителя. Советское общество располагает тысячами музеев и многими выставочными залами, в которых ведется пропаганда изобразительного искусства. Сейчас с особой остротой



ощущается все более растущая потребность зрителей в непосредственном, живом общении с произведениями искусства. Откликаясь на эту потребность народа, Союз художников СССР значительно расширил выставочную деятельность и проделал уже немалую работу по передаче коллекций художественных произведений государственным предприятиям и учреждениям, народным картинным галереям и музеям.

Выставочная деятельность занимает большое место во всей нашей организационно-творческой работе. За последние пять лет только Союзом художников СССР в городах страны экспонировано 696 крупных художественных выставок. В этот же период были организованы совместно с Министерством культуры СССР такие Всесоюзные выставки, как «Слава труду!», «Молодость страны», «По Ленинскому пути» — в честь 60-летия Великого Октября, «Молодая гвардия Страны Советов», посвященная 60-й годовщине ВЛКСМ, «Физкультура и спорт в СССР», «Спорт — посол мира» к XXII Олимпийским играм в Москве, и другие. Важное значение для дальнейшего развития искусства имели выставки, построенные по видовому и жанровому принципу. К ним относятся выставки: «Советский портрет», «Сатира в борьбе за мир», Первая Всесоюзная выставка книжной иллюстрации, произведений художников театра, кино и телевидения, Всесоюзная выставка мастеров художественных промыслов, скульптуры малых форм. Большим событием для художественной жизни Российской Федерации стало проведение зональных выставок, цикл которых завершился представительной выставкой «Советская Россия», посвященной XXVI съезду КПСС. Работы, представленные на ней, рассказывали зрителю о жизни нашего современника, о его делах и свершениях. Широкий обмен выставками, показ изобразительного искусства республик в Москве и других городах содействуют взаимообогащению советской многонациональной культуры.

Сейчас наша партия, весь советский народ готовится к XXVI съезду КПСС. В канун открытия партийного съезда в Москве будет экспонирована всесоюзная выстав-



Э. Жаренова
Дмитрий Донской. Мозаика

Б. Тальберг
«Гостеприимная Россия».
Панно в здании Культурного
центра в Олимпийской деревне.
Мозаика



ка «Мы строим коммунизм». Наряду с живописцами, скульпторами, графиками, мастерами декоративно-прикладного искусства, в ней примут участие художники-оформители, дизайнеры, архитекторы, монументалисты. Выставка «Мы строим коммунизм» станет творческим рапортом советских художников XXVI съезду партии. Выставочная программа Союза художников СССР на 1981—1982 гг. обширна и многогранна. Здесь можно особо отметить Всесоюзную выставку произведений молодых художников, Всесоюзную выставку новых образцов изделий декоративно-прикладного искусства, Всесоюзную выставку «СССР — наша Родина», посвященную 60-летию образования СССР. Развертывание выставочной деятельности имеет огромное значение для подъема творческой активности художников. Общественный отчет, показ своих работ в ряду произведений коллег по искусству помогает художнику определить направление и перспективы своих эстетических исканий.

Искусство в эпоху зрелого социализма становится все более важным фактором духовного развития общества. Оно участвует в процессе воспитания нового человека, всесторонне и гармонически развитой личности. Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», «О мерах по дальнейшему развитию самостоятельного художественного творчества», «О работе с творческой молодежью», «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» нацеливают советских художников на создание произведений, исполненных гражданского пафоса, высокого профессионального мастерства. Вместе с партией, вместе с народом советские художники идут навстречу XXVI съезду КПСС, сознавая огромную ответственность своего творческого труда, призванного утверждать высокие идеалы эпохи строительства коммунизма.

Художник Рудольф Кликс

Евгений Розенблюм,
Наталья Уварова



Говорить о работе заслуженного деятеля искусств РСФСР Рудольфа Ригольдовича Кликса — значит говорить об истории советского оформительского искусства в целом. Кликс — художник, стоявший у истоков создания важной и сложной области оформительского искусства, выставочного дизайна. Его творческая деятельность всегда шла в ногу с общим направлением развития этого вида искусства, его проекты всегда отражали характерные черты стиля времени, его энергия и энтузиазм всегда направлены на развитие этого стиля.

Проблемы оформительского искусства и экспозиционного дизайна сложны и еще недостаточно изучены. Примечательно, что первый систематический анализ опыта художественного проектирования выставок, его истории и путей развития был сделан именно Кликсом*, человеком, за плечами которого огромный опыт оформления всесоюзных и международных выставок.

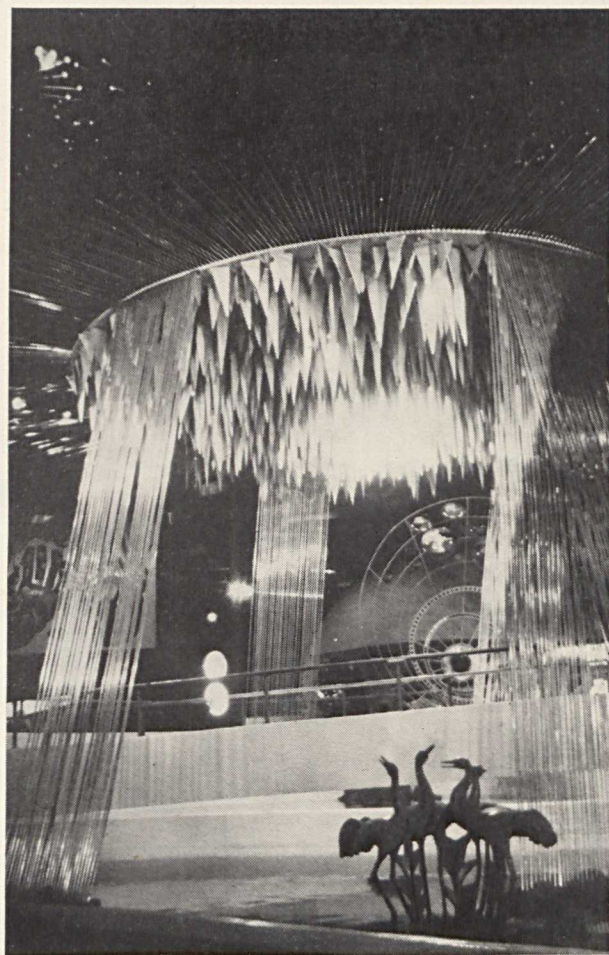
Работы самого художника можно рассматривать как своеобразную «мини-историю» нашего экспозиционного искусства — почти каждый период его развития отразился в проектах Кликса. И если перед искусствоведением сейчас стоит задача определения этапов развития выставочного дизайна, то изучение работ Кликса — одна из составных частей решения этой задачи.

На его работах учились многие, и его деятельность как наставника способствовала воспитанию целого поколения художников выставочного дизайна. «Папа Кликс» — так зовут его все поколения художников Торгово-промышленной палаты.

Рудольф Кликс по профессии архитектор (в 1935 году окончил архитектурный факультет Харьковского инженерно-строительного института). Для истории советского искусства и архитектуры это был важный и определяющий год. С 1935 года начала издаваться «Архитектурная газета». В феврале Второй всесоюзный съезд колхозников принял решение об открытии в 1937 году Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. 14 мая 1935 года был пущен первый поезд московского метро; художественное оформление десяти первых станций ознаменовало переход к принципиально новому пространственному мышлению, отличному от господствующего в то время конструктивизма. 10 июля принято постановление о Гене-

ральном плане реконструкции Москвы, где впервые было сформулировано требование целостного художественного оформления города. 20 декабря вступила в строй первая очередь гостиницы «Москва». Первоначально спроектированная Л. Савельевым и О. Стапаном, она была заново оформлена А. Щусевым. Рудольф Кликс защищал свой дипломный проект «Дворец молодежи в Москве» как раз в то время, когда в советском искусстве окончательно утверждались новые формы пространственного мышления. Они были приняты молодым художником — это нашло отражение в его проектах. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что в этот период на смену функционализму (в самом широком смысле) пришел метод проектирования среды. Этого термина в 30-е годы, конечно, не существовало, но тем не менее он здесь вполне уместен. Архитектура в те годы сделала решительный шаг к оформительскому искусству, театрализации оформления, стремилась

стремлением познания вселенной, высоты, потянулись вверх гирлянды разноцветных огней. Строгость и правильность этой конусообразной экспозиции олицетворяют гармонию и упорядоченность, широту и масштаб, грандиозность задач, решаемых в это время страной (проект был выполнен в связи с выставкой, посвященной 20-летию Советской власти). Центром экспозиции явилась модель чкаловского самолета, выполненная в натуральную величину. Рассекая пространство конуса мощными крыльями, высвечиваемый струящимся потоком света, самолет как бы парил над планетой. В проекте отразились поиски в области формы и стиля, волновавшие в то время художников и архитекторов. Чкаловский самолет появился в проекте Кликса не случайно, в нем художник стремился отобразить основное устремление своего времени — подняться над просторами Земли. Это был символ новых человеческих возможностей. В последующих работах Рудольф Ригольдович будет постоян-



Оформление площади Госпрома в Харькове (1937)

Проект отличается новаторским решением пространства. Экспозиция представляет из себя пятидесятиметровый конус, основанием которого является Земля. В этом проекте впервые в практике оформительского искусства в таких масштабах предлагалось использовать вантовую конструкцию



воплотить принцип целостности зрительского восприятия — посетитель стал как бы зрителем архитектурного спектакля. Одна из первых серьезных работ Кликса — проект оформления площади Госпрома в Харькове (1937). С одной стороны, в этом проекте есть еще что-то от татлинской башни, образ которой притягивал художников того времени; с другой, и это главное, — его характеризует подчеркнутая театральность решения пространства. В стремительном порыве над огромной площадью взметнулся остроконечный пятидесятиметровый конус. Его основание — Земля. И от нее, увлекаемые

ВДНХ — павильон «Сибирь» (1950) В оформлении павильона были использованы принципы архитектуры русского барокко и классицизма. Основной темой оформления стала тема изобилия, выразившаяся в образах колоса, снопа, цветочной гирлянды. Стистика архитектуры павильона сочеталась с общим ансамблем выставки

* «Художественное проектирование экспозиций». М., 1979.

по возвращении к этому образу на выставке ЭКСПО-58 в Брюсселе это будут космические спутники, в Монреале (ЭКСПО-67) — огромный кинозал в форме чечевицы, где посетители «отправляются» в космическое путешествие, в Спокане (ЭКСПО-74) — модель биосферы Вселенной.

В 1939 году Кликс окончил аспирантуру ХИСИ, а в 1940 году защитил диссертацию на тему «Интерьер барокко и классицизма в России». Советское оформительское искусство в это время чрезвычайно интересовало те принципы, которые были выработаны в русском классицизме и барокко. Архитектуру этих направлений отличали принципиальная антиконструктивность, живописность, удивительно свободное обращение к другим стилям, их ассимиляция с собственными формами. Все эти черты стиля отразились в советской архитектуре и оформительском искусстве 30—50-х годов.

В 1939 году открылась ВСХВ. Первона-

Р. Кликс был назначен заместителем главного архитектора, а в 1956 — главным художником ВСХВ. Все павильоны были перестроены и заново оформлены. Одних это коснулось в большей степени, других — в меньшей. Существенно изменилась и расширилась планировка. Главный вход на выставку превратился в Северный, и был выстроен новый главный вход — монументальный, величественный, напоминающий римские триумфальные арки. Эта торжественность образа символизировала успехи страны-победительницы.

Рудольф Ригольдович был одним из авторов новой планировки выставки и автором проекта павильона «Сибирь» (сейчас «Угольная промышленность»). В оформлении павильона Кликс воплотил идеи, разработанные им в диссертации по русским интерьерам барокко и классицизма. Художник свободно оперирует наследием художественной культуры, использует различные стили.

1957 год был, в известном смысле,воротным в истории советского оформительского искусства. Он ознаменовался переходом к новым принципам организации предметно-пространственной среды, выразившимся в отказе от излишнего в убранстве интерьеров и переходе к более строгому образно-пространственному решению экспозиций.

Было значительно изменено архитектурное решение павильонов — они стали строже и современнее. Происшедший в приемах экспозиции качественный сдвиг значительно повысил ее эффективность (в оформлении выставки Кликс широко и смело использует цвет как средство эмоционального раскрытия темы экспозиции).

В 1958 году в Брюсселе открылась первая послевоенная всемирная выставка — ЭКСПО-58, где советский раздел во Дворце науки был оформлен Рудольфом Кликсом. Перед Кликсом и другими художниками, работавшими над оформлением этой выставки, стояла сложная задача — художественными средствами отразить основные достижения страны-победительницы в области науки и культуры. Авторам проекта удалось придать экспозиции обобщающий характер, она оказалась своего рода знаковой системой, где каждый экспонат, помимо прямого, имел и символическое значение. Здесь новые принципы оформительского искусства получили дальнейшее развитие. Насыщенность пространства сменилась подчеркнутой простотой, пышные гирлянды и колосья — сухим геометризмом простейших форм, сложная полихромия — декоративностью открытых цветов. Советская экспозиция, подобно математической формуле, была условна и лаконична: вытянутые вверх прозрачные цилиндры, металлические шары, угловатые формы приборов — все это подчеркивало стройность выбранной Кликсом экспозиционной системы.

Такое изменение образа экспозиции, ее стилистики было во многом связано и с переоценкой роли посетителя выставки. К этому времени, несомненно, возрос его культурный уровень, он не ограничивался уже только пассивным созерцанием. Поэтому и планировка выставки, распределение экспонатов, их подача строились с расчетом на активный контакт зрителя с экспозицией. Более того, последняя не носила постоянного характера, а находилась в движении, в процессе непрерывного переформирования.

Но задумаемся над тем, изменился ли общий подход к организации пространственной среды. И получим ответ — нет, не изменился. Те достижения, которые советское оформительское искусство при-

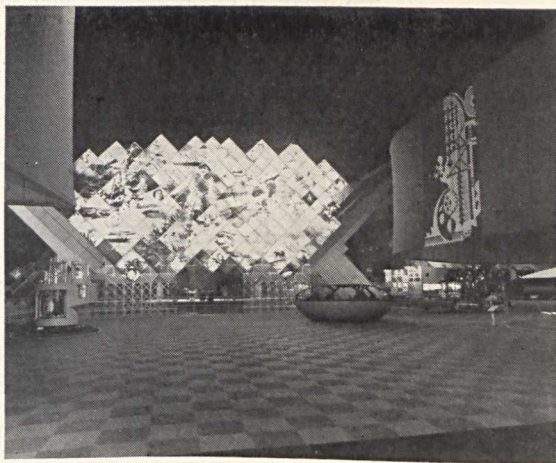
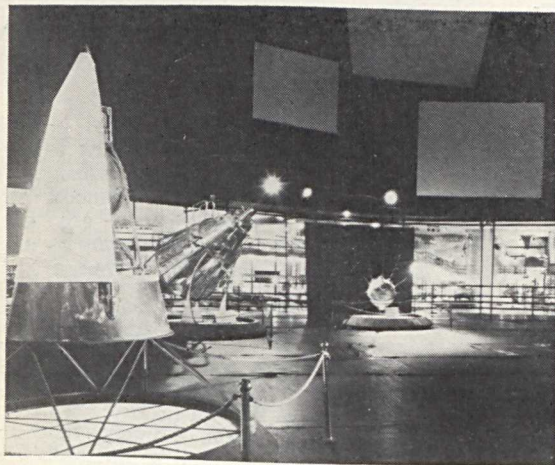


Всемирная выставка «Экспо-74»

Советский павильон на Всемирной выставке «Экспо-74», который особое внимание отводил охране окружающей среды, был решен в форме модели биосферы. Входя в павильон — сразу попадаешь в царство природных красок и тонов: желтые, зеленые, коричневато-оранжевые, голубые. Эти краски дает нам природа. В эти тона окрашены земля, вода, песок, море. Все это естественно и привычно для глаза.

Торгово-промышленная выставка в Лондоне (1961)

Широкое использование аудиовизуальных приемов акцентировало значение побед Советской страны в области космоса. Пластические формы разделов экспозиции в сочетании с крупномасштабными интерьерами павильона создавали художественно выразительную систему контрастов и неожиданностей. Активное цветовое решение способствовало лучшему восприятию содержания



Экспозиция главного зала Национальной выставки СССР. Лондон (1979)
Панорама природных богатств страны

чальная идея выставки в процессе ее создания принципиально изменилась. Рассчитанная на сто дней, она, по существу, стала мыслиться как постоянная. В это время начинает складываться определенный тип выставки, включающей преобразование и организацию всей пространственной среды: архитектурное оформление здания, украшение интерьера, дизайнерскую подачу экспонатов. В развитии этого немалую роль сыграл и Кликс.

После войны решено было не просто восстановить ВСХВ, но и принципиально усилить ее звучание. В 1947 году

Основным мотивом интерьера павильона становится тема урожая, изобилия, выраженная в образах снопа, колоса, цветочной гирлянды. Этот мотив характерен не только для ВСХВ, но и для всей советской послевоенной архитектуры. Наиболее яркого воплощения эта тема достигла в павильоне «Сибирь», в фонтане «Дружба народов» (архитекторы Г. Константиновский и К. Топуридзе), в колонне «Изобилие» (архитекторы Г. Захаров и З. Чернышева), в переходе станции метро «Курская», в колонне-колосе на станции метро «Сокол» (архитектор В. Андреев) и в других художественных проектах тех лет.

обрело в 30—40-е годы: живописность, театральность, свобода в обращении с различными стилистическими формами, — полностью сохранились и в новой оформительской стилистике. Сменился спектакль, изменились декорации, но сама механика сцены осталась прежней. Принцип сохранился неизменным. Именно этим объясняется та естественность, с которой Рудольф Ригольдович и его коллеги перешли к новым оформительским приемам.

Такая легкость изменения внешнего оформления, не затрагивающего конструктивной сущности сооружения, извест-

ный разрыв между фасадами и конструкцией, с точки зрения ортодоксального функционализма или конструктивизма, конечно, недопустимы. Но с точки зрения проектирования среды, это, быть может, единственно возможный путь. И надо признать, что советское оформительское искусство 30—50-х годов немало сделало для поисков в этой области. Чрезвычайно интересно еще раз вспомнить проект оформления площади Госпрома в Харькове с точки зрения стилистики этого проекта. Здесь впервые появляется излюбленный в дальнейшем прием Р. Кликса — широко развернутый на зрителя цилиндрический фриз. В проекте 1937 года этот фриз перебивается вертикальными флагами, на Лондонской выставке 1961 года он предстает в форме единой плоскости монументальной живописи и установки для слайд-фильмов. Этот образ-прием становится как бы личной темой художника.



Он развивает свой композиционный замысел, обобщая технические и художественные средства экспозиции. Он сознательно деформирует архитектурную среду интерьера, создавая в нем свою временную коммуникативную среду, ориентированную на контакт посетителей с экспозицией.

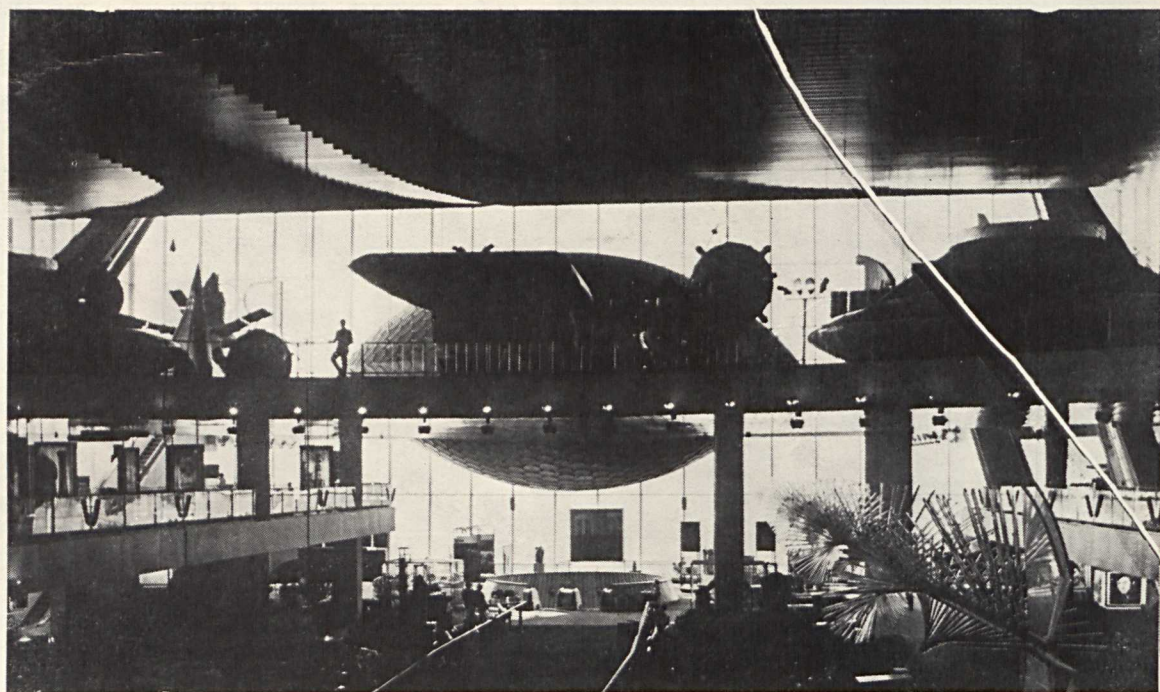
Его проекты — экспрессивны и эмоциональны, в них много настроения. Его экспозиции всегда конструктивно ясны и вместе с тем живописны, их отличают строгость рисунка и гармоничность красок. В них присутствует глубоко личное отношение художника к каждой детали. Монография Рудольфа Ригольдовича, отмеченная на двадцатом Всесоюзном конкурсе книги, открывает нам еще одну сторону его деятельности — ученого, прекрасно владеющего методикой научного исследования.

Рудольф Кликс чуток и отзывчив к процессам, происходящим в художественной

Всемирная выставка «Экспо-67». Монреаль

Советский павильон был одним из самых больших национальных павильонов. Он отличался правильностью и строгостью форм. Тематика его разделов отражала основные направления развития страны к 50-летию Советского государства.

Наиболее интересной ее частью был космический раздел, напоминающий пространство Вселенной. Внимание посетителей привлекала гигантская «чечевица» — кинозал, где посетители отправлялись в космическое путешествие. Символический «электронный луч» пронизывал зал по всей его длине и переводил внимание посетителей от оживленного движения воды на макете Красноярской ГЭС к разделу энергетики будущего



Как видим, со сменой стилистики в творчестве Рудольфа Кликса (точно отражающего в этом смысле общие тенденции советского оформительского искусства) остается нечто неизменное, некоторые общие принципы эмоционального воздействия на зрителя. Меняются «слова» пространственного языка, но почти не меняется его «грамматика».

В 1960 году Рудольф Кликс был назначен главным художником Торгово-промышленной палаты. Здесь во всей полноте проявились его качества прекрасного организатора, умеющего не только разработать генеральное решение проекта, но и организовать работу коллектива художников по созданию целостного и ор-

ганичного ансамбля выставки. Выставки, оформленные Кликсом за время работы в Торгово-промышленной палате, отличаются целостностью и единством идейной тематики и художественного воплощения. И это крайне существенно, ибо в оформлении международных выставок проектировщику необходимо художественными средствами отобразить основные достижения страны.

Работая в Торгово-промышленной палате, Рудольф Кликс оформил крупные выставки в Югославии, Сирии, Индии, Греции, Финляндии, Австрии, Англии, США. Почти все они были отмечены как крупные творческие удаchi художника. Посетив одну из них (в Рио-де-Жанейро), Оскар Немецкер записал в книге отзыв: «Я восхищен, с каким искусством Вы преобразовали своей экспозицией этот огромный павильон. Я поражен умением советских архитекторов сочетать искусство с политикой. Большое спасибо за доставленное удовольствие».

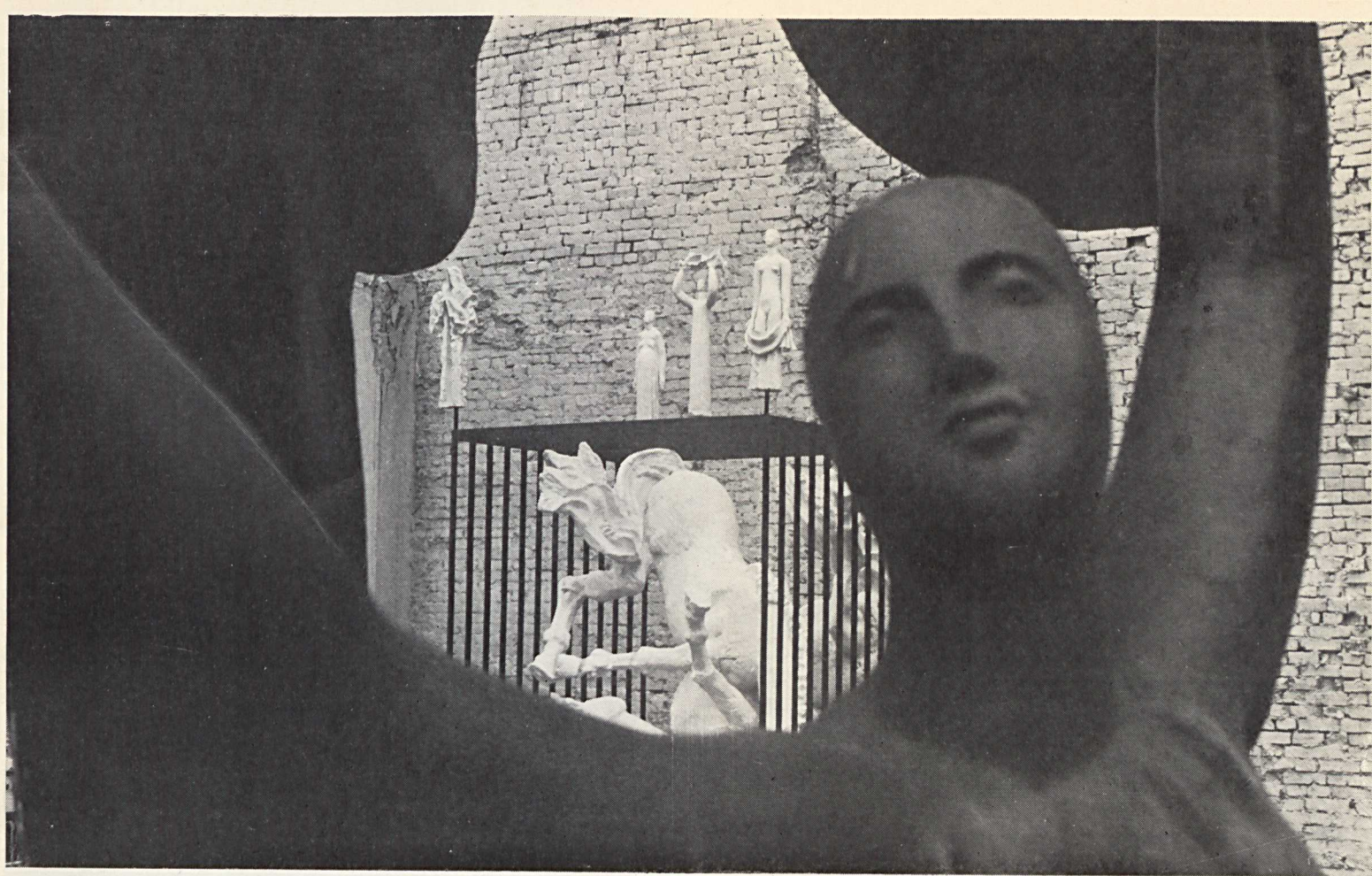
Нет необходимости детально останавливаться на последних работах Рудольфа Ригольдовича Кликса. Они были подробно и обстоятельно проанализированы на страницах нашего журнала. Рудольф Ригольдович часто выступает в «ДИ СССР» по вопросам теории и практики выставочного дизайна, обобщая и анализируя опыт проектирования международных экспозиций.

Его рассказ о выставках всегда образен и интересен.

Внимательно изучив проектные работы Рудольфа Кликса, мы увидим, что в самой природе авторских замыслов есть что-то, что позволяет оценивать их не только с позиций строгой архитектуры.

жизни страны. Он ясно осознает, что качество художественного образа экспозиции зависит от понимания художником потребностей времени.

Требовательный к себе, Рудольф Кликс в то же время мягок, внимателен по отношению к творчеству других. Эти особенности характера позволяют ему плодотворно работать со многими художниками, объединять вокруг себя коллектив интересных авторов. В проектах он зачастую выступает как дирижер и режиссер целого ансамбля, от слаженности работы которого во многом зависит успех замысла. Наверное, каждый из работающих с Рудольфом Ригольдовичем Кликсом может вспомнить эпизод, когда его поддержка и помощь способствовали лучшему воплощению проекта. Работая с другими художниками, Кликс стремится почувствовать замыслы авторов, сделать их близкими себе. Работа других важна для него, как и его собственные проекты. И в этом еще одно из дарований Рудольфа Ригольдовича Кликса. Не случайно, что на юбилее в честь семидесятилетия, отвечая на поздравления и приветствия, Кликс с полной искренностью мог сказать присутствующим художникам всех поколений — от старейшины цеха проектировщиков В. Роскина до самых молодых дизайнеров Торговой палаты: «Я себя без вас не представляю».



Метафоры пространства и времени

Вильям Мейланд

Поставив в заглавии такие обязывающие и в то же время модные сегодня слова, как «метафора», «пространство» и «время», остается только попытаться соединить их с соответствующим явлением в искусстве, с именем художника, творчество которого, в свою очередь, способно выдержать соединение этих понятий в одно целое. Мне представляется, что Александр Бурганов именно такой художник. В этом убеждаешься сразу, видишь ли одно его произведение, или несколько работ последних пяти лет. Что же касается его персональных взаимоотношений с пространством, то поначалу вообще думаешь, что он, как птица, не ведает особых затруднений в своем привычном состоянии полета и лишь жесткая необходимость закрепления в воздухе тех или иных скульптурных объемов заставляет его прибегать к конструктивным опорам, которым он неизменно сообщает необходимое изящество.

Черные вертикали и горизонталы стальных прутьев отделяют «войну» от «мира» в одной из наиболее значительных его композиций 1980 года; на последнюю ступень высокой узкой белой лестницы вознесено «Рождение человека»; многочисленные драпировки почти везде лишены материальной тяжеловесности... Своего рода победными реляциями скульптора о завоевании безграничного пространства, в том числе, и прежде всего, пространства духовного, звучат рисунки Бурганова из серии «Италия». Под итальянским небом оно кажется таким насыщенным, что невозможно не рисовать, не придумывать, а точнее, не компоновать все то, что сотни лет входит в сознание человечества. Причем это не художество о художестве, не «литература», сотканная из литературы, то есть не вторичное и третичное творчество, а естественное обращение к первоисточкам культуры, которые часто бывают заглушены в нашем сознании чертополохом сиюминутности.

Одним словом, достоинства Бурганова велики и несомненны. И все же что-то такое, чему не сразу находишь название,

настораживает в творческих полетах этого щедро одаренного человека. Начинаешь судорожно подыскивать по возможности точные и проверенные понятия. «Манерность»? — Нет, не совсем то. Ее сегодня хватает в избытке и в скульптуре, и в декоративно-прикладном искусстве, но Бурганов здесь не при чем или почти не при чем. «Барочность»? — Это ближе, но также недостаточно емкостительно для его творчества. Может быть, вообще некая чрезмерность пластического трепета или хорошо организованное «переизящивание»? — Нет! Это, пожалуй, и вовсе крайность. Бурганов, как правило, строг к себе. Во всяком случае, в некоторых его произведениях если и можно отыскать «лишние слова», то возникновение их никак не объясняется недостатком вкуса или, тем более, потаканием недостаточно высоким вкусам потребителей салонной продукции.

Тогда, может быть, раздражает нечто обратное — некоторая осознанная замкнутость «языка символов», о которой он писал в предисловии к каталогу своей персональной выставки 1978 года: «Дерево, занавеска, коробка, колонна... Пройдут годы, но что бы ни случилось со мной потом, что бы ни взволновало душу, из глубины сознания, как главные действующие лица, вновь возникают, обступая меня, все те же старые знакомые: расцветает дерево, полное плодов и листьев. Взлетает занавеска, затрепетав от взгляда. Еще неумолимее в своем геометрическом безразличии замыкаются стены коробки. И как противостояние всему возникает гордая вертикаль колонны. Утратив свою былую взаимосвязь, эти предметы, превращенные в символы, продолжают разыгрывать передо мной мистерию далекого детства, подсказывая, каким образом, хочу я этого или нет, мне дано выразить каждую новую коллизию чувств».

Но, видимо, и впрямь «истина конкретна», и нужно умышленно обратиться к нескольким менее удачным или средним работам скульптора, чтобы выяснить воз-

никшие, но так и неназванные моменты отталкивания.

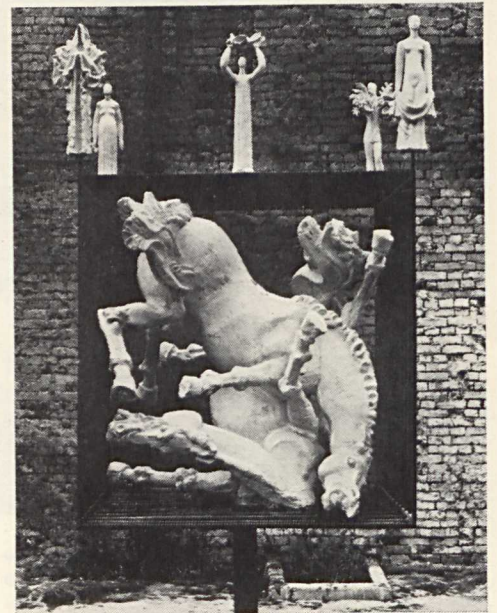
Например, составленная из «говорящих» драпировок «Пиета» (1978). В ней есть некоторое образное насилие, насилие над материалом, который заставили быть телом. Нечто подобное можно наблюдать у живописца А. Акопяна, иногда обнимающего одеждой несуществующие человеческие объемы. Бурганов же обнимает драпировками идеи и символы. Они даются в сложнейших ракурсах по отношению друг к другу, обрамляются биением гипсовых и беломраморных форм, которые ветвятся и скручиваются, ниспадают и клубятся сгустками энергии и всюду непререкаемо подчиняются воле автора.





Так, может быть, все дело в этом чрезмерном волевом начале, когда форма уже неспособна к саморазвитию и вольной жизни в глубинах нашего зрения? Может быть, потому скульптор так и настаивает на трепете драпировок и полете конструкций, что чувствует сам чрезмерность своей пластической логики, точнее, придуманности всех композиций? Уже ли слово найдено — «придуманность»? И это несмотря ни на какую внешнюю свободу?

Проверим себя обращением к еще одной работе «Память» (1980). В данном случае придуманность более очевидна. Можно даже сказать, что автор несколько перемудрил, поместив фигуру мужчины за складки развевающейся драпировки и оставив видимыми только ноги. Заинтригованный зритель непременно желает узнать, а что там за драпировкой («неужто стоит?»). И, зайдя в «тыл» композиции, с удовлетворением констатирует: «Стоит». Похоже, что на этом несложном разгадывании действие произведения и заканчивается. Гражданский пафос оказался страдательной стороной и воспринимается как упражнение скульптора в риторике на заданную тему. И все из-за придумывания, из-за сочинения пластической ситуации, где для действия самой пластики места почти не остается. Однако остановимся и охладим критиче-



ский пыл. В нормальном для любого здорового восприятия рассуждении «за» и «против» вторая половина явно начинает преобладать. Появляется некая критическая инерция, в которой скульптор не повинен. Ведь если и дальше отталкиваться от риторики «Памяти», то и в «Меланхолии», и в «Воине и мире», и в «Портрете с облаками» ничего, кроме головного сочинительства, можно просто не обнаружить. Между тем это далеко не так. В анализе перечисленных и многих других значительных композиций Бурганова разных лет критика справедливо усматривает высокую степень созвучия нашему времени. К тому же придумывание вовсе не такой криминал, чтобы полностью заслонить достижения Бурганова. Если что и настораживало в его крупных работах 70-х годов, посвященных, как правило, большим общезначимым темам, так это не рационализм и четкая составленность (сочиненность) той или иной композиции (например, «Страна Советов», 1977), а наличие таких пластических моментов, которые с конца 60-х и в течение 70-х годов стали своего рода «общими местами» в монументально-декоративной пластике. Например, привычное наигрывание на «гармонии» вертикальных или горизонтальных складок, декларативное сближение их с каннелюрами классических колонн; или конструктивные переплеты, обрамляющие бодрые фигуры рабочих-строителей, рядом с которыми «ребра жесткости» кажутся такими же банальными, как заставки в журнале «Техника — молодежи». Все это, разумеется, не бургановская стихия. Она

Пьета. Бронза. 1980

Бегущая с птицей.
Кованая медь. 1975

Война и мир. Гипс. 1980

Война и мир. Гипс. 1980





Юность. Фигура верхнего яруса скульптурной композиции «Война и мир». Гипс. 1980

«Мать в платке печали». Фигура верхнего яруса скульптурной композиции «Война и мир». Гипс. 1980

Ожидание. Фигура верхнего яруса скульптурной композиции «Война и мир». Гипс. 1980



Портрет с облаками. Фрагмент.
Гипс. 1980

Цветы. Фигура верхнего яруса
скульптурной композиции
«Война и мир».
Гипс. 1980

больше присуща тем «практическим» художникам-монументалистам, которые, полностью удовлетворяя некоего среднего всесоюзного заказчика, по существу неотличимы друг от друга.

Тем важнее обратить внимание на преодоление скульптором собственной и общей инерции, в том числе издержек псевдомонументальности.

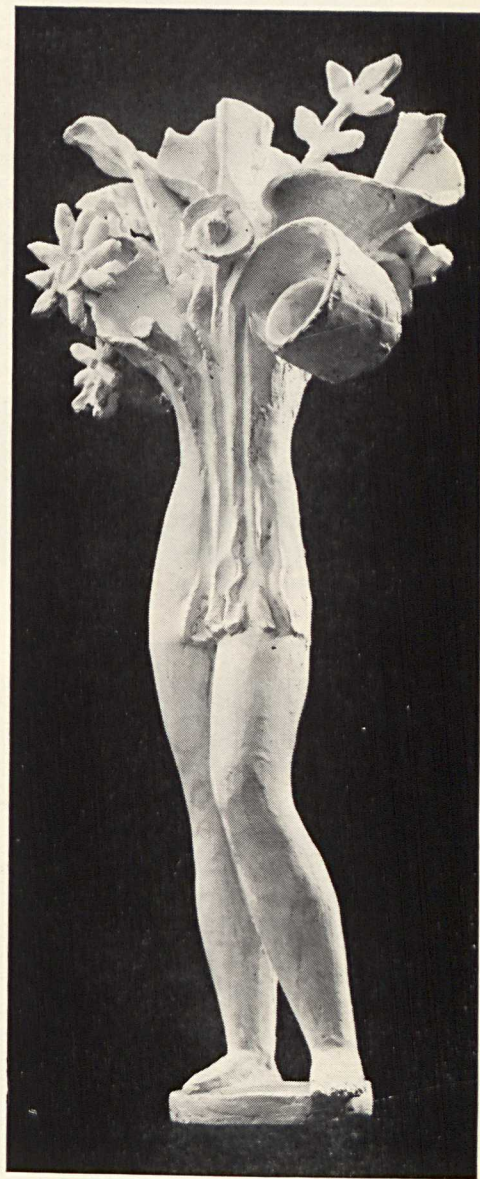
Как это ни покажется парадоксальным, но наиболее свободным он оказывается в данном случае не в скульптуре, а в рисунке. Тридцать листов итальянской серии воспринимаются как прорыв автора в наиболее близкую и органичную для него среду художнического и человеческого обитания. Может быть, дело в том, что линия — более податливый, более первичный материал и придумывание просто не успевает вклиниться между чувством и рукой мастера.

Гипс тоже не ахти какая мертвая материя. Бурганов порой даже умудряется сохранить его первоначальную теплоту, выделяющуюся в период застывания. Но похоже, что рисунок ему ближе как мыслительный процесс, как доматериальная жизнь, не связанная с процедурами формовки, отливки и т. д. Причем рисунки ни в коей мере не воспринимаются только как нечто второстепенное и сугубо подготовительное. В той же «Меланхо-

лии», например, все более додуманно и дооформлено, но прелесть первой мысли, тени мысли, догадки, первого движения художника принадлежит рисунку. И эта первичность драгоценна.

Во многих листах серии интересно сочетание тягостной пластики сюрреализма и строгой красоты классического рисунка. Художником дано естественное, жизненное соседство и столкновение высокого и низкого: уродства и красоты, туши и торса, малого и великого. В их чередовании есть закономерность единого авторского мышления, направленного на постижение «отведенного каждому из нас времени». Перед нами, по существу, рисунки-притчи, в которых монументальность замысла ничуть не уступает, а иногда и превосходит монументальность осуществленных скульптурных произведений.

Очень важно выделить и то обстоятельство, что изящество рисунка или доведенная до математического блеска законченность скульптуры Бурганова не просто



уравнивают в наших глазах уродство и красоту, примиря нас с миром. Остановись скульптор на этой достаточно высокой и благополучной стадии, и мы, приняв к сведению его мастерство и ум, смело могли бы пройти мимо. Но этот художник, к счастью, не ограничивает себя холодной «игрой в бисер» декоративности или в иные формальные малости. Его творчество видится последовательным поиском большого стиля, который способен вместить действительные, а не мнимые проблемы времени.



Тень и свет

Дина Немчинова

А. Лаврова
Композиция «Дыхание земли».
Хрусталь. Гравировка

Кружки «Рыбацкие».
Хрусталь. Гравировка

Фрагмент гравировки из
композиции «Полдень»

Десертный комплект
«Папоротник». Хрусталь,
алмазная грань



«Тень и свет» — так назвала свою персональную выставку произведений из стекла Александра Петровна Лаврова. Обычно так называют поэмы или поэтические сборники. Эта переключка названий раскрывает суть понимания художником своего творчества как поэтического осмысления мира. Творчество Лавровой несомненно обладает поэтическим зарядом, недаром многие ее произведения будят в памяти строки стихов.

«Тень и свет» — выставка целиком авторская: афиша, пригласительный билет, макет проспекта, проект оборудования и, наконец, экспозиция — все придумано и исполнено самим автором. Строго, тщательно и самокритично отобрала Лаврова произведения для своей выставки в зале Елагина дворца, показав из ранних лишь несколько вещей, а в основном экспозицию составили работы последних лет. Стекло для Александры Лавровой не было изначальным призванием в искусстве. Участь в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной, она мечтала только о керамике. Первый успех принесла ей дипломная работа — проект оформления пивного бара завода «Красная Бавария». Для интерьера ею были исполнены из красной глины и дерева серия настенных рельефов и фирменная посуда. Мотивами де-

кора послужили, как с юмором замечает автор, «сцены из медвежьей жизни». Кружки с ручкой в виде медведя стали сувениром училища.

Однако в творческой путевке, которая была ей выдана в 1965 году в стенах училища, было записано, что художник декоративно-прикладного искусства Александра Петровна Лаврова направляется на Ленинградский завод художественного стекла. Так молодой художник встретился с коллективом одного из крупнейших очагов современного художественного стеклоделия. Это и определило ее дальнейшую судьбу.

Наше отечественное художественное стекло имеет такие богатые традиции, такое бесконечное многообразие форм и приемов, что, кажется, просто невозможно сделать что-то новое и оригинальное. Но для настоящего, ищущего художника традиции имеют двойной смысл: с одной стороны — это школа, дающая основы, помогающая идти вперед, но это, в известной степени, и рамки, которые хочется раздвинуть, а порой и выйти за их пределы. Но только большому таланту, яркой личности удастся, оставаясь на почве традиций, органически вырастая из них, создавать новое, современное. Такова и Александра Лаврова.

У каждого художника есть произведения,



в которых с наибольшей полнотой выражаются его мироощущение и творческая индивидуальность. На мой взгляд, для Лавровой таким произведением-камертоном может служить одна из последних ее работ — композиция из трех декоративных форм «Дыхание земли». Чем внимательнее всматриваешься в нее, погружаясь в ритмику узора, пластическую гармонию линий, тем яснее ощущаешь эмоциональное созвучие со строками из шекспировского «Макбета»:

*«Земля, как и вода, содержит газы.
И это были пузыри земли»,*

послужившие эпиграфом к циклу стихов А. Блока «Пузыри земли». Дыхание земли — это и отблески дня, и вечерняя роса, и цветущие травы. В этом необычном по строю произведении отражены напряженность творческой мысли художника, его глубоко личные поиски, его размышления о жизни. Способность отойти от конкретного впечатления к обобщенному образу, сохранив живое обаяние природы, делает искусство Лавровой одухотворенным. Эти черты замечаются уже в ранних ее работах — декоративных вазах-кубках «Портрет» и «Автопортрет», которые сразу же обратили на себя внимание на выставках. И несмотря на то что уже прошло более десяти лет с момента их создания, они и сегодня не утратили новизны и сохранили для зрителей свежесть восприятия.

Характерная для произведений Лавровой изобразительность присутствует в большинстве ее работ 60-х годов: декоративных вазах «Утро», штофах «Ленинградские», серии ваз «Летопись труда», бокалах «Сочи» и «Турне». В них уже сама линия рисунка полна выразительности: то она предельно детализирована и подробна (вазы «Утро»); то аскетически лаконична (штофы «Ленинградские»). Общее для этих произведений — стремление художника не прибегать к символике, а в реальных явлениях жизни, природы находить и выявлять эстетическую ценность. В творчестве Лавровой начала 70-х годов



прослеживаются новые черты — интерес к конструктивности форм, а позже дизайнерский подход, то есть умение находить соразмерность предметов при функциональном разнообразии (комплекты «Колокольчики», «Фиалки», «Папоротник», «Береста»). Художник подчеркивает выразительность отдельного изделия и в то же время стремится к общей согласованности силуэта, объема и декора всех вещей, составляющих комплект. Они могут быть использованы самостоятельно, а могут быть собраны и превращены в своеобразные декоративные формы. Сочетая функциональность и художественность, находя единую стройную композицию, Лаврова объединяет все предметы в ансамбль в том высоком понимании, которое ассоциируется у нас с архитектурой. Неординарен и изобразительный язык новых произведений Лавровой. Энергичную линию гравировки заменила фактурная алмазная грань, часто сочетаемая с

тонкой, нежно-серебристой гравировкой. Иногда грань мелкой сеткой покрывает всю поверхность изделий, оставляя лишь островки для гравированного рисунка («Береста», «Фиалки»), иногда — дается в виде композиционных акцентов («Вологда»). Декоративный эффект создается у нее за счет дифференциации световых лучей, сверкающих и дробящихся в многочисленных срезах алмазного гранения и рождающих впечатление драгоценной фактуры материала (комплекты «Дичь», «Ожерелье»).

Работам Лавровой этого периода присуща камерность. На вопрос о задачах своего творчества художница сказала: «Мне хотелось бы делать из хрустала камерные вещи. Я люблю хрусталь, но считаю его материалом трудным. Его эффектная игра не может быть самоцелью. В каждом произведении должны сочетаться стиль, вкус и мысли автора. Только в тонкой и теплой беседе с людьми я вижу смысл своего творчества».

Изобретая новые формы и узоры, Лаврова полностью самостоятельна в непрерывных исканиях, она всегда выступает со своим миром образов, своими сюжетами, своим почерком и характером. Легко и свободно, с творческой радостью рождаются лучшие ее произведения.

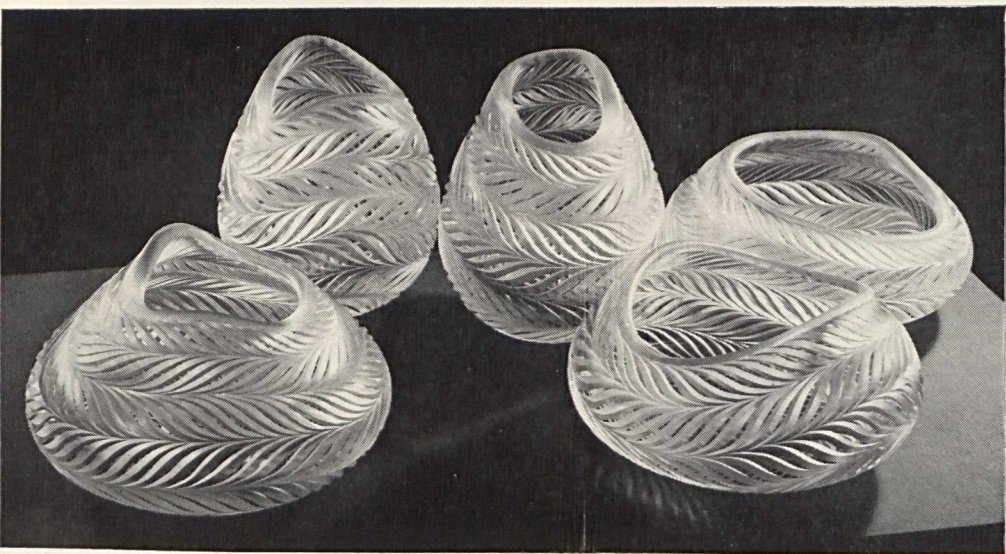
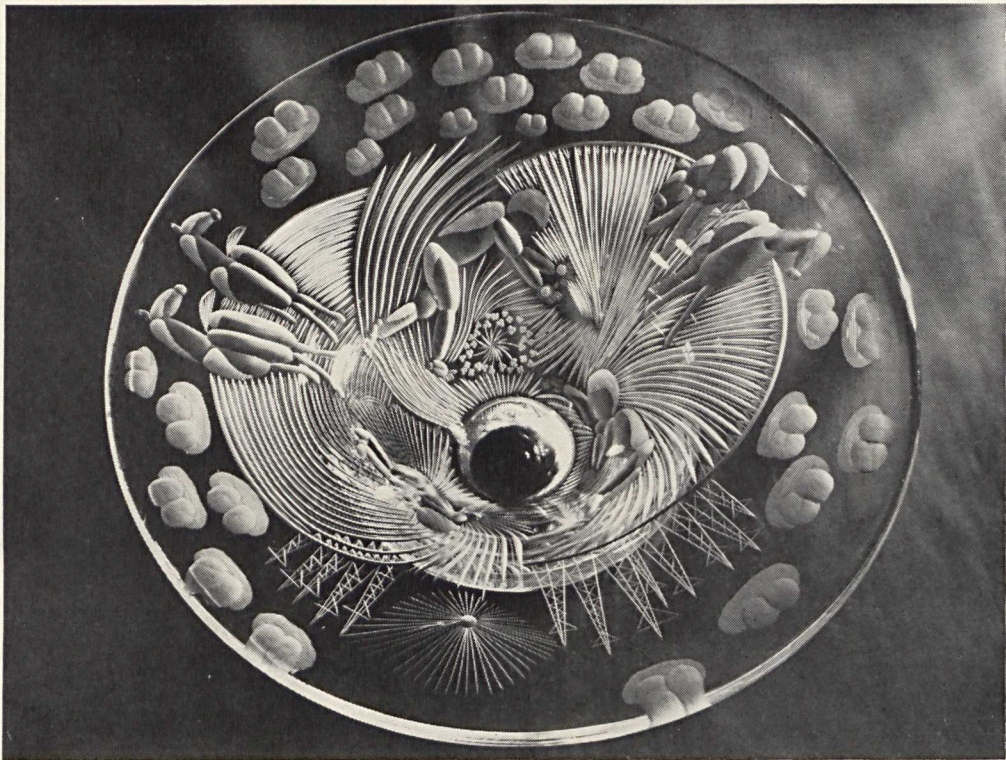
Увлечение стихией материала, эстетизация основных стекольных приемов, богатый пластический и орнаментальный язык привели Лаврову к созданию таких монументальных ансамблей из хрустала, как «Океан», «Поднебесье». В «Океане» волнообразное движение узора, созданного несколькими видами гранения и как бы сотканного из серебристых нитей, мерцающих, перетекающих друг в друга, рождает чувство величественности и покоя. В ансамбле «Поднебесье» эмоциональная выразительность достигается другими средствами. Автор использует остроумный прием — направляет взгляд зрителя сверху, и мы словно видим землю сквозь плывущие облака — с «поднебесья». Панорамный характер изображения позволяет «распахнуть» бескрайность пейзажа. Удачно выявлена его пластика, позволяющая зрителю любоваться четко прорисованными бороздами полей, пушистыми лесами, прозрачными озерами и мягкими очертаниями гор.

Иногда направление творческих поисков Лавровой определяет увлечение технологическими экспериментами. Так произошло, когда лабораторные опыты с цветным термочувствительным хрусталем, которые проводятся на ЛЭХС инженером Н. Каминской, дали материал нового вида и художникам было предложено его использовать. Откликнулась одна Лаврова. В результате появилось несколько декоративных комплектов, состоящих из ваз и бокалов: «Зимний Ленинград», «Венеция», «Тамбурин». В них верхняя прозрачная часть оттеняется полупрозрачным, насыщенным оттенками цветного стекла. Тщательная проработка деталей граненого рисунка, пристальное внимание к силуэту вещей, лаконичность и ясность форм, изысканная сбалансированность цвета придают этим произведениям цельность и классическую завершенность. Обаяние творчества Александры Лавровой последних лет кроется в образном строе ее работ. Каждая из них дает эстетический и эмоциональный импульс зрителю. Образ лунного пейзажа, или, точнее, представление о нем, легло в основу создания декоративной композиции «Луннада», удостоенной Золотой медали на выставке «Яблонец-76». Волнообразность граней, плавная напряженность линии края, «окаменелость» форм невольно вызывают в памяти строки из стихотворения «Луннария» М. Волошина:

*«Неустово порывист и нескладен
Алмазный бред морщин твоих и впадин».*

Выразительная линия граней одновременно определяет форму, оживляет поверхность и разбивает однообразие закругленной массы стекла. Серебристая фактура, создавая ощущение лунного мерцания, притягивает к себе, пробуждая сложную гамму чувств и настроений.

Создание уникальных, выставочных вещей — только одна из сторон творчества Лавровой. Как художник производства



Фрагмент огранки комплекта «Пифагор»

Декоративное блюдо «Приволье». Хрусталь, алмазная грань, гравировка

Декоративный комплект «Луннада». Хрусталь, алмазная грань

Ленинградский завод художественного стекла

она много сил отдает проектированию массовых и серийных изделий, учитывая возможности предприятия, материала и способы его механической обработки. Примечательно, что она стремится придать машинным изделиям специфический выразительный язык, форму, рисунок. Так, в вазе «Глазки» и сервизе «Папоротник» сохранены мягкая текучесть, пластичность, свойственные расплавленному стеклу. В декоративных комплектах «Фиалки», «Пифагор», напротив, взволнованность светотеневых эффектов сменяется геометрической упорядоченностью начертаний пресованных граней. Проекты, исполненные художником для механического воспроизведения, отличаются четкостью композиции, подчеркнутой завершенностью каждого предмета.

Для художника стекла виртуоз-исполнитель так же важен, как и для композитора. Исполнитель, способный понять мысль автора, дает его произведениям жизнь в

искусстве, а посредственный — может загубить самую блистательную идею. Но чтобы даже вдохновенный исполнитель мог понять автора, необходима особая контактность между ними. В этом смысле А. Лавровой повезло. Она попала в коллектив, где работают такие замечательные мастера, как выдувальщик В. А. Ефимов, алмазчик А. П. Коршунов, гравер А. Н. Соловьев. Сама же художница умеет зажечь их своим замыслом. Так и рождается сокровенная музыка стекла Александры Лавровой, где свет и тень, сверкающие грани и мерцающая гравировка сливаются в единую хрустальную мелодию.

У мастеров

Палеха

Леонид Невлер

Чем больше ученые анализируют фольклорные образы, чем подробнее расшифровывают их скрытую семантику, тем загадочнее вопрос — откуда, собственно, у художников такое необычное и сложное знание? Где тот особый мир, который проговаривает себя в работах народных мастеров?

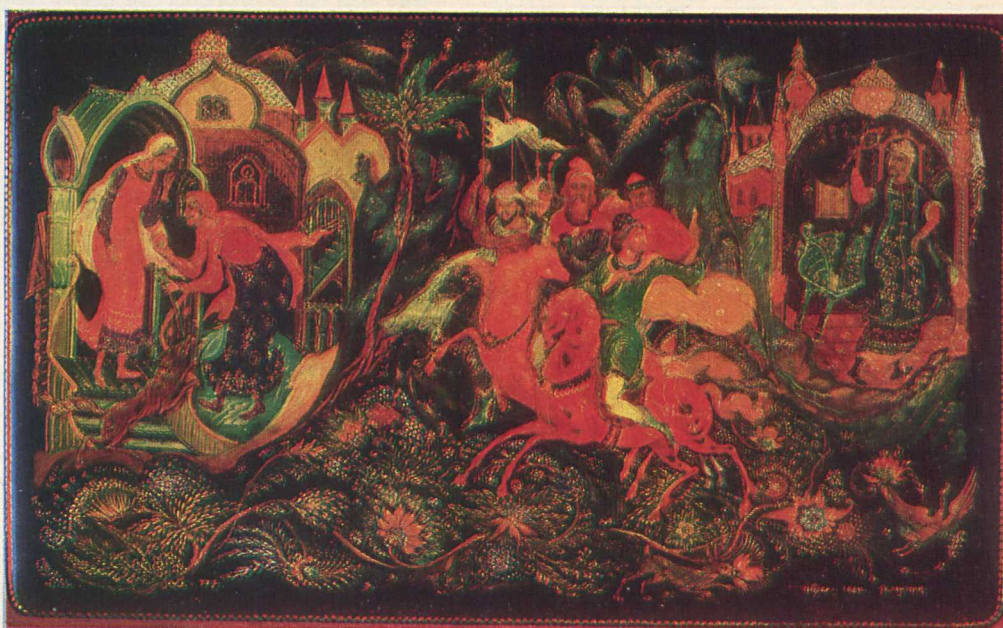
Пока дело идет об искусстве прошлого, у исследователей еще есть возможность ссылаться на исчезнувшие теперь «представления», говорить о средневековой «картине мира», фольклорной «символике» и т. д. Но вот я беседую с молодыми палехскими мастерами, вполне сознающи-



В. Смирнов
«Три богатыря». 1980



Ю. Климов
«Людмила в саду Черномора»
1980

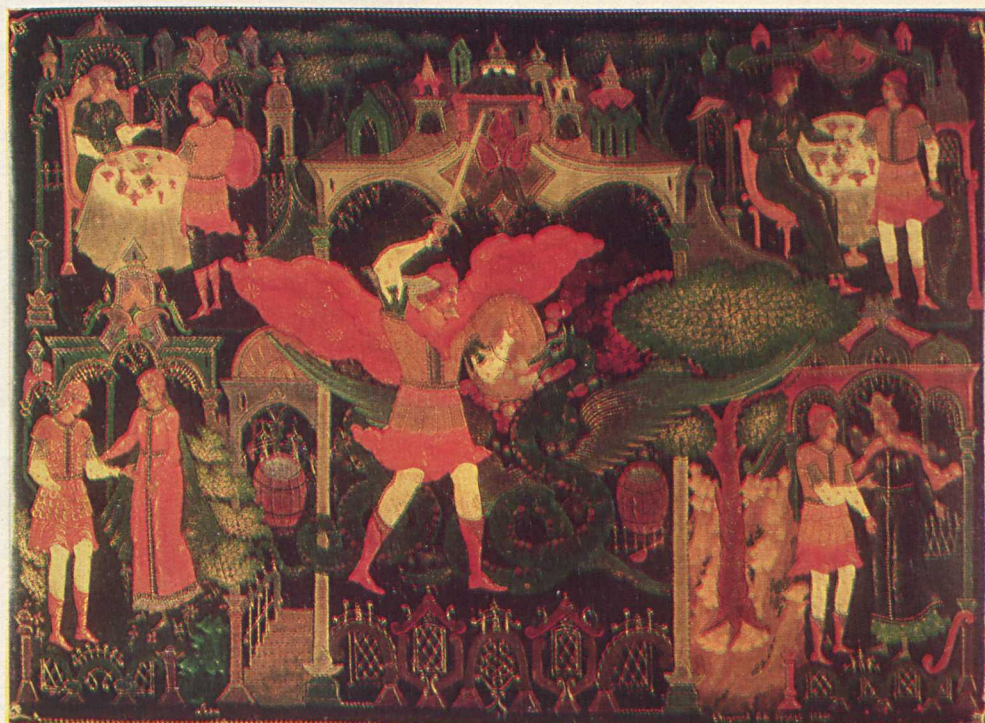


В. Мухин
«Сказка о мертвой царевне
и семи богатырях».
1980

В. Смирнов
«Три царства».
1980

ми, что и вокруг чего вращается на современном, обследованном наукой небе — и в то же время чувствую, что они обладают неким коллективным знанием об изображаемом ими мире — той особой памятью, которая, говорят, пропадает, когда художник покидает Палех.

Предлагаемый текст, как кажется, и является попыткой осмысления этого знания. Он написан под впечатлением от бесед с Александром Клиповым, Ириной Ливановой, Валентином Ходовым. Но как их работы, строго говоря, не являются чисто личными, а включают в себя опыт коллектива, так и это интервью. Оно взято не у того или другого человека, а у некоей собирательной личности — художника Палеха.



...Нас иногда спрашивают: как это мы совмещаем виденье «стариков», бывших иконописцев, с нашим современным восприятием мира? Но у меня нет ощущения противоречия. Происходит, я думаю, какая-то трансформация всех элементов, и древних, и современных, в единую систему. Потому что, в конце концов, мы ведь не изображать должны «в традициях Палеха», а видеть. Увидеть мир, свое окружение не так, «как в натуре», не фотографически, а в каком-то именно «палехском» образе. Только когда научишься так видеть — уже не чувствуешь, что себя ломаешь, не можешь по-другому мыслить, рисовать, кроме как таким методом. Наверное, это уже мировоззрение?.. А иначе пересилить во время работы виденье трехмерного пространства — это какой-то непосильный труд, мне кажется. Бывает иногда, художник думает: ага, тема есть; вот прекрасный пейзаж — я его в правый угол, а этот — в левый, все уживется... Но в том-то и дело, что не уживается. Получается эклектика, цельной художественной вещи нет. Элементы все найдены, переработаны в нашем языке, прекрасно нарисованы, а механически перетасканные в вещь — не создают нового произведения, искусственно втискиваются в заданный размер. Не потому, что ты мало изучил, познал эти приемы палехские, а потому, что дело тут просто во внутреннем «я»: насколько тебе это близко. Если кому искусство Палеха чуждо — он, бывает, и насилует себя, и тренируется, и вроде начинает постигать основы палехского языка, и нарисовать может не хуже любого именитого художника. А чувствует себя при этом каким-то бедным родственником.

А настоящий «палешанин» — так тот просто прилипает к нашему делу, чувствует: вот оно, «мое», «я хочу так». И только если человек с самого начала так ощущает — значит, все в нем было заложено, а приехав в Палех, он просто нашел «свое», необходимое ему как художнику. Я вот, например, как увидел шкатулку, что-то родное почувствовал, близкое, что как будто всегда знал. И уже потом, приехав сюда, копируя древних, стал входить в мировоззренческий круг «стариков». А когда их кухня освоена, когда она становится прописной истиной, эту березу уже начинаешь иначе мыслить,

не так, как видел раньше, а именно нашим языком.

Ведь «старики», когда закладывали палехскую традицию, не просто перенесли приемы иконописи на шкатулку: в иконе все трактуется острее, чем у нас. Когда в чистом виде переводишь реальные вещи в мир иконописных форм, они не живут на шкатулке; живопись какая-то жесткая получается, угловатая. А в нашей миниатюре каждому образу сообщается некоторая мягкость, все трактуется более плавно — это касается и линии, и цвета, и всех форм: они более сказочными становятся, приближаются во всем — начиная от композиции и до трактовки всех элементов — уже к орнаментальному началу, сообщают изображению теплоту, поэтичность.

Ведь раньше, когда иконописцы изображали «иконное» пространство, это все у них было обосновано мировоззренчески: они же рисовали святых, которые находятся в «том мире», в котором пространство совсем иное, чем у нас. А мы очень хорошо всегда чувствуем сказку. Она ближе к нам, лучше всего ложится на шкатулку. И смотрите: когда бывшие иконописцы стали делать шкатулки, изменились не только сюжеты, изменился весь строй изображения. Исчез золотой, световой фон, вместо него появился глубокий черный — все это был переход от христианских представлений к миру дохристианских, «фольклорных» переживаний. Если Пушкин, например, язык народной сказки переводил на светский, то мы переводим действительность на язык сказочный, в истоке — народный, родившийся из древних поверий в духов природы и земных глубин. Поэтому нам и требуются такие остранные формы, которые мы получаем, «смягчая» иконопись. А иначе они не жили бы у нас. И каждый раз, когда я беру сюжет, я должен превратить его в сказку, переселить в мир «тридцатого царства».

Это особый мир. Нарушение земных связей, всякие смещения в нем не случайны, потому что подчиняются иным законам, которые всякий раз чувствуешь, когда работаешь — «попал» или «не попал». Сколько раз бывает: увлек мотив, хочешь его сделать, думаешь — вот, он и поэтичный в меру и все вроде должно получиться. А не ложится, и все. Потому что

никак не попадает в рамки того, как вещи живут в том волшебном мире, происходит нарушение его законов либо в сторону «земного», либо в сторону произвольного.

У нас, например, в пределах одного изображения свободно совмещаются разновременные и разнопространственные сцены. И в сказках, если помните, пространство все время смещается. Герой едет-едет по полю — «вдруг» стоит кровать. Прилег — проснулся в ином царстве. Географического, перспективного пространства в сказках никогда не описывают. Когда оно нужно для композиции, сказочник либо смазывает его: («ехал, — говорит, — долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли...»); либо берет его мигом, на волшебной скорости: слетела у героя с головы шапка, он хотел ее придержать, а она уж за тысячи верст. Все это потому, что в том мире, который описывает сказка, нет перспективы в нашем понимании.

Но для того, чтобы разновременные сцены жили у меня на шкатулке, я должен выстроить особое пространство, не реальное, а сказочное, «мнимое», как говорят математики. Оно строится не по правилам перспективы, а по законам глубины фона. Поэтому я не могу на шкатулке развивать пространство до бесконечности, чтобы аж распахнуло эту плоскость живописную: возможны два, три плана, не больше, и второй план может быть в той же тональности, что и первый. А с другой стороны, здесь невозможна и «аппликационность»: нельзя делать просто черную плоскость, а на ней узорочье (то есть приводить все опять же к «нашему» миру) — нужна тональная глубина от светлого к темному, вплоть до черного. Вернее, наоборот — от черного фона, от сплошной темноты, куда погружается изображение, до самого светлого, до золота бликов.

Это золото тоже не случайно у нас: оно ведь и в сказках все время встречается. Там все, что имеет отношение к «тридцатому государству», может принимать золотую окраску. Но я уже говорил вам: в отличие от иконы, где персонажи буквально жили в царстве света, наши герои живут, так сказать, в мире отраженного света, который, однако, никак не подчиняется законам обычного освеще-

за страшными, это вообще противоречит природе нашего искусства.

Ведь если я все нарисую в одном плане, а воина, который идет на врага — со всем психологизмом, со всем характерным жестом, это просто убьет все: они не живут на одной плоскости — живой человек и мир сказки. Они уничтожают друг друга. Выражение лица как таковое присутствует, но — предельно условное. Вы, наверное, видели на иконах страшные сцены, где грешников на том свете жарят, истязают, а лица у всех как бы удивленные, немного детские. Почему? Потому что настроение тут передается не за счет психологического состояния героев, которым зритель должен сопереживать, как людям на картине. Установка иная, понимаете? Настроение передается всем строем композиции. Сочувствие, сопереживание тут противоречили бы самой идее изображения.

Хотя шкатулка находится у вас в руках, в вашем пространстве (а не в раме, как картина) — вы не входите с ее персонажами в отношения, так сказать, «человеческого» плана, не проникаете внутрь изображенного мира. Идея здесь ложится на целое, а не на частности, и именно то, что вы не внутри, а снаружи, как раз и вызывает особенную радость, которую вам дает созерцание этого мира. Можно создать шкатулку с чуть трагическим или чуть комическим звучанием, но у нас и страшное не страшно, и юмористические ситуации не вызывают смеха. То, что мы называем «лиричностью», это... мягкий, деликатно поданный настрой, рассчитанный не на разовое восприятие, а на вечное присутствие рядом с человеком. И если роспись сделана правильно, владелец вырабатывает особенное сознание — что именно такую шкатулочку я должен иметь; уже не всякую вещь он туда положит, а только реликвию какую-то, драгоценность, и будет верить, что именно здесь она сохранится — хотя наши шкатулки не запираются. Это, по-моему, наиболее верный показатель правильной росписи, когда такое чувство есть. Как в сказке — волшебным оказывается предмет, принесенный из «тридцатого царства», так и роспись, к этому сказочному миру причастная: веришь, что она обережет, отведет, охранит. Даже если художник сознательно не задумывается

ния: чтобы одна сторона была освещенной, а другая в тени — этого у нас не бывает. У золота, у этих бликов своя композиция, свой строй, свое узорочье, и только после того, как нанесешь золото, живопись обретает форму.

Когда эта форма создана, в ней и время течет по-другому, не так, как в реальности. Всегда чувствуешь, что вещь получается, если в ней есть покой, что-то такое, что могло быть и вчера, и завтра, и всегда.

Вот мне, допустим, сейчас надо решать тему: праздник, пляшущих людей, а на фоне — дома. Художник-живописец постарался бы изобразить этих людей так, чтобы они в принципе могли поплясать, а потом пойти по своим домам — у нас такого никогда произойти не может. Все связи в нашей миниатюре иные, чем в мире живописи. Иное соотношение момента, который мы поймали, и времени жизни. Если пляшущий у меня присел и кажется, будто сейчас встанет, это никуда не годится. Его жизнь не должна продолжаться по «земным» законам, хотя вся атрибутика бывает иногда очень реалистичной. Пространственно-временные соотношения внутри палехской миниатюры не позволяют длительности такого плана: у нас это не прямо жизнь, а как бы следы жизни.

Но если все связи уловлены правильно, на шкатулку могут попасть любые сюжеты, даже такие, например, как производственный процесс. Только он тоже начинает выглядеть в наших работах сказочным, необыкновенным; выявляется волшебная красота каждой вещи, даже самой обыденной. Вот я, допустим, смотрю, как этот станок, эта пряжа, эти нити идут, эта ткань образуется. Но опять-таки станок я должен не в голом виде перенести, а создать его образ интересный, что-то от орнаментальных мотивов в нем найти, золотые ниточки чтобы потянулись — у них ритм свой. И так все элементы, включая фигуры, должны быть подчинены тем же законам — орнаментальным, «условным», как мы их называем.

Самый трудный момент, — конечно, фигура: другие легче трансформируются. А вот фигура, лицо особенно часто получается трехмерным. А уж если художник, не понимая, делает выражение, гла-

над этим, хозяин потом именно так все воспринимает.

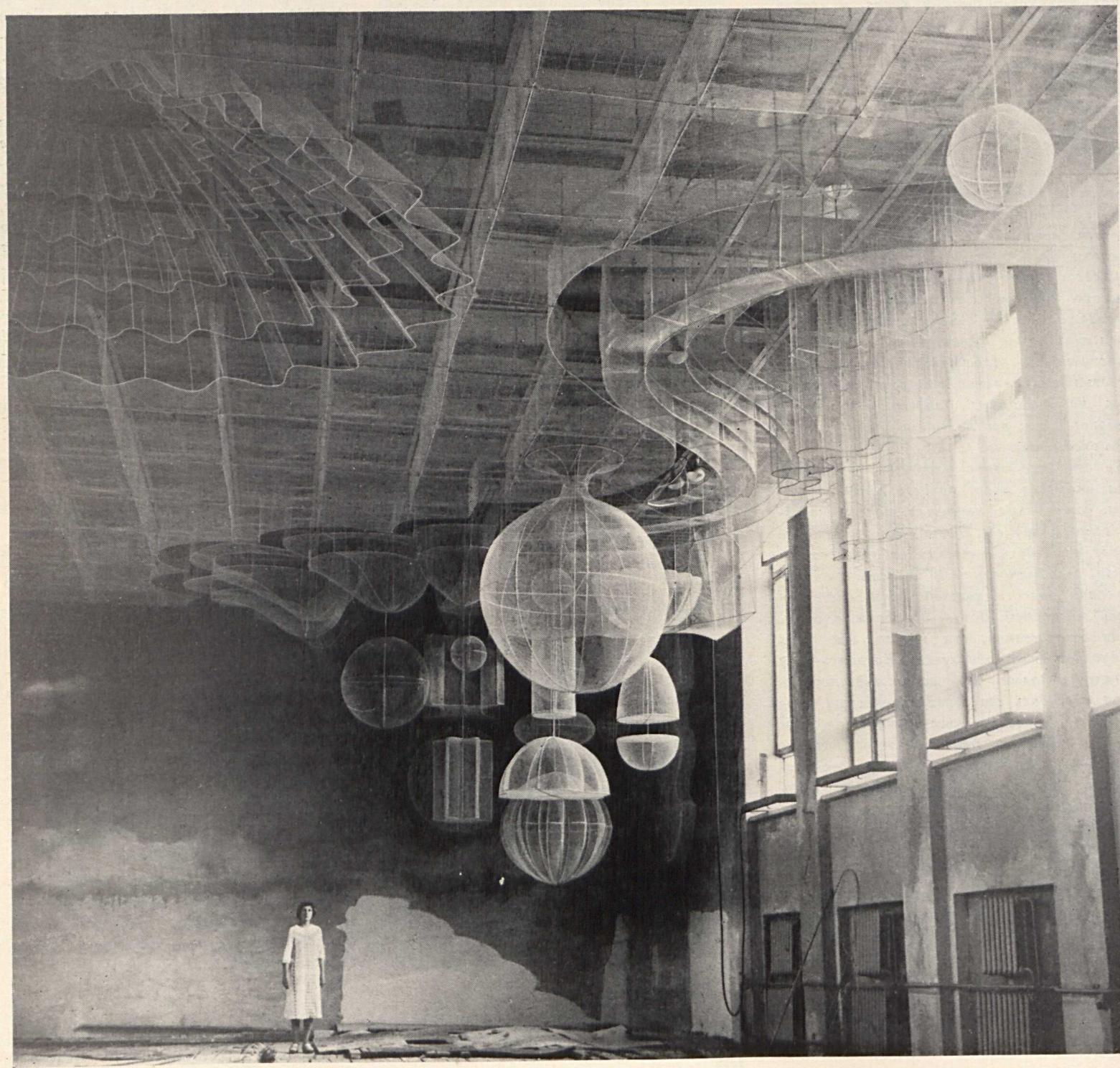
Но для того чтобы все это получилось, наше искусство, как бы сказать... добрыми руками должно делаться. Надо, чтобы художник несуетным был — иначе ему не почувствовать этих законов, о которых я говорил. Да и работа наша со временем настраивает на все доброе, хорошее. Над суетным уже не задумываешься. Какие бы там невзгоды, несчастья ни приключались — моментов этих не замечаешь. Ты работаешь, все хорошо, а что там, вне работы... Это все преходяще.

А если художник суетность видит, она и в работу переходит, и мне кажется, в наших вещах это особенно заметно. Чтобы работать художником в Палехе, нужна такая неторопливость, текучесть — то, что относится к самой позии нашего изобразительного языка. А главное — не знаю, как объяснить словами — у палехского художника, у любого, через приятие все идет. Здесь не должно быть... разрушенной души. Нельзя этим делом заниматься человеку, если он в окружающей жизни видит какое-то зло, сумасшествие, бездуховность.

И вот я хочу вам сказать, — у нас ощущение (не только у нас: приходится разговаривать с мастерами из других промыслов), что художники нашего поколения, может быть, последние хранители этой традиции. Потому что приходят сейчас молодые ребята с такой художественной программой, которая может незаметно разрушить все. Они как говорят? «Для моего художественного образа подходит эта стилевая система». То есть они вроде и пишут палехским языком, но вообще-то они — полиглоты. Нет уже того слияния изобразительной формы и внутреннего «я». Вещи холодными получаются, рациональными. Головным образом все идет. Не ощущается древнего мира сказочного — не узнаю я его. Какой-то другой появляется, холодный. А для традиции это — беда. И тут все зависит, мне кажется, от коллектива, от нашей способности определить, что есть что. Сейчас, когда приходят ребята с такими настроениями, оказывается, что коллектив еще довольно сильный. А быть Палеху или не быть — зависит, по-моему, только от этого.



Е. Гросберг
«Охота за невестой»
1980



Плафоны Ивана Николаева

Наталья Адаскина

Иван Николаев — художник цельный и противоречивый одновременно. Цельный потому, что в любой его работе, как бы ни разнились они между собой, нет чуждого и чуждого, есть еще одна сторона, еще одно проявление его таланта, его пластических представлений, его творческих задач. Но противоречия в его творчестве есть, противоречия, как шаги в разных, на отстраненный взгляд, направлениях. Кто он? Новатор или традиционалист? Пластик или мастер сюжетно-концептуального плана? Лирик или бытовик? Сентиментальный он или суровый? Поклонник классики, «высокого» искусства, или любитель сниженных балаганных форм? В его живописи можно найти разное, понять его можно по-разному.

Николаев — профессиональный монументалист. Он учился ремеслу монументалиста в Строгановском училище в первой половине 60-х годов и первые свои росписи делал в конце десятилетия. Годы ученья проходили в ту пору, когда наше монументальное искусство, велед за архитектурой, обрело, казалось бы, прочные теоретические основания в строгих принципах конструктивности, четко сформулированных законах восприятия монументального образа, утвердило плоскость стены и точно различило истинно и неистинно монументальные эпохи в искусстве прошлого. В ранних работах Николаева мы видим талантливую реализацию хорошо освоенных принципов искусства шестидесятых.

Но он пришел на исходе волны. Аксиомы утратили свою однозначность, превратились в вопросы. Архитектура, гордо обнажившая свою плоть, стала поражать худосочием схематизма и из достойного партнера монументалиста начала превращаться в недостойный объект для преодоления его средствами монументальной пластики и цвета.

Иван Николаев еще на студенческой скамье понял, что он любит классику, всякую классику, и любит не классифицирующей любовью знатока-коллекционера, а всеядно и непосредственно, без особого смакования стилевых нюансов, но с нежностью к самым традиционным формам, классическим жанрам, мастерским иллюзиям в изображении пространства и формы. Эта любовь, такая неуместная в те годы всеобщего программного новаторства, оказалась для художника одним из источников его будущего движения по пути разрушения штампов.

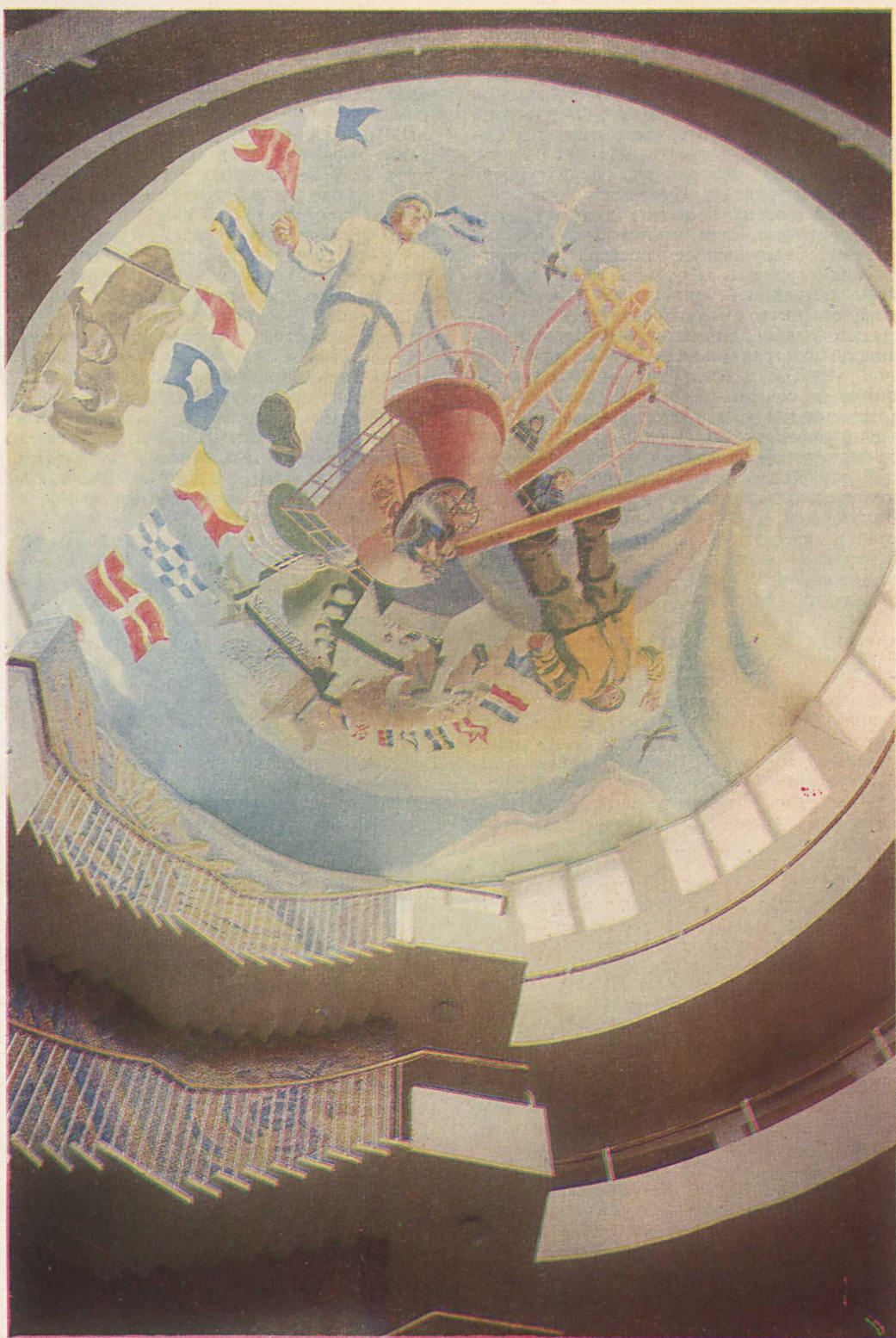
Но начинал он, вполне укладываясь в принципы шестидесятых. Высоко оцененная специалистами, но, к сожалению, несохранившаяся роспись кафе на улице Богдана Хмельницкого в Москве*

* Основные монументальные работы Николаева созданы им совместно с женой — художницей М. М. Дедовой-Дзедушинской. Ее вклад в совместное творчество — тема особого разговора. Здесь мы не будем ее затрагивать.

Плафон в банкетном зале № 7 гостиницы «Националь» в Москве. Фрагмент. Рельеф, роспись. 1977

Объемно-пространственный плафон во Дворце культуры им. Фрунзе, Ростов-на-Дону. Металлическая сетка. 1979

Плафон в Доме комсомольского актива Приморского крайкома ВЛКСМ, Владивосток. Темпера. 1976



(1969 г.) — серьезная и последовательная разработка этих принципов: согласие с архитектурой, плоскостная трактовка пространства, стелющиеся по форме сводов живописные формы, плоскостный декоративный цвет. Трижды оправдано (и самим помещением — архитектура XVII века, и вселенской символикой сюжетов, и примененными здесь пластическими принципами) обращение к древнерусской росписи. О будущем остром и непонятном Николаеве говорят, может быть, излишне свободная живописность в изображении дерева или уж слишком смелое обращение с разными перспективами во фрагменте, представляющем избу, то непринужденное сочетание трактора с архитектурными, едва ли не библейскими мотивами и т. п. Все эти моменты, вполне возможные, гармонично смотрящиеся, тем не менее говорят о свободной фантазии, раскованной, ненапряженной легкости творчества. А в целом — вполне естественный и закономерный путь стилизации, проба сил в определенной системе принципов и приемов, в целом — согласие с архитектурой, возможно, подчинение ей. В русле общих тенденций выступал художник в монументальных работах конца 60-х годов и начала следующего десятилетия: например, в мозаике в помещении бассейна в г. Узловом (1973 г.), выполненной в соавторстве с А. Воробьевым и Э. Карсяном, росписи банкетного зала

ресторана «Встреча» (1967 г.), мозаике операционного зала международного почтамта в соавторстве с Ю. Григорьевым и И. Казанским (1970 г.) — обе в Москве и др.

Последние монументальные работы Николаева — это уже произведения зрелые, принципиальные. В них он идет, по крайней мере, по двум самостоятельным руслам: открытое формотворчество в плафоне зала в Доме культуры имени М. В. Фрунзе в Ростове-на-Дону (1979 г.) и решение еще более сложной задачи — переосмысление старой традиционной формы плафона в гостинице во Владивостоке (1976 г.), в банкетных залах ресторана «Националь» в Москве (1975 и 1977 гг.). В обоих этих направлениях своих исканий Николаев оказался на самом остром современных художественных поисков. Соединение их в творчестве одного мастера дает возможность лучше понять ситуацию современного этапа в нашем искусстве, кажуцегося, на первый взгляд, разложенным на несоединимые фрагменты.

* Непривычное, пронизывающее и мощное ощущение пространства, — пожалуй, это первое, что обращает на себя внимание в его и монументальных, и станковых работах последних лет. Неодолимый ток этого напряженного про-

странства господствует над предметными формами, искажая привычную перспективу пейзажей, форму интерьеров, насыщая особым образом психологическую атмосферу многолюдных сцен. В объемном плафоне в Ростове-на-Дону это, постоянно присутствующее во всех произведениях художника, пространство однажды обрело свою собственную структурную форму: абстрактную, бестелесную, всепронизывающую и в то же время ясную, закономерную, как магнитные силовые линии, обнаруженные горсткой металлических стружек. Работа над этим объемным потолком — уникальный опыт пространственного моделирования, предпринятый в нашей практике. Но само понимание пространства как мягкой, пластичной, упругой и всепроникающей материи живет в современном искусстве: в текстильных и керамических композициях, в сценографическом моделировании среды драматургического действия, в современной живописи и архитектуре. Для этой концепции характерно отсутствие принципиальной и четкой границы пространства и предметной формы, признание их взаимозаменяемости, амбивалентности или слитности.

Ценными свойствами отвлеченной композиции Николаева являются ее активная образность, дающая основу для богатых ассоциаций и красноречивых интерпретаций, а также ее нарядная декоративность, способная обеспечить полноценное художественное оформление интерьера. Но работа эта интересна не только сама по себе. Не менее увлекательно рассмотрение ее в качестве зримой реализации накопленного в принципиальной эволюции современного искусства пластического опыта.

Годы последних зрелых работ Николаева — это время заметного кризиса стилиевой системы, которая пришла в монументальную живопись в начале 60-х годов, и время самых разнообразных попыток найти новые пути. Плафон, созданный Николаевым в гостинице школы комсомольского актива во Владивостоке, представляет несколько неожиданную, очень самостоятельную разработку давней дейнековской традиции. И дело не только в том, что романтические изображения кораблей, моряков и красноармейцев суровой просветленностью своей напоминают образы Дейнеки, но и в самой формальной ситуации. Правда, к одной цели ведут различные пути. Дейнека в известных плафонах московского метрополитена остро сочетал новаторские черты конструктивного стиля своей живописи 20-х годов с вполне классической формой плафонной композиции. Переосмысляя традиционный мотив прорыва в небесную высоту, он строил свои образы, динамичные, остросовременные и в то же время уже согласные с классицизирующим архитектурным стилем 30-х годов. Николаев, напротив, увлеченный классической формой высокого воздушного плафона, применяет его в обычной современной архитектуре, приспособлявая его через изобразительный и композиционный строй живописи. Он как бы прививает классичность современному зданию. Впрочем, Николаев идет дальше Дейнеки в насыщении небес тяжелой техникой, в свободе обращения с изображениями, ракурсами, масштабами, планами. Его работа увлекает своей совершенной сложностью, уверенным мастерством. Характерно, что она одинаково привлекает и художников, и архитекторов умелым использованием заданного архитектурного пространства — высокого колодца лестничной клетки с потолком, свисающим в центре воронкой. Однако здесь, как в большинстве работ художника, архитектура в целом нейтральна, ее стиль не только не довлеет — его трудно вычленишь как определенность.

Иное дело — архитектура старого здания «Националя», старомодный уют его интерьеров...

После работы в кафе на улице Богдана Хмельницкого перед художником впервые оказалась не современная непритязательная архитектура, которую уже привыкли игнорировать в плане стилистическом, но художественная определенность старого здания. По-своему логичным выглядели бы, вероятно, два контрастных решения:

или убрать всюкую стилиевую определенность из интерьера (сбить остатки лепнины, сделать нейтральную окраску стен и т. п.) и создать в этой нейтральной среде обычную «современную» роспись, или, напротив, стилизовать свой формальный и образный строй под стилистический характер архитектуры. Последний путь не практиковался в последние десятилетия, но имеет прочную традицию в нашем искусстве 30—50-х годов, а теперь мог бы быть воспринят как модное «ретро». Однако Николаев избрал свое решение, поставившее всех в тупик. Он не спорит с эклектичным стилем здания «Националя», сохраняя остатки его убранства (розетка в центре малого плафона осталась от прежнего оформления), но он принципиально не желает считаться с этой архитектурной формой, как с незыблемым авторитетом, создавая свои образы параллельным планом, связанным с архитектурой лишь отдельными узлами. И это буквально: плафоны Николаева прежде всего не соответствуют форме и размерам реальных потолков залов и лишь частично совпадают с ними. То, что мы видим, это часть какого-то иного, более крупного пространства, как бы случайно уловленного в эти стены. И в образном плане: характер созданных Николаевым композиций в каких-то деталях вполне соответствует традиционному стилю здания, но он гораздо богаче, разнообразнее, сложнее. В нем сведено воедино множество стилиевых форм, частью взятых из прошлого, порой отчетливо современных. В целом, в единстве обеих композиций — это остролирическая, может быть, даже окрашенная в тона но-стальгии по детству, интерпретация нашей культуры 30—40-х годов в ее контрастах высокого и примитивного, серьезного и простодушного.

Знаменательно, что художник осторожно стилизует свою композицию под тот временной пласт, которому она, казалось бы, посвящена. Ее язык современен по своей композиционной сути, а образ — по остросовременному переживанию. Плафоны сложны, при кажущейся простоте сюжетных и изобразительных мотивов. Прежде всего поражает принципиальная несогласованность изображенного архитектурного декора и реальной конфигурации потолка. Затем мы улавливаем двусмысленную пульсацию всех элементов от притязаний то казаться живописным изображением деталей архитектуры, то обернуться прямым изображением реальности — прием, напоминающий построение классического гротеска, но развитый и «разветвленный» художником до масштабов всего плафона. Почти точное повторение старинного гротеска тоже присутствует здесь: мотив фигурки, вплетенной в орнамент в зале «Музыка».

А рядом мы видим градиции темы «живое — неживое», «настоящее — ненастоящее»: от изображения людей, почти реальных в современности их облика, свободно и непосредственно существующих среди архитектурных декораций, через зрелище якобы натуральных групп музыкантов (не статуй и не силуэтных форм), но написанных почему-то гризайлью и заключенных в медальоны и тем самым выключенных из прихотливой жизни целого и обреченных служить орнаментальными деталями архитектурного декора — до уже упоминавшейся женской фигурки, вплетенной в орнамент и поэтому, казалось бы, лишенной самостоятельной жизни, но тем не менее вполне живой и принадлежащей свободному пространству фона. В малом зале впечатление игры в зрительные иллюзии еще больше дополняется сочетанием объемных, скульптурных форм архитектурного декора, людей, предметов и их живописных собратьев.

Все это зрелище, казалось бы, такое ясное и светлое по характеру изображенных на нем персонажей и мотива неба и вообще праздничное, а в малом зале едва ли не ярмарочное, из-за своей сложной и иррациональной построенности и взаимодействия всех уровней изображений не только представляется загадкой для логического разума зрителя, но в силу этих качеств весь плафон в целом на глазах превращается в образ сложный и неспокойный, будоражащий и заворажи-

вающий неясной многозначительностью и авторским своеволием. Характерно, что в отказе от привычных недавних штампов и заповедей монументальной живописи и замене их невиданным соединением «портретов» современных людей и слегка стилизованных, почти современных вещей с приемами и образами классической плафонной живописи сам художник видит только приближение к реальности жизни. Он прав в том смысле, что этот образно-композиционный ход разрушает идилличность сюжетного плана. Блестяще разрешенный мастером контрапункт пластической логики и изобразительных мотивов воспринимается уже адекватным образным соответствием современной жизни с ее сложной противоречивой структурой.

Достижению той же главной цели — современному постижению и воплощению жизни служит и независимое отношение художника к любым стилиевым канонам. Эти радикальность и кажущаяся агрессивная свобода говорят о том, что интерес к стилиевым приметам возникает здесь отнюдь не как попытка конструирования нового стиля из старого материала, а скорее как возможность привлечения разнообразных исторических и художественных ассоциаций через конкретные стилиевые черты и приметы времени, не подавляя богатую образность штампами современного стиля. Здесь мы сталкиваемся скорее с принципом эклектики, чем с обычным, направленным в определенное русло стилиобразованием.

* Все спорящие о Николаеве, не только признающие, увлеченные, но и отрицающие, отвергающие, воспринимают его как сильную художественную индивидуальность, как талант, как личность в искусстве. Но, видимо, в центре внимания Николаев еще и потому, что он во многих отношениях оказался характерной фигурой времени, сосредоточив в своем творчестве те изменения, те сдвиги, которые произошли в искусстве рубежа последних десятилетий.

Одной из основных и самых спорных в творчестве Николаева является проблема так называемой «эклектики», безусловно существующая для разных областей современной художественной культуры и особенно разительно преломляющаяся в архитектуре, в монументальном искусстве, при создании крупных архитектурно-монументальных комплексов.

Прилагаемый к творчеству Николаева термин «эклектика» возвращает нас к особенностям художественного сознания некоторых переходных эпох в истории искусства. Это были эпохи, или принципиально не имевшие, как середина XIX века, или утратившие и еще не обретшие снова полноту и единство норм определенного стиля. История искусства сохранила свидетельства такого состояния художественного сознания, когда не было желания следовать строго определенному стилиевому принципу, работать в четких рамках стилиевой нормы. Тогда господствовало свободное отношение к стилиевым нормам как к своему достоянию, появлялась возможность работать с ними, использовать их в своих целях. Наиболее ярким проявлением такого отношения была эклектика прошлого столетия, ставшая в последнее время предметом пристального и глубокого изучения прежде всего со стороны историков архитектуры. Думается, что этот интерес исследователей не случаен. Многими чертами художественная культура середины XIX века (собственно эпоха эклектики или историзма) близка современному художественному сознанию своей повышенной концептуальностью, способностью литературно-ассоциативно, сюжетно релазировать свои идеи, в том числе и пластические.

У Ивана Николаева мы видим то же, что и у мастеров XIX века, — свободное отношение к стилиевому богатству прошлого, ту же независимость от какого-то утвержденного и жестко фиксированного принципа своего «современного» стиля. Впрочем, нетрудно заметить радикальное отличие современных поисков в области переработки старой стилистики от подобных явлений прошлого века — в подчеркнутой легкости современного творчества, внешне воспринимаемого как игра, в его

изначной причесности, парадности, в то время как XIX век отличает абсолютная серьезность, а ведущей является идея «историзма». XIX век стремился через перебор стилей определить свое лицо и свое место в ряду культур; наша современность слишком остро ощущает свою обособленность и отрыв от прежних эпох, чтобы относиться с полной серьезностью к заимствованию их стилистических приемов.

Концептуальная независимость по отношению к стилевым системам прошлого, однако, вовсе не исключает принадлежности к большому историческому стилю или непродолжительному периоду стилевого направления, так как стиль базируется на каких-то наиболее общих структурных принципах формобразования, которые и объединяют в конечном итоге (возможно, в глазах потомков) и тех, кто сейчас выглядит эклектиками, и тех, кто строго следит за умеренностью и правоммерностью применения тех или иных приемов, тех или иных стилевых ассоциаций. Видят же современные исследователи новые, по сравнению с прошлым, качества в специфичности переработки исторического материала искусством XIX века на базе его собственных композиционных и структурных принципов. Ведь и тогда не только шла работа по воспроизведению и повторению старых типов и форм, шло и развитие нового, главным образом в области пространственных структур.

Такую же внутреннюю структурную общность или, во всяком случае, тенденцию к ней, попытку обретения ее можно увидеть не только в разных и, на рассеянный взгляд, разнотильных работах самого Николаева, но и в творчестве многих абсолютно различных во всех прочих отношениях художников. Мы можем наблюдать, что на протяжении 70-х годов выявляется, а вернее, реализуется в живописи возникающая прежде в декоративно-прикладном искусстве тенденция к новому пониманию предметно-пространственных отношений, а следовательно, и к появлению новой пластической (объемно-пространственной) структуры. Мы видим, что в очень многих работах снимается или делается загадочной и обманчиво-иллюзорной граница во взаимоотношениях предмета и пространства или же возникает двусмысленность в трактовке плоскости как прочного, непроницаемого фона и одновременно пространственной дали, глубины.

У Николаева с разными акцентами, в разных образных контекстах постоянно идет эта игра-работа по перестройке, трансформации привычной для живописи недавнего прошлого пространственной картины. Нет границы между объемными формами и пространством, в котором они реализованы, в плафоне Дворца культуры в Ростове-на-Дону. Пространство-масса, рыхлая и бесконечная, пространство-форма, не освещенная внешним светом, но излучающая и свет, и тьму, — такая характеристика непривычна для новейшего искусства, особенно для практики наших монументалистов, хотя такие задачи возникали и по-своему решались в прошлом. Иная грань этой сегодняшней нелюбви и недоверия к ясным соотношениям форм и пространства — плафоны залов «Националя». Здесь абсолютно иная пластика — зрительная четкость всех изображений, неслиянность форм, но головокружительная запутанность пространственных и предметных ориентиров является еще одним выражением того нового, что отличает искусство 70-х годов. Это новое переживание предметно-пространственных отношений и объединяет в конечном счете такие различные явления нашей живописи, как натюрморты И. Табенкина, интерьеры И. Голицина, плафоны И. Николаева и многое другое.

Характерное для современного этапа в искусстве усиление семантической нагруженности изображений за счет их пластической выраженности также наблюдается в некоторых его работах. И все же основное место в творчестве художника занимает разработка собственного пластического языка.

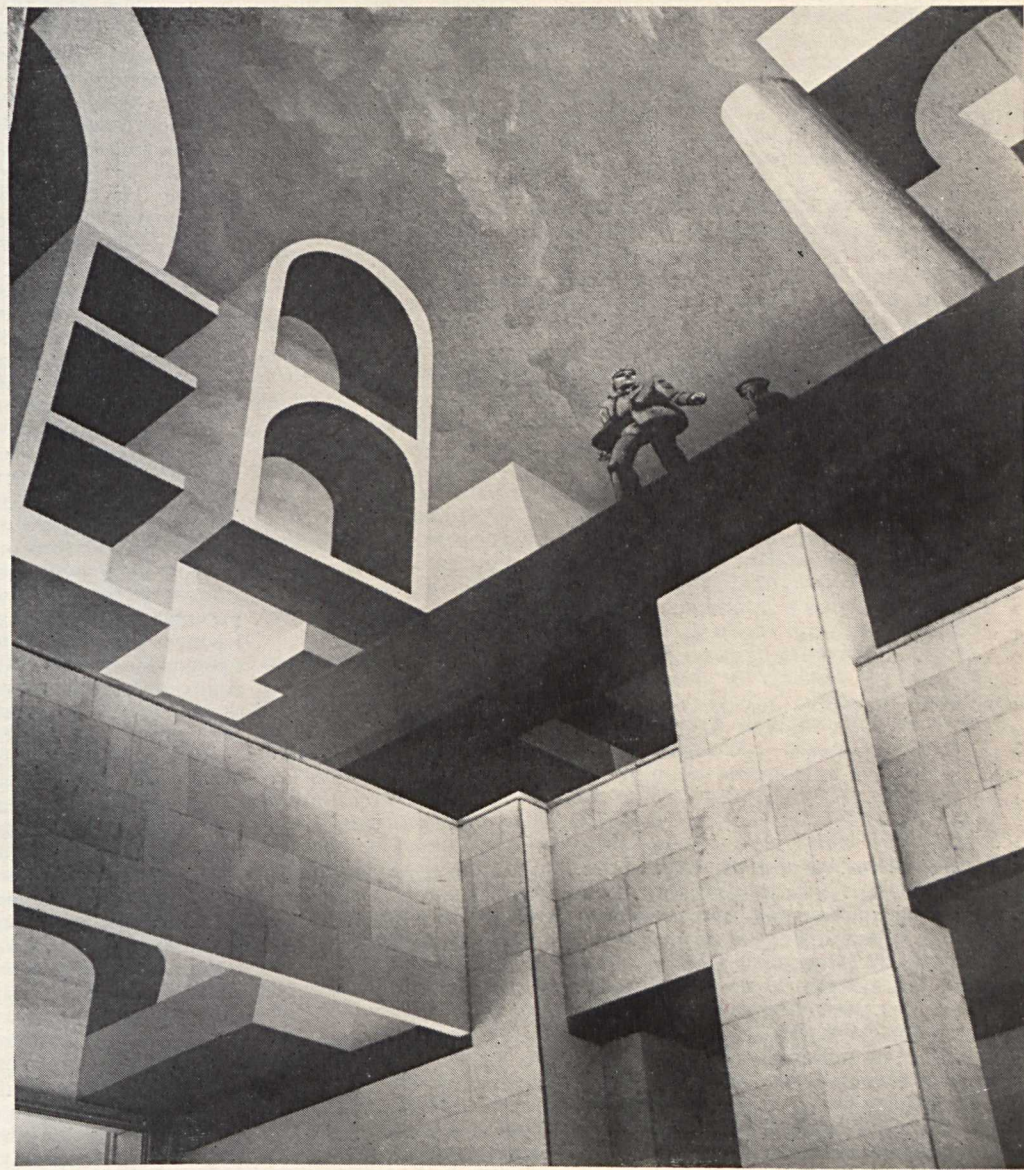
Думается, что именно в самом характере пластической системы И. Николаева, во внутреннем смысле его трактовки про-

странства и предметной формы, в его видении мира и понимании искусства и заключается зерно всех споров о нем. Его поиски более действенного по воздействию на зрителя языка, его реформаторство жанровых и видовых структур, то «упрощенных», то «совмещенных» в одно, соединение, казалось бы, чуждых один другому приемов и пр. — все это трудно принимается и зрителями, и критикой. Трудность эта возникает потому, что задачи художника не могут быть поняты в определенных рамках наших устоявшихся художественных взглядов и предпочтений. Разрыв не только с привычными стилистическими нормами или пластическими формами, но с привычными эстетическими установками в работах И. Николаева вызывает порою у зрителя отталкивание — желание сохранить непоколебимый сложившийся строй своих представлений. И это естественно. Ведь зрительские эстетические и художественные стереотипы с непреложной обяза-

тельной психологичности и особой, невозмутимой и схематичной примитивности, родственной предельной наглядности и действенности поп-арта. Язык Николаева, включающий новизну приемов и образных средств разных видов искусства и переплетающий все это воедино, как бы фокусирует все непривычное, непробированное, резкое.

Однако именно широта и актуальность художественной проблематики Ивана Николаева дают основания видеть их жизненную перспективность, позволяющую надеяться на то, что в недалеком будущем мы оценим не только их значение для современного этапа эволюции нашего искусства, но поймем и почувствуем вполне их собственную красоту и эстетическую ценность.

Высокий профессионализм, мастерство, художественная целенаправленность работ И. Николаева, как и многих современных новаторских произведений, не позволяют просто оставить их без вни-

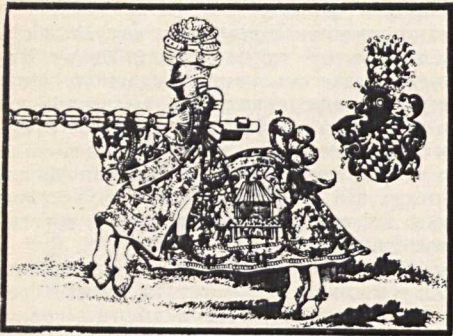


тельностью отстают от словес художественной практики, от динамичных сдвигов в творческом сознании художников. Этот же закон в целом действителен и для критики, что подтверждается многочисленными свидетельствами истории.

Трудность и одновременно ценность искусства И. Николаева заключается также и в том, что он объединил, синтезировал в своем творчестве черты, свойственные целому ряду разнообразных тенденций в современном искусстве. Разработка пластической структуры, отвечающей особенностям современного переживания пространства как активной среды, сочетается здесь с особым характером переработки зрительного материала, как бы заменяющей в ряде случаев пластическое выражение темы названием или обозначением, умением перевести впечатления от природы из мира естественно чувственных реалий в иной, остранный, остроинтеллектуальный план. Образы художника поражают непривычным сочетанием экс-

манья, рассудив это искусство по каким-то уже устоявшимся нормам, объявить его китчем и как бы словесно тем самым уничтожить, благо интерес художника к стилистике поп-арта дает для этого некоторый повод. Напряжение и творческая активность в поисках своего художественного решения, столь явные в произведениях Николаева, рождают желание понять и за шокирующим, пугающим или отталкивающим моментом увидеть художественный и человеческий смысл.

Плафон в общезитии института инженеров Гражданской авиации в Москве. Темпера. 1980



«Стиль детских грез»

Никита Воронов

Последние лет десять в изобразительном искусстве появился ряд произведений, которые весьма трудно определить сюжетно, а часто и морфологически: они дают нам смещенные и идеализированные картины прошлого, детских забав, театральных сцен, рыцарских романов и т. д. — средствами скульптуры, живописи, декоративного искусства. Вспомним хотя бы произведения Л. Сошинской, керамические миниатюры Л. Никитиной или росписи-рельефы И. Николаева в гостинице «Националь», а если читателю доводилось ездить по стране в последние годы, он может прибавить сюда оформление ресторанных залов в различных городах, где обычно есть элемент стилизации то под барокко, то под народный стиль или под модери рубежа столетий. В этом отношении особенно удачный пример — новый пивной бар в Казани.

Есть некоторые кочующие темы, которым вдруг стали часто уделять внимание художники декоративного и монументального искусства: клоуны, скomorохи, знаки Зодиака, маскарад, театр, старая почта, парусники, воздушные шары-монгольфьеры, музы... Откуда все это пришло? Почему внезапно и с такой интенсивностью распространилось?

Наверное, наши искусствоведы попытались бы достаточно серьезно задуматься над причинами явления и найти различные ответы, — по тут, как на беду, подоспела великолепная книжка М. Бахтина «Гворчество Франсуа Рабле», и ответ, можно сказать, сам стал проситься в руки: «карнавалizm»! То есть карнавальное, праздничное отношение к жизни и его интерпретация в искусстве — стали говорить они. Все получалось как нельзя лучше и с идейно-правственных позиций: страна переживает хозяйственный подъем, пятилетки успешно выполняются, торжественно отмечаются различные даты, которых действительно в 1960—1970-х годах было достаточно много, расширилось понимание реализма в искусстве, преодолен несколько догматический подход к художественным явлениям, развиваются связи с мировой культурой... Ну как не радоваться, как не создавать праздничные, карнавалские вещи! И мысли Бахтина, размененные на ложки, плоски и декоративные статуэтки, пошли гулять из статьи в статью, лишь слегка переименованные для отечественной почвы, — «карнавал» заменили «праздником».

Конечно, элементы праздничности во всем этом есть, но причины нынешнего «карнавализма», мне кажется, иные и куда более

глубокие. Перечисленные выше произведения отнюдь не являются переносом в систему культуры праздничных традиций. И это наглядно видно при более детальном с ними ознакомлении. Разве не замечаем мы в них терпкого привкуса тоски и печали? Разве не вызывают у нас картины старой почты, выполнены ли они А. Васнецовым и В. Элькониним в Москве, или А. Кузнецовым во Владивостоке, или И. Николаевым и А. Ефейкиной в Чебоксарах — одинакового чувства легкой и светлой грусти? Почему же вдруг обернулось изображение сломанной детской куклы не карнавалом радостью, а легким сожалением о прошлом, а в картине, сопоставляющей парусные галюны с современными океанскими супертанкерами, нас привлекают именно давно ушедшие парусники, а не чудеса сегодняшней техники?

Мне кажется, что то явление, которое у нас, схватившись за готовый ярлык, именуют «карнавалizmом», на самом деле вызвано все убыстряющимися темпами нашего технического и социального развития, теми, как их осторожно называют, «негативными» явлениями, которые несет с собой бурный процесс научно-технической революции. Олвин Тоффлер назвал это состояние достаточно резко — «шок от столкновения с будущим». Мне представляется, что это не шок, а наоборот, стремление к адаптации, желание приспособиться к переменам, протянуть связь от прошлого к будущему. Не поддаться убыстряющемуся влиянию времени, а сохранить культурную преемственность, историческую связь событий.

И это вызвано не только негативными сторонами технического прогресса, угрожающими лесам и водоемам, зверью и птице, а нередко — и нашему с вами здоровью. Целый комплекс разнородных явлений вызывает это стремление утвердить в искусстве прежде всего, я бы сказал, не «праздничные», а человеческие ценности. Здесь и постоянно возникающие то тут, то там военно-политические кризисы и дестабилизации, сотрясающие планету, постоянное противостояние с империалистическим миром. Здесь и тяжелые воспоминания людей моего поколения о реальной войне, ее страданиях, жестокости, бесчеловечности. Среди социально-психологических причин следует указать на резко повысившееся историческое и национальное самосознание всего советского народа и каждой нации в отдельности. Мы достаточно долго что-то перечеркивали в своей истории и культуре, «мгновенно разбирали церкви», как сказал поэт, боролись с чуждой нам религиозной идеологией, а заодно и со всеми порожденными ею обрядами, обычаями, праздниками, литературными и материальными памятниками, в которых был запечатлен и воплощен гений народа, хотя и в неизбежной, единственно для тех веков возможной, религиозной форме. Короче говоря, разрушали старый мир.

Но затем, когда вчера еще почти неграмотный народ смог сокрушить самую совершенную в Европе военную машину, когда вскоре после этого он запустил в небо первый в мировой цивилизации искусственный спутник, стало слишком явственно, что у этого народа есть история и есть культура. Традиция не прерывалась — она лишь была как бы отодвинута в сторону.

Процесс роста самосознания народа убыстрился. Интерес к прошлому, к народным корням культуры нашел свою художественную интерпретацию в изобразительном искусстве.

Среди других социально-психологических причин можно отметить еще усилившийся процесс индивидуализации личности, утверждения ее самооценности. В великой формуле «от каждого — по способностям, каждому — по труду» вначале мы закономерно обращали преимущественное внимание на вторую ее часть как на основополагающий принцип распределения благ. Сейчас центр тяжести постепенно переносится на первую — на развитие способностей каждого. Отсюда — массовое появление сегодня языковых, математических, художественных, спортивных, музыкальных и иных школ. Я не говорю сейчас о некоторых негативных явлениях, вызванных, по-видимому, все еще недостаточным количеством этих школ, что превращает их иногда в школы не одаренных ребят, а «способных родителей». Важна сама направленность общества на развитие индивидуальных дарований своих членов. И это проявляется многообразно и в различных сферах — в организации спецшкол, в ликвидации «коммуналок», в подборе людей в коллективах по признаку «психологической совместности» и т. д. Пусть пока в немногих, наиболее ответственных коллективах. Но важна тенденция, потому что искусство, как очень тонкий инструмент, реагирует уже на зарождающуюся тенденцию. Оно, с одной стороны, также стремится к своеобразности каждого произведения, к выявлению индивидуальных особенностей таланта, а с другой — пытается показать то общее, что объединяет людей, помогает становлению исторического самосознания.

И в этом отношении искусство стоит в одном ряду с праздниками, обычаями, обрядами. То явление, которое некоторые рассматривают как «карнавалizm», как нечто вторичное, порожденное праздниками, на самом деле есть явление того же порядка, что праздники, и порождено теми же причинами. Дело в том, что если НТР, развитие техники, транспорта, связи, общность архитектуры, моды и т. д. нивелируют человечество и, несмотря даже на идеологические различия, приводят людей к некоему глобальному единству — пусть в иных случаях хотя бы чисто визуальному, — то искусство, особенно народное, наряду с праздниками и обычаями, утверждает самобытность каждого народа. Эти феномены как бы противостоят, с одной стороны, нивелирующим тенденциям, а с другой — тенденции индивидуализированной разобщенности. Искусство, обычай, праздники объединяют людей, консолидируют их так же, как и более крупные гуманитарные множественные системы — язык и культура. Недаром при любых формах геноцида все диктаторы и завоеватели прежде всего пытались у покоренных народов ограничить применение местных языков, запретить верования и обряды, разрушить обычай, отменить праздники, а произведения народного искусства третировать как варварские, туземные и т. д.

Таким образом, то, что некоторые именуют «карнавализмом» и что, по-видимому, более правильно все же называть «стилем памяти», или «мемориальным стилем», порождено не расширением и распространением на сферу искусства психологии и формально художественных приемов праздника или карнавала, а совсем иными причинами, вернее, комплексом различных причин — пивелирующим влиянием техники и массовой архитектуры, негативными последствиями НТР, индивидуализацией личности, повывившимся историческим самосознанием, общим убыстрением темпов жизни, увеличением напряженности эпохи, политическими катаклизмами и т. д.

И как социально-психологическая реакция на явления (последствия) отрицательные, а с другой стороны, социально-эмоциональное выражение явлений (последствий) положительных — рождается это чуть грустное, мягко улыбающееся, иногда задорное, нередко насмешливо-снисходительное, но всегда истинно человеческое, согретое неподдельным чувством, порождающее светлые воспоминания собственного детства или детства твоего народа, явно стилизованное, а главное — доброе, близкое и объединяющее людей «искусство памяти», все время неназойливо и негромко напоминающее тебе, что ты — человек и рядом с тобой стоит прекрасное здание культуры, возведенное твоими отцами и дедами.

Поэтому «мемориальный стиль» — художественный феномен прежде всего не мировоззренческого, а мироощущенческого порядка. Это не есть выражение в художественных формах каких-либо внеположенных искусству идей или мифов: идеи бога, идеи совершенного человека, идеи преобразующей мир красоты и т. д. Новый стиль ничего не утверждает и не пропагандирует. Он только реализует наше инфантильное стремление окружить себя предметами убедительными, капитальными, обстоятельными, способствующими возникновению того чувства незыблемости, уверенности в окружающем и будущем, которое было у нас в детстве, а также настроения спокойствия и относительной безмятежности. Мы ощущаем потребность в такой определенности, как ее ощущают практически почти все люди, несмотря на социальные, идеологические, религиозные различия. И «стиль памяти» пытается реализовать эти настроения, придать им материальное обличье. Поэтому и можно говорить о нем не как о художественном воплощении определенного мировоззрения, а как о материализации мироощущенческих особенностей.

Мироощущенческая основа «мемориального стиля» делает это художественное направление исключительно широким по охвату различных областей и явлений искусства. Оно проявляется в зодчестве — в виде так называемой «романтической архитектуры», с ее стремлением к подражанию старым зданиям: храмам, замкам, особнякам, дворцам, шале и т. д., а также с постоянной тягой к использованию «старых» и «настоящих» материалов и деталей (дерева, кирпича, натурального камня, черепицы, деревянного жереха и т. д.). Заметное влияние новый стиль оказывает и на живопись и скульптуру в плане подражания технике старых мастеров, их колориту, отделанности поверхности, приемам композиции, а иногда и сюжетике. Вряд ли нужно особо говорить о прикладном искусстве, где образцы мебели, декоративных тканей, посуды, осветительных приборов то демонстрируют нам эклектичное смешение старого с новым, а то и почти буквальное копирование прошлых, прабабушкиных изделий: стилизованных под «второе рококо» обрамлений зеркал, керосиновых ламп начала столетия, подражаний датскому фарфору или русской Гжели XVIII века. Можно отметить, что «стиль детских грез» оказывает существенное влияние на музыку, причем не столько в ее новых творческих проявлениях, сколько в приверженности слушателей старым сочинениям и формам — речитативам Люлли, менаэтам, колокольным звонам, песням менестрелей, полузабытым композиторами XVII—XVIII веков. Среди более массовой аудитории распространяется мода на предвоенные песенки, танго, фокстроты и ту-степы 30-х годов.

Приверженность к образцам массовой культуры того времени распространяется и на кинофильмы, частично на театральные пьесы и даже литературу. И это желание — возродить атмосферу и почувствовать аромат произведений массовой культуры времен детских и юношеских лет того поколения, которому сейчас уже за пятьдесят, — позволяет более выпукло выявить некоторые существенные особенности стиля. Отметим, например, что он относится к прошлому весьма выборочно. Он воскрешает как раз то, что рождало ощущения безмятежности, радости, удачи, веселья. Но отнюдь не пользуются успехом, например, «военные» фильмы и песни 30-х годов, ибо наступившая вскоре обнаженная реальность 1940-х годов была много жестче и страшнее наивных представлений о трех танкистах и им подобных парнях из нашего города.

Приверженность к недавнему прошлому выявляет локальные и национальные различия «стиля памяти». В целом он опирается на проявления художественной культуры, свойственные именно Европе и отдельным ее регионам, в том числе и России. В отличие от эклектики XIX века, когда встречались в интерьерах доморожденных интерпретации «китайских», «арабских», «венецианских» стилей с соответствующей мебелью, оформлением стен и т. д., «мемориальный стиль» принципиально против подобных стилизаций, ибо они возрождают не «старую» и как бы «знакомую» и «родную» культуру, а культуру чужеродную, ни с какими воспоминаниями не связанную и в основе своей уже «игрушечную».

Здесь необходимо небольшое отступление для анализа отношения «стиля памяти» к игре, ибо в этом у него тоже есть свои особенности. Сегодня стало очень модным говорить об игровых элементах в искусстве. Некоторые исследователи в пылу овладения повороченными идеями готовы чуть ли не выделку каждой амфоры и чашки рассматривать как игру художника с глиной, а пользование ими — как игру потребителя с вещью. Но в «стиле памяти» действительно есть что-то от игры —

именно так иногда взрослые папы играют в детскую железную дорогу с большим увлечением, чем сами дети. Для них это часто что-то «недополученное» в их собственном, более суровом детстве. И, комплексую, они относятся к этому серьезно, а если им подсовывают вместо «настоящей» игрушки какой-то эрзац, то они искренне обижаются.

Точно так же и «мемориальный стиль». Он готов часто играть в якобы дедовскую мебель и утварь, но в «настоящую», а не в ту «мавританскую» или «китайскую», которая уже для дедов была стилизацией и игрой, причем, как теперь выявляется, игрой довольно неумелой. Новый стиль к игре относится всерьез и именно поэтому не терпит подделок и какой-либо «вторичности». Мы вовсе не хотим, чтобы нам лишний раз напоминали о «невсаможелательности» этой игры, обнажали нашу слабость и выставляли ее на яркий свет дня. «Стиль памяти» согласен с, так сказать, «чистой» стилизацией, но он против «стилизиции стилизации» — это его разоблачает и подчеркивает тщательно скрываемую нами от самих себя бутафорность дедовских часов с кукушкой.

Можно еще заметить, что если в образцах массовой культуры, так сказать, «духовного» порядка новый стиль во многом опирается на 1920-е годы и особенно 1930-е годы, то в области материальной культуры и отчасти архитектуры этот период почти не пользуется популярностью. Здесь «стиль детских грез» ищет материал для стилизации и подражаний в значительно более ранних эпохах, начиная примерно от ампира и вплоть до модерна конца прошлого столетия. Совершенно, например, не пользуется популярностью деревянная мебель 1930-х годов — обитые клеенкой и дерматином диваны и стулья, крашенные письменные столы с массивными тумбами, фанерованные платевые шкафы и т. д. Эта мебель не несла с собой ощущения капитальности, стабильности, качества, к которым столь неравнодушен «стиль памяти». И наконец, в ней был сильный бюрократический отпечаток, что также не соответствует более человеческой направленности этого стиля.

Следует еще сказать о том, что по отношению ко многим образцам массовой культуры ярко вырисовывается стремление «мемориального стиля» к подлинности, к дословному переносу в современность «целостных» кусков прошлого, в то время как в области материальной культуры это направление отличается часто почти сумбурной эстетической неразборчивостью, а иногда и принципиальным дуализмом, если даже не плюрализмом, равнозначно относясь и к подлиннику, и к откровенной стилизации. Рядом с настоящей ампирной или более поздней, конца XIX века, мебелью может висеть современная, но выполненная «в духе» старины люстра, стоять бронзированные «под старину» электронные часы и т. д.

Эта принципиальная неразборчивость стиля распространяется и на его отношение к современному супермодерну, особенно в смысле технических предметов и принципов организации интерьера, к чему придется вернуться несколько позже. Сейчас же отметим еще один признак «стиля памяти»: он захватывает не только почти все области искусства, но и, в определенной степени, сферу быта, особенно его обрядовую сторону. Восстанавливаются некоторые обычаи и праздники старины — например, масленица, проводы зимы, катание на тройках и т. д. Стараются по-старомодному «играть свадьбу», справлять поминки. И иные государственные органы в какой-то мере идут навстречу этим процессам, возродившимся в обществе, — продается фата для невест и специальные ателье шьют никому не нужные «подвенечные» платья, годами потом, после разового употребления, пылящиеся в комиссионных магазинах. Продаются обручальные кольца, а в дни пасхальных праздников в булочных и кондитерских появляются выпеченные на государственных хлебозаводах куличи под кодовым названием «кекс весенний». Но если попытаться взглянуть подоплеку этого обрядово-вещного обличья «стиля памяти», то, очевидно, надо будет признать причиной его возникновения все более сокращающиеся привычные человеческие контакты, также способствовавшие укреплению чувства спокойствия, уверенности, незыблемости у каждого человека, ощущения его единения с другими людьми, единения с обществом. Количественно число контактов у каждого из нас увеличивается, но они приобретают все более кратковременный, эфемерный и часто безличностный характер. Лет тридцать назад было десятка полтора людей, которых автор почти не знал, но с которыми здоровался, иногда обменивался незначительными фразами, и эти почти ежедневные встречи вызвали какое-то впечатление устойчивости, ненарушаемости порядка течения жизни. Это был почтальон, звонивший по утрам, продавщицы ближайшей молочной и булочной, дворничихи нашего дома, немилосердно рано чистившие зимой скребками асфальт во дворе, домовый слесарь Егор Васильевич, всегда выручавший нас во всех мелких неприятностях, начиная от испорченного крана и до осторожного вскрытия случайно захлопнутой двери при забытых дома ключах. Еще были две или три знакомых кондукторши троллейбуса № 5, в котором я ежедневно, почти в одно и то же время ездил на работу. Теперь дворники и слесари сконцентрированы в какой-то неведомой диспетчерской, обслуживающей гигантский район; дозвониться туда трудно, слесари являющиеся через сутки, всегда разные; булочная и молочная работают «без продавцов», кассирша глядит лишь в вашу проволочную сетку; девушки в справочном бюро и в кассе на вокзале общаются с вами через микрофон, не поднимая глаз; неведомый почтальон оставляет почту в сотовых ящиках в подъезде; газированную воду и газеты продают автоматы, в автобусах кондукторов нет, в метро постоянно натыкаешься на объявление о том, что размен денег — в противоположном вестибюле... Город разросся, и посещение знакомых или родственников, живших когда-то за два переулка, теперь превращается в проблему, требующую целого свободного вечера и предварительной подготовки, ибо, видя теперь человека раз или два в год, не придешь к нему с пустыми руками. Уже из языка почти исчезли частые и привычные когда-то слова

«заходи», «забегай как-нибудь», ибо из района Преображенки или Отрадного не «забежишь» на полчас в Чертаново. Фактически осталось лишь два устойчивых места общения — работа и семья. А если и здесь что-нибудь не так... Говорят, скоро появятся специальные «службы общения» по телефону, куда можно позвонить просто для того, чтобы поговорить. Все эти процессы — неизбежны, и противиться им бессмысленно. Но не вытравившаяся еще полностью привычка общения, жажда единения с людьми переносятся сейчас не только на животных (обратите внимание, сколько теперь людей заводит себе собак, кошек, птиц, хомяков и т. д. — особенно в новых районах), но и на вещный мир, на вспыхнувшую вновь привязанность к обрядам и ритуалам. И не просто обряды — но старые обряды, не просто ветши, но капитальные, устойчивые, человеческие вещи «стиля детских грез».

Этот стиль оказывает и определенное, весьма ощутимое влияние на моду. Длинные волосы, дубленки, все более приближающиеся к покрою поддевки и нагольного тулупа, сапоги — все это держится достаточно крепко и долговременно, несмотря на более быструю смену расклеванных броек на узкие, вновь на широкие и опять на узкие, рубашек с жабо на длинноворотничковые, цветастых на гладкие, каблук «шпильки» на широкие, узконосых туфель на лантеобразные и вновь на узконосые и тому подобные изменения, происходящие чуть ли не ежегодно. Но общее эволюционирование моды — от ультрамодерных силуэтов, делавших молодую девушку в короткой юбке похожей на взлетающую ракету, и до современных маек — идет в одном и том же направлении: назад, к одеждам наших прабабушек.

Однако если мода в одежде, прическах, обуви (металлические украшающие детали, напоминающие о шпорах и пряжках) явно опирается на старые образцы, то все же даже и она несколько двойственна. По-прежнему, особенно для торжественных случаев, приняты строгий европейский костюм-тройка и достаточно строгое платье. Всякие ситцевые кофточки и рукава-буфф — это скорее улица, вечеринка, отдых, гости, гуляние. Рядом с ними сохраняет свою современную утилитарность спортивный костюм; по-прежнему в моде «бикини», а вовсе не глухие и длинные купальные костюмы начала века. И тем более все это относится к производственной и форменной одежде, исключая, правда, военную, которая до сих пор остается весьма консервативной, по-своему выражающей «стиль памяти», причем началось это значительно раньше, чем он стал всеобщим осознанным поветрием.

Подобная неоднородность одежды, наиболее чуткой к колебаниям моды, лучше всего характеризует дуализм стиля, его двойственную природу. Заметьте, что, несмотря на модность и, казалось бы, всеобщую распространенность этого стиля, мы все-таки «современным» считаем не его, а более утилитарные и конструктивные формы, свойственные воздушным лайнерам и другим транспортным средствам, некоторым промышленным и конторским зданиям (а не различным ресторанным «ветрякам», «хатам», «дарбази» и т. д.), малым формам городской архитектуры — изящным фонарям, застекленным автобусным остановкам, удобным телефонным будкам, киоскам «пепси-кола», бытовым приборам, радиотоварам и т. д.

Распространившийся, казалось бы, очень широко, захвативший самые разнообразные области искусства «стиль памяти», тем не менее, не подчинил себе полностью ни одну из них. Везде он соседствует с «современным». Он соседствует и эклектически сочетается с современностью, но он нигде не может вытеснить ее полностью. И это объясняется не слабостью «стиля памяти» и не тем, что мы относимся к нему недостаточно серьезно, по-карнавалному, а тем, что этот стиль не имеет собственной конструктивной основы. Это стиль не сущности, а видимости, не костюма, а поверхности, не конструкции, а декорации.

Чисто декоративное и в чем-то даже противоречащее конструкциям начало было свойственно ряду стилей после готики и вплоть до конструктивизма. Но нигде оно не вступало в столь явное и как бы даже демонстративно подчеркиваемое противоречие с конструктивными принципами, с новыми материалами и техническими возможностями. В этой демонстрации есть определенный вызов технике, науке. Почему? Казалось бы, столь велики успехи человечества, особенно в научной области. Полеты в космос. Генетический код. Проникновение в структуру материи... Но, углубляясь в мироздание, наука все более теряет непосредственную связь с человеком и даже в какой-то степени теряет целостное отношение к объекту. Она, в силу все более суживающейся специализации, становится неспособной нарисовать целостную картину мира или развития жизни. Разрушив прежнее, неправильное, но достаточно стройное представление о мире и человеке, она буквально ежедневно подтверждает в своем развитии известную ленинскую мысль о том, что «электрон так же неисчерпаем», как и атом, что пределы познания нет и за каждой расшифрованной загадкой природы встают десятки новых, еще более сложных и таинственных. И стало быть, мы не приближаемся к целостному представлению о мире, а уходим от него все дальше. Как это выражено в одном шуточном четверостишии:

Был этот мир тяжелой мглой окутан...

«Да будет свет!» — и вот явился Ньютон.

Но Сатана недолго ждал реванша:

Пришел Эйнштейн, и стало все, как раньше.

Кроме того, каждый сам на себе почувствовал то, о чем писал когда-то Илья Ильф: «Все говорили — Радио! Радио! Теперь радио есть в каждом доме, а счастья все равно нет». И вот человек идет к гадалке, начинает обращаться не к доктору, а к травнику, становится сыроедом, дышит по-йоговски и внушает себе: «Я спокоен. Моя левая нога теплеет...»

В художественной форме все это реализуется в виде парадоксов и эклектики «стиля памяти». Но как человек не может в конечном счете противостоять развитию науки и техники, а может

лишь восклицать, что «все прогресс реакционный, если рушится человек» (А. Вознесенский), так и художественное воплощение его беспокоейств и негодований не покусается на основу, на конструкцию, на «тело», а ограничивается лишь поверхностным декорированием нового под кажущееся столь милым и добрым старое.

И это «не-покушение» на конструктивные основы говорит об известном рационализме и отнюдь не карнавалом рассудочности «стиля детских грез». Его создатели вполне отдадут отчет в том, что они могут эксплуатировать лишь наши ностальгические эмоции, но отнюдь не покусаться на основы мироопределения, отражаемые современной техникой, наукой и архитектурой: против базиса, против истории не попрешь. Можно на бетонные стены наклеивать обои, изображающие старую кирпичную кладку, но в действительности сегодня обойтись без бетона и крупнооборного домостроения невозможно. «Стиль памяти» — это стиль камуфляжа, а не естества.

Это раскрывает еще одну существенную его особенность. Почти все предыдущие крупные художественные направления были утверждением чего-то. Идеи Бога. Идеи Человека. Примата Красоты. Идеи Функции. Стиль памяти — это не утверждение, а отрицание. Вернее, это утверждение человечности в противовес технократизму и машинерии. Но все же обязательно — в противовес, то есть в отрицание чего-то. «Отрицательность» этого стиля объясняет и его привязанность к эклектике. «Стиль памяти» эклектичен в самой своей сути, эклектичен принципиально. Он вовсе не за то, чтобы возродить какое-нибудь конкретное старое — ампири или модерн. Он понимает, что это было бы лишь заменой современной стилистической системы (сформировавшейся в 1950-х — начале 1960-х годов) другой, но по идее такой же жесткой и последовательной, системой. А он, во-первых, против жестких систем, а во-вторых, он вовсе не за сецессион или второе рококо — он просто за старое, за его активное включение в сегодня, причем даже безразлично, в каком обличье — как настоящей вещи или в виде стилизованной подделки. А это старое — по крайней мере в домашней обстановке — всегда было живым и, следовательно, эклектичным, потому что к прабабушкиным вещам добавлялись дедушкины, затем что-то приобретали отец и мать и в реальной жизни чистых «стильных» интерьеров не было. Отрицая машинерию, «мемориальный стиль» пытается возродить эту «эклектику культуры», смещение и наслонение эпох и художественных принципов, ибо в нем прорастает не столько само прошлое, сколько то живое дыхание, которым оно обладало и которое зиждилось на идее преемственности, культурных связей и одухотворенных традиций.

Однако вместе с тем в «отрицательной» направленности — не только диалектичность, но одновременно и эфемерность «стиля детских грез». Не может полноценное художественное направление основываться на отрицании. И поэтому новый стиль недолговечен. Как только количество его объектов — начиная от ресторанов («ветряков», «курений», «хуторов» и т. д.) и вплоть до электрических «керосиновых» ламп, — как только их общая масса превысит некоторый эстетический порог, за которым художественное уже перестает восприниматься как красивое и оригинальное, а, наоборот, начинает вызывать негативную реакцию своей стандартностью и всеобщей повторяемостью, так «стиль памяти» сникнет и уступит место чему-то более позитивному. Представляется, что наша стандартизированная промышленность и не менее стандартизированное мышление некоторых художников и архитекторов, проектирующих сегодня чуть ли не заводские столовые с отделкой под XVIII век — будут весьма действенно способствовать закату этого стиля.

К тому же он недолговечен не только из-за своей растущей стандартизованности, но и имманентно. Ибо никакая стилизация и эклектика не живет долго. Она обречена на исчезновение уже заранее. Недолговечность запрограммирована в самой природе стилизации. И элементы карнавализма, которые ей присущи и которые вначале многим показались подлинной сутью «стиля памяти», эти элементы возникли именно потому, что суть его — стилизация, то есть вторичность. А история второй раз повторяется, как известно, в виде фарса.

Однако не столь уж трудно — тем более на бумаге — похоронить «стиль памяти». Раз он возник, раз он распространился по многим континентам и проявился в художественных пристрастиях миллионов людей, раз он овладел почти всеми сферами художественной культуры — от варьете, ревию, кино, архитектуры, поэзии и вплоть до посуды, одежды и мебели — неужели он только историческая ошибка, только мираж и обман? Неужели он сгинет и ничего не оставит нам в наследство, кроме стыдливого чувства причастности к массовому психозу?

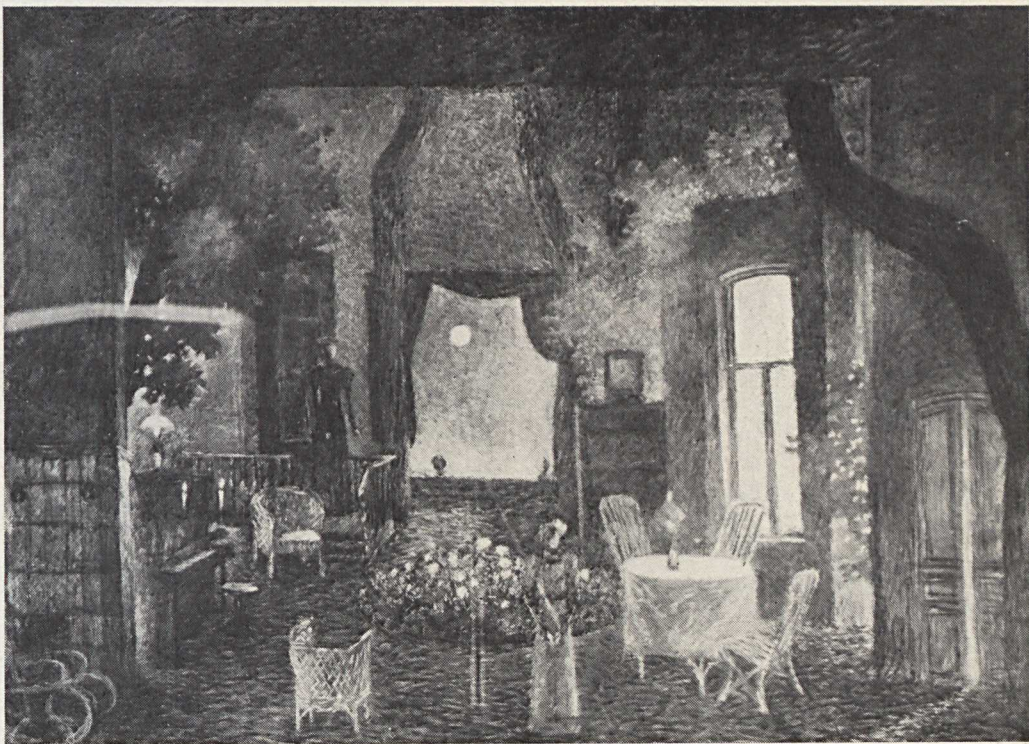
Наверное, это не так, и мы должны попытаться извлечь урок из самого его существования и из тех причин, которые его породили. А это извлеченное рациональное зерно, наверное, надо попытаться пересадить в какую-то другую, более благодатную почву, где оно дало бы свой нежный и сильный росток. В чем же это зерно? В чем завет «стиля памяти»? Мне кажется, в человечности, в душевности, в теплоте. Этот стиль сумел обратиться к каким-то нашим глубинным эмоциональным пластам, связанным, однако, не только с нашим личным «я», но и с нашим «я» общественным, сформировавшимся под влиянием культуры и истории. Пусть в этом стиле многое было игрой, фантазией, бутафорией. Но он не подчеркивал нигилистически прошлого, а опирался на него, иногда идеализируя его, а иногда и иронизируя над ним, но всегда относясь к нему по-доброму. И если мы сумеем в новом художественном направлении сохранить эту человечность и доброту, эту не только индивидуальную, но и социальную душевность и духовность, то стиль памяти сам покажется нам детской забавой и спокойно сойдет со сцены, уступив место чему-то более цельному и органичному, достойному тех перспектив, которые постепенно все шире открываются перед человечеством.

Три «Чайки»

Сергея Бархина

Виктор Березкин

С. Бархин
«Чайка». 1970.
Театр «Современник»



За минувшие десять лет Сергей Бархин трижды оформлял чеховскую «Чайку» — в «Современнике» (1970), в Ивановском драматическом театре (1975) и в Литовском молодежном (1979). Эскизы ко всем трем спектаклям были показаны весной в Доме актера на выставке работ художников русского и советского театра под наставками пьес А. П. Чехова — и заняли на ней весьма заметное место.

Каждое из предложенных художником решений глубоко своеобразно. Более того, все его эскизы казались (во всяком случае — поначалу, когда они появлялись впервые на очередных «Итогах сезона») совершенно неожиданными, ибо они не имели ничего общего с уже сложившимися представлениями о мире чеховской «Чайки». Их своеобразие являлось следствием не только органической неприязни художника ко всякого рода сценическим стереотипам, но было результатом оригинального, сугубо индивидуального прочтения пьесы, постижения, словно заново и впервые, существа ее драматического конфликта и ее основной темы, как она слышалась именно сегодня и именно Бархину. А «сегодня» были разными: 1970, 1975 и 1979 годы. Соответственно разным был и Бархин. Разными были его работы — при общности основных образных мотивов, трансформация выражала движение и размышлений художника о данной чеховской пьесе, а с другой — поэтики всего его творчества в целом.

Самый первоначальный эскиз для «Современника» относится к 1968 году. Он никогда не выставлялся и поэтому мало кому известен. Между тем он представляет интерес ничуть не меньший, нежели публикуемые здесь эскизы окончательного варианта. Интересен он прежде всего опять же своей необычностью для тех лет. Как мы помним, в то время (конец 60-х годов) происходил процесс смены очередного пятилетия стилистических поисков: завершался период великолепного декоративизма, выразившегося в сочинении на сцене красочных блистательных театральных миров, и ему на смену, стремительно набирая силу, шел период так называемого сценографического «сурового стиля», связанный с обращением к натуральным фактурам, подлинным вещам и предметам.

И вот в ситуации почти всеобщего увлечения этим сценографическим «суровым стилем» (действительно открывшим перспективы качественного обновления форм

сценического реализма) Бархин, тогда начинающий театральный художник, предлагает режиссерам «Современника» сыграть «Чайку» в удивительно поэтичной по настроению атмосфере, в духе мира Борисова-Мусатова. В нежно-зеленом пространстве как бы «таяли» архитектурные фрагменты и легкая, графически ажурная мебель. Из этого миража зелени, как тени ушедшей жизни, едва обозначенные контуром, «проступали» семейные портреты. Да и сами чеховские персонажи казались чем-то неотделимым от этой эфемерной природной среды, казались как бы вызванными воспоминанием из прошлого. Так, в 1968 году, когда до возникновения стиля «ретро» было еще довольно далеко и наша сценография решала совсем иные проблемы, в искусстве Бархина зазвучали ностальгические мотивы. Он изучал документальные материалы эпохи (семейные альбомы с прабабушкиными и прадедушкиными зелеными и коричневыми фотографиями), вспоминал знакомые с детства пейзажи Суханова, свои детские театральные впечатления — «декорационные усадьбы» В. Дмитриева, которые в его памяти соединились в некое общее представление о самом типе дмитриевской «поэтической среды». Все эти обстоятельства и прежде всего сама пьеса, постижение в ней музыки чеховского слова как бы приблизили художника к Борисову-Мусатову. И хотя Бархин, работая над эскизами, по его словам, не вспоминал этого художника, он чутко, почти интуитивно уловил забытую на какое-то время, но исторически обусловленную близость Борисова-Мусатова и Чехова. Об этой близости в свое время писал Б. Асафьев: «слово в чеховской «Чайке» звучит как живопись Борисова-Мусатова».

Однако этот эскиз, в котором ощущаются «нежность, зыбкость, ускользающая от грубых касаний песенность» (слова Б. Асафьева об искусстве Борисова-Мусатова), не был принят режиссурой «Современника», так как не совпадал с желанием театра создать, с одной стороны, прозаически-жесткую и бытовленно-натуралистическую сценическую версию пьесы, и с другой — с попыткой перемонтировать композицию пьесы, соединить и перемешать по-своему ее мотивы. Отсюда, от этого режиссерского замысла родилось другое декорационное решение, которое и увидели зрители.

Намеченное еще в первоначальном эскизе соединение в единой сценической сре-

де экстерьера и интерьера здесь произошло уже на несколько иной основе: теперь не природа, а интерьер, мебель, вещи, стены дома, терраса и прочие декорационные элементы быта как бы выдвинулись на первый план и заняли по отношению к природе доминирующее положение. Сценическое пространство прорезали мощные изогнутые стволы, а в центре площадки расположилась клумба — она была очень нужна режиссуре в ее предельной натуральности (настоящая земля, цветы).

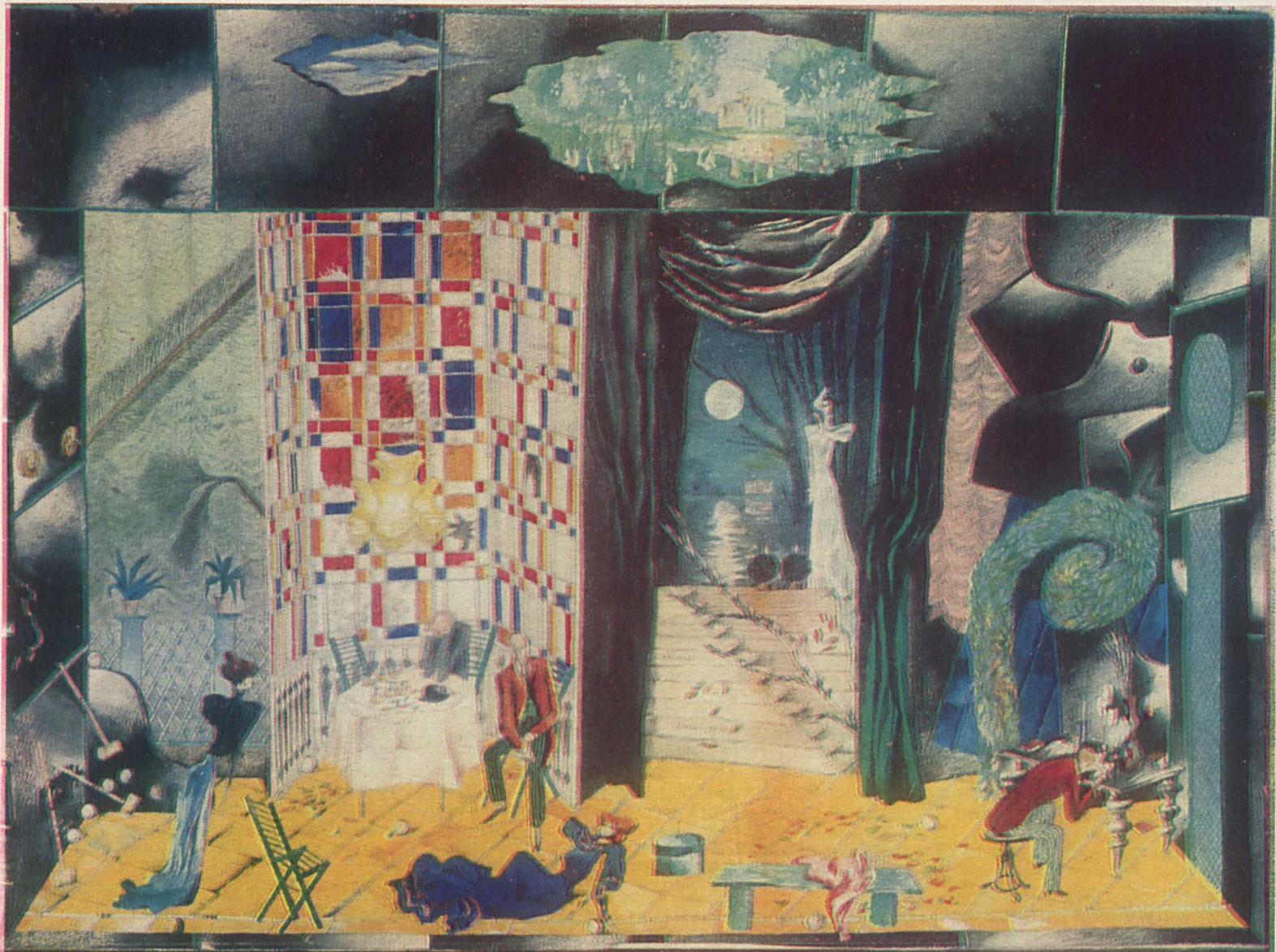
Таким образом, художник оказался поставлен в условия, когда его живописно-поэтическое решение должно было быть скорректировано в сторону большей жесткости и натуральности. Но тем не менее на сцене (а особенно — в эскизах) и в этом варианте Бархину удалось сохранить в колорите, в изысканном рисунке ощущение поэтичности, одухотворенности среды. А в изображении лунного пейзажа с колдовским озером во втором акте впервые, чуточку с иронией, чуточку с игрой в наивность, появляется реминисценция романтической лунной ночи Куинджи.

Все эти качества: изысканность, поэтичность, одухотворенность, своеобразная романтичность, смешанная с иронией, — сохранились и во второй «Чайке», поставленной спустя пять лет. Однако здесь доминирующей темой становится тема распадающегося мира чеховских персонажей, тревожной дисгармоничности их существования — художник стремился передать атмосферу трагического одиночества, вагнеровского «Ночного кафе». Еще сохранился виднеющийся в глубине романтический пейзаж с луной и озером. Еще сохранились в виде изображения на черной порталной паудге и остатки нежного и «духовного» усадебного мотива («бабушкино Северское» — пишет художник карандашом на эскизе). Однако вот-вот этот мотив будет окончательно затянута чернотой лакированной клеенки, из кусков которой составлено порталное обрамление спектакля, — точно так же как скроется за глухими бархатно-плюшевыми занавесями треплевского театра и романтический пейзаж. Все это для персонажей спектакля — далекое, навсегда ушедшее прошлое, уже не имеющее почти никакого отношения к их нынешней жизни. Она же идет в остроконфликтной среде, композиционно построенной на резком и драматичном столкновении соединенных в единую композицию разных пластически-веществен-



БАРХИРЪ С.М.

Музей "Салон" в Ленинграде, 1924 г.



ных фрагментов и элементов из быта чеховских персонажей. Кусок застекленной разноцветными стеклами веранды начала XX века — и накрытый белой скатертью стол с чайниками и стаканами (натюрморт «из Островского», как пишет художник на эскизе прямо по скатерти и рисует здесь же этот натюрморт); тут же сцена треплевского театрала, легкая, розовая, с мягкими складками французская штора — и рядом жесткая композиция из крышек роялей, лакированный письменный стол Треплева на рояльных ножках, забитый бумагами, чернильницами, вазочками, книгами — а еще раньше баночками и скляночками Аркадиной — и простая садовая скамейка. Весь этот диссонансирующий «вещественный оркестр» разместили среди осенних листьев и крокетных шаров на раздражающе желтом (крон-желтом) полу. Эффект раздражения имел для художника здесь особое значение, как характеристика создаваемой среды. Пол был сделан из листов кровельного железа, под

пу полифонической среде (как и принципам игровой импровизационной сценографии, которые наиболее полно проявились в «Ромео и Джульетте») приходят декорации, воссоздающие конкретное место действия. Такие декорации возникают в целом ряде спектаклей Бархина второй половины 70-х годов. И в том числе — в «Чайке» 1979 года.

Если в оформлении поставленных двумя сезонами ранее «Трех сестер» (Горький, ТЮЗ) художник обратился к традиции В. Симова, взяв за основу решения декорации спектакля МХТ 1901 года, то в вильнюсской «Чайке» он применил принцип, который существовал еще до Симова и был опровергнут спенической реформой МХТ, а затем безоговорочно осужден искусствоведами, как не достойный внимания. Речь идет о практике поактного оформления спектакля разными художниками: один делал, скажем, интерьерную декорацию, другой — пейзажную. И вот в «Чайке» 1979 года этот принцип был исполь-

добиться удалось. Разделяя и резко противопоставляя идиллический пейзаж в духе Борисова-Мусатова и тревожный «стриндберговский» интерьер (их мотивы существовали, как мы видели, и в предыдущих «Чайках»), Бархин стремился выразить заложенное в самой пьесе столкновение: лирические поэтические темы первых двух актов встречались с жестоким, все более обостряющимся к финалу, драматизмом последних актов. Три «Чайки» Бархина — это три совершенно разные интерпретации чеховской пьесы. В каждой проявились те особенные черты поэтики искусства художника, которые были характерны для его театральных поисков соответственно рубежа 60-х и 70-х годов, затем середины и затем конца минувшего десятилетия.

Если же рассматривать эти работы в контексте общей проблематики развития системы действенной сценографии, то они (как и все творчество Бархина в целом) выступают в качестве одного из наибо-



ним в некоторых местах находились микрофоны, благодаря которым шаги персонажей создавали целую партитуру резких и неприятных шумов. (Для этого Бархин специально наметил особенности обуви каждого персонажа и даже зафиксировал их затем надписями на эскизе: «обувь — скрип-скрип», «обувь — бух-бух», «тук-тук-тук»...)

«Чайка» 1975 года (как и сделанные годом раньше эскизы к «Ромео и Джульетте») имела для Бархина своего рода программное значение. В этой работе получила воплощение его концепция сценической среды, как она сложилась к середине 70-х годов, — среды полифонической, многомотивной и многосюжетной, «эклектичной», лишенной какой-либо одной темы, концепции, парадоксально и неожиданно соединившей в себе, казалось бы, совершенно разнородные вещи (подлинные и бутафорские, элементы театра современного и старого) с плоскостными живописными кулисами, заставками и задниками. Вместе с тем «Чайка» 1975 года стала во многом и итоговой для данного периода творчества Бархина. В последующее пятилетие в его работах заявляют о себе уже несколько иные тенденции. На сме-

зован в качестве сознательного сценического приема: зрители увидели оформление, решенное как бы двумя совершенно разными художниками.

В первых двух актах — идиллический пейзаж с романтическим видом на озеро, белым силуэтом дома с колоннами вдали и закругленными формами зеленых кулис, образующих аллею, засыпанную бумажными листьями.

В двух последних актах — четкий прямоугольный «кабинет» (в его огромное пространство было вставлено малое пространство кулисного пейзажа первых актов), черными и белыми линиями рисующий остов дома в стиле мрачного и холодного скандинавского модерна.

По замыслу Бархина, если в первой декорации должны были звучать только звуки природы: пение птиц, кваканье лягушек и т. д., то во второй, черно-белой — фортепьянная музыка (композитор В. Ганелин блестяще реализовал эту идею в спектакле). И еще художнику хотелось, чтобы исполнялись эти обе части спектакля разными актерами и на разных языках: первый — на русском, второй — на литовском. Эта идея не была осуществлена, но различной пластики исполнения

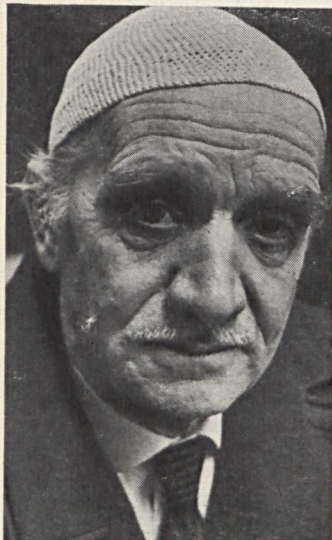
более очевидных свидетельств подлинного стилистического многообразия и широты эстетических возможностей этой системы оформления, обусловленных универсальностью ее общей установки на раскрытие существа драматического конфликта пьесы, ее темы и мотивов, словом, всего того, что составляет содержание сценического действия спектакля.

«Чайка». 1970.
Театр «Современник»

«Чайка». 1975.
Ивановский
драматический театр

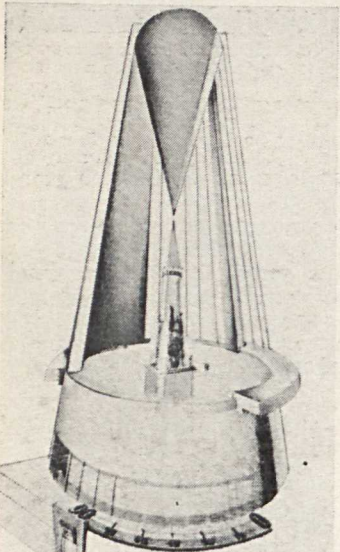
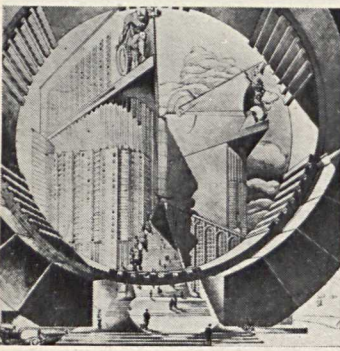
«Чайка». 1979.
Литовский
молодежный театр

«Каждый раз, когда мне поручали работу, по счету, скажем, 20-ю или 30-ю, все равно я стоял перед ней, как перед новой, начинал все сначала».



«Город — сейф Архитектурных драгоценностей — величавостью выше всех высоких гор Земли и красотой выше всех прелестей цветущих ландшафтов Природы».

«Великую среди Искусств Архитектуру сопровождают страны сомнений в Ее существовании и, что еще удивительнее, вместо наслаждения Ее называют удобством».



«Творчество там, где можно сказать — это мое»

Селим Хан-Магомедов

ДИАГОНАЛИ И «СИММЕТРИЯ ВНЕ СИММЕТРИИ»

Константин Степанович не очень был склонен к классификации своих творческих приемов. Это отличало его от большинства других ведущих архитекторов 20-х годов. Тогда все лидеры творческих школ (И. Жолтовский, Н. Ладовский, А. Веснин, И. Голосов, И. Фомин и др.) как раз стремились в максимальной степени систематизировать свои творческие приемы, чтобы в доступной форме изложить их своим ученикам*.

Мельникову же, видимо, казалось, что, систематизировав свои собственные приемы, он станет повторяться в творчестве, а это для него было неприемлемым.

Разумеется, у него была своя концепция формы, но он никогда не излагал ее в развернутом виде. Анализ его работ выявляет и систему наиболее характерных для него художественно-композиционных приемов. И я неоднократно, беседуя с ним, высказывал свои соображения о специфике его творческого почерка. Как правило, такие соображения выслушивались Константином Степановичем, не избалованным вниманием историков архитектуры, с явным интересом и удовольствием. Но удовольствие сразу же сменялось неприятием, если ему казалось, что его приемы пытаются сблизить с приемами какой-либо творческой школы, или же если он замечал, что его приемы начинают рассматривать как систему, повторяющуюся в его проектах. Однако и здесь были свои нюансы. Одни приемы он сам видел в своих проектах и высказывался о них. О таких приемах он охотно говорил, предупреждая, однако, собеседника от излишней систематизации их. Других приемов он не замечал и с интересом узнавал, что они были выявлены в процессе анализа его произведений. Например, первое, что бросается в глаза даже при беглом знакомстве с постройками и проектами Мельникова, — это роль наклонных и диагональных линий как в объемно-пространственной композиции, так и в решении плана.

Не помню, кто именно сказал, что современная архитектура горизонтали и вертикали будет дополнена фактором наклонной композиции. Конструктивизм 20-х годов ужесточил примат горизонтали и вертикали, отказавшись даже от наклонных крыш. В этих условиях наклонные и диагональные формы воспринимались особенно остро.

Мельников сознательно ввел такие формы в архитектуру и очень ценил наличие диагоналей в своих проектах. Но его наклонные и диагональные формы отличались от традиционных, которые были отброшены конструктивизмом.

Двухскатная наклонная крыша придавала композиции здания дополнительную устойчивость и статику. Наклонные и диагональные формы вносили в объемно-пространственную композицию внутреннюю напряженность. Мельников не делал основной композиции ни спокойную пропорцию, ни динамику. И в то же время все это как бы в скрытом виде присутствует во внешнем облике созданных Мельниковым зданий. Для них характерны не внешний динамизм, не спокойная статика, а внутренняя напряженность самой архитектурной формы. В своих образах Константин Степанович как бы обращается к современному человеку, понимающему большие возможности строительной техники, и создает «зрительно нагруженные» формы.

В композициях Мельникова нет «неработающих» элементов: все упруго и в то же время без внешне выявленного многократного запаса прочности. Отсюда любовь архитектора к наклонным консолям как к наиболее зрительно нагруженной форме.

Принципиальным в этом отношении Константин Степанович считал Клуб им. Рукавова, где крупные объемы на значительной высоте укреплены консольно. Такой прием, отработка которого восходит к павильону «Махорка», он считал очень сильным композиционным средством и сравнивал такие объемы на консолях с напряженными мускулами. Он вообще был противник вялых, ненагруженных, неупругих форм.

Консоли и наклонные линии были из немногих осознанно повторяемых приемов. Константин Степанович с интересом и даже удивлением знакомился с результатами некоторых проделанных мной анализов его композиционных приемов. Он говорил, что даже не подозревал, сколь разные образы могут содержать нечто общее по подходу к объемно-пространственной организации композиции.

Во время одной из встреч я изложил ему предварительные результаты анализа симметрии в его работах.



К. Мельников. Фото, 1920-е гг.

Как известно, в 20-е годы, особенно в работах конструктивистов, целенаправленно культивировались асимметричные композиции, которые полемически противопоставлялись строгой осевой симметрии произведений классицизма. Отказ от фасадной симметрии рассматривался как один из приемов утверждения приоритета объемно-пространственной композиции.

Мельников, в отличие от многих архитекторов тех лет, не отказался от симметрии как приема, но использовал не только простую осевую симметрию, а и целый ряд других более сложных и зрительно неявно проявляющихся приемов построения симметрии.

В работах Мельникова удалось выявить целый ряд интересных примеров использования приемов симметрии. Архитекторы всегда широко пользовались симметрией плана и симметрией объема и фасада относительно вертикальной оси. Симметрией объема или фасада относительно горизонтальной оси архитекторы в самих сооружениях практически не пользовались, хотя широко использовали этот композиционный прием, создавая условия для отражения здания в водной глади. Мельников использовал прием симметричного построения объемно-пространственной композиции относительно горизонтальной оси

Конкурсный проект здания Наркомтяжспрома в Москве. 1934

Конкурсный проект памятника Колумбу. Разрез. 1929

* Окончание. Начало в № 12, 1980 г.

в самом здании — в проекте памятника Колумбу.

Обращался Мельников и к приему «симметрии вращения», или ложной симметрии, когда композиция состоит из одинаковых объемов, один из которых повернут относительно другого вокруг вертикальной оси на 180° (павильон в Париже, проект гаража в Париже, гараж в Москве).

Более сложный ход — это когда один из двух одинаковых элементов не только повернут относительно другого на 180° вокруг вертикальной оси, но и кроме того повернут на 180° вокруг горизонтальной оси (например, собственный жилой дом, а также проект Дворца народов и более поздние эскизы на эту тему).

Константин Степанович признал интересным проделанный анализ, однако сказал, что сам он не осознавал этой логики симметрии. Он мыслил сразу объемно-пространственной композицией, а не приемами ее построения.

РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА

Константин Степанович далеко не всегда мог и считал пугным объяснять, как возник у него замысел того или иного проекта или конкретной формы. Но о возникновении замысла некоторых из своих произведений он мог сказать совершенно определенно.

Так, по поводу проекта памятника Колумбу Константин Степанович говорил, что долго не мог начать работу над проектом, так как ему казалось, что никакие масштабы монумента не смогут отразить грандиозности самого события — открытия Америки. Лишь включив в монумент фактор стихии (ветер, оказывая давление на флюгера-крылья, вращает верхнюю часть), он, с его точки зрения, добился нужной сомасштабности монумента событию.

Характерные для клубов Мельникова наружные лестницы, придающие своеобразие внешнему облику здания, возникли как стремление более рационально использовать кубатуру клуба. Противопожарные нормы тех лет для внутренних лестниц требовали очень большой кубатуры. Константин Степанович нашел остроумный выход — он выпускал людей сразу на улицу — на внешние галереи и лестницы, для которых действовали иные нормы и, кроме того, не надо было включать эти лестницы в объем здания.

В собственном доме Мельникова есть два одинаковых по объему и конфигурации помещения — кабинет и мастерская. Одинакова в них и площадь окон, но в кабинете это одно окно-экран, а в мастерской 38 шестигранных окон. И в результате облик этих помещений резко различен, они не воспринимаются как одинаковые по размеру. Константин Степанович очень любил приводить в пример различие впечатления от этих одинаковых по кубатуре помещений. Он говорил, что различие в облике кабинета и мастерской убедительно свидетельствует, что для архитектуры не важна абсолютная величина, многое зависит от решения пространства.

Объясняя решение входной части в объемно-пространственной композиции своих проектов общественных зданий, Константин Степанович говорил, что он всегда старался делать вход в виде глубокого «антре» (его словечко), — зовущего внутрь широко открытого вонне вестибюля. Он считал такой пространственно решенный вход важной частью общественного здания. Это не торжественно-парадный вход, а пространственно открытый. Он видел во входе как бы промежуточное пространственное звено между внешним пространством и интерьером. Так решены входы в проектах павильонов для выставок в Париже (1925 и 1937 гг.), Дворца труда (1923), Наркомтяжпрома, клубов.

Но любое образное решение, даже основанное на рациональном подходе, должно было, по мнению Константина Степановича, пройти через эмоцию архитектора, чтобы вызвать ответную эмоцию у человека, воспринимающего архитектурный образ. Ему казалось, что примат рационального начала сковывает творческую фантазию архитектора. Он резко отрицательно оценивал работу ряда архитекторов-конструктивистов над проблемой математизации проектирования, считая, что

архитектурное творчество и математика несовместимы. Настоящее архитектурное произведение, говорил он, должно выявить у человека эмоции, поэтому необходимо создавать формы, рассчитанные на определенный эмоциональный эффект. Нельзя ограничиваться только выявлением конструкции — это не архитектура, а лишь ее скелет, необходимо искать живую форму.

Это эмоциональное отношение к форме с наглядностью проявлялось и в восприятии Мельниковым своих осуществленных произведений. Мы осмотрели вместе с ним пять московских клубов, клуб в Дулеве, три гаража и административное здание бывшего Ново-Сухаревского рынка. Оказалось, что он сам многие из этих сооружений не видел десятки лет. Некоторые из этих сооружений я видел и раньше, но осмотр их вместе с автором позволил посмотреть на них совсем иными глазами. И дело не только в том, что автор на натуре многое профессионально разъяснил в особенностях планировки, конструкции и объемно-пространственной композиции построек — интересно и поучительно было наблюдать за Мельниковым, осматривающим собственное произведение. Это не был, так сказать, автор-экскурсовод, объясняющий другим особенности замысла своего проекта. Нет. Он очень волновался, не стеснясь восхищался удачной композицией и эффектным ракурсом. Особенно эмоционально он воспринимал внешний облик Клуба им. Русакова — было видно, что это произведение ему очень нравится.

Надо сказать, что в то время все осмотренные нами десять построек Мельникова были в плохом состоянии, многие в них было перестроено, многое утрачено, в целом они имели запущенный вид (сейчас большая часть из них приведена в порядок). И казалось бы, это должно было удручать Мельникова, испортить ему настроение. Что-то его, конечно, огорчало. Но при этом он смотрел на свои постройки какими-то просветленными глазами, и было видно, как он рад тому, что через много лет произведения его молодости кажутся ему не утраченными ценностями. Он практически не интересовался мнением других. Свой личный критерий, как и на протяжении всего творческого пути, он считал для себя определяющим. Он весь уходил в себя, и было заметно, как в его душе происходил очень важный для него творческий процесс восприятия и оценки давно не виденных им построек.

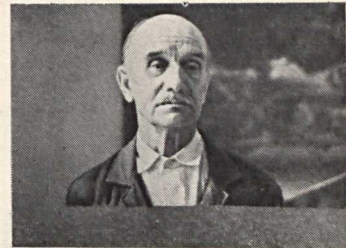
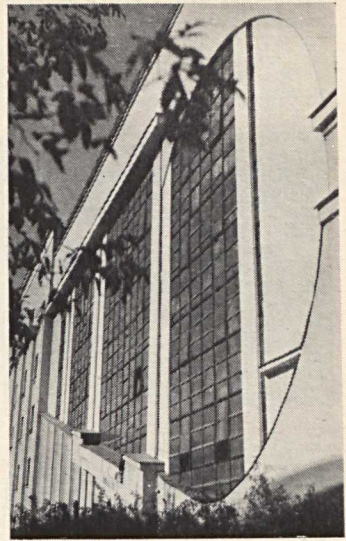
О ПРОФЕССИИ И О КОЛЛЕГАХ ПО ПРОФЕССИИ

Особое место в наших беседах занимали темы, связанные с личной оценкой Константином Степановичем произведений и творческих концепций ряда архитекторов. Такие оценки всегда субъективны и «односторонни», как «односторонен» талантливый мастер, если у него есть оригинальная творческая концепция. Но в таких даже предельно «односторонних» оценках выдающимся художником работ других крупных мастеров всегда заключено очень важное содержание, которое не исчерпывается самой по себе оценкой, а позволяет глубже понять какие-то сложные формообразующие и стилиобразующие процессы и как бы заглянуть в творческую лабораторию того художника, который дает эти оценки.

Писатель Ю. Олеся, пытаясь объяснить отрицательное отношение Льва Толстого к Девятой симфонии Бетховена, писал, что у Толстого это идет от требования, «чтобы не было каких-либо других видений мира, кроме его...».

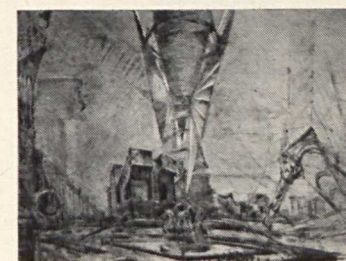
Как у каждого действительно одаренного человека, у Константина Степановича было свое художническое видение, были свои очень определенные вкусы, свои симпатии и антипатии, как в оценке современной архитектуры (где он был особенно пристрастен и строг), так и в отношении прошлых эпох.

Весьма критически отзывался Константин Степанович о Ренессансе. В целом произведения Ренессанса он не считал настоящей архитектурой, «такой, например, как Парфенон» — уточнял он. Особенно не любил Палладио. И в то же время делал исключение для Брунеллески, которого



«Я никогда не мог проектировать такое, что наводило бы скуку. А неинтересным и скучным мне казалось все то, что напоминало виденное».

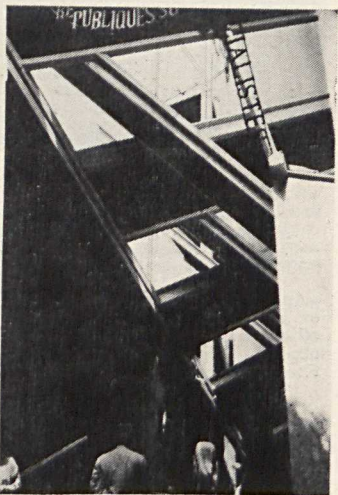
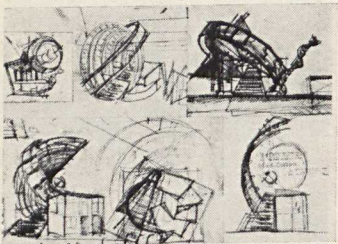
«Архитектура, едва очистившись от минувшей эклектики, пала в объятия своей расчетливой сестры — инженерии, увязла в блеске собственной новизны».



Гараж для легковых автомобилей из проектов Мельникова в Москве. 1934 год

Эскиз городского ансамбля из проектов Мельникова 20-х—30-х годов. 1960-е годы

«Наиболее мучительная стадия творческого процесса — представить себе будущее сооружение в натуре, решить, не нуждается ли оно в каких-либо изменениях или доделках?»



«Убежден, что глубина архитектурного произведения состоит в идее проекта, составленного на грани невозможного».

«Чем дерзостней проект, тем грознее стена препятствий и тем быстрее перерастает совесть у умников-экспертов в трусость».

Эскизы к проекту Советского павильона на Международной выставке в Париже, 1924

Советский павильон на Международной выставке в Париже. Фрагмент — лестница, 1925

Клуб им. Русакова в Москве, 1927

оценивал очень высоко, все у него признавая. Восхищался Воспитательным домом Брунеллески, говоря, что аркада галереи как будто летит, и хотя в ней нет новых форм, она удивительна. Хороша и капелла Пацци.

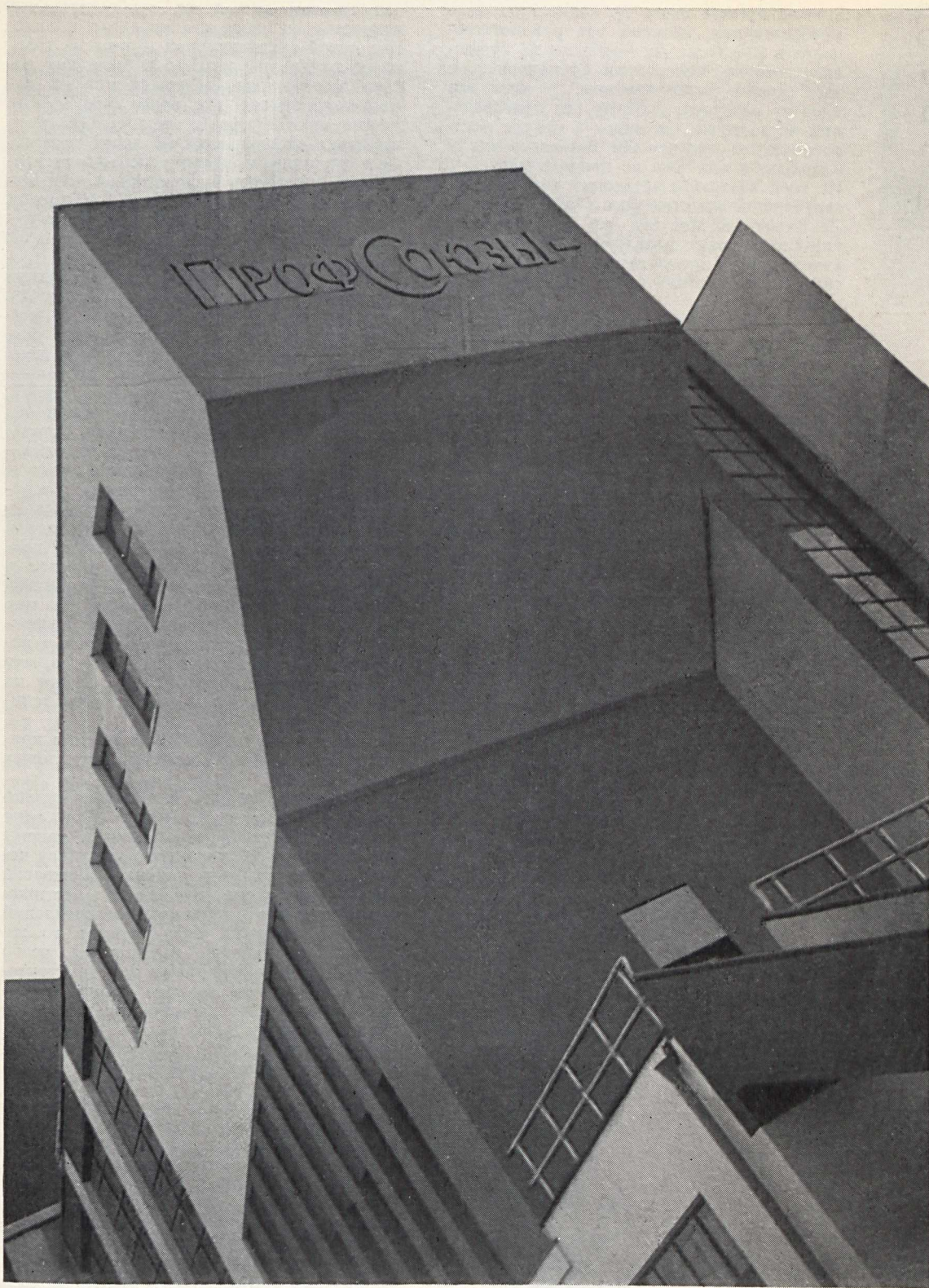
Неожиданной для меня была оценка Константином Степановичем И. Жолтовского. Казалось бы, что именно к этому архитектору у него должны были быть творческие и даже личные претензии, так как тот период «украшательства», когда Мельников был предан забвению, прошел под флагом творческого лидерства Жолтовского. Однако у Константина Степановича было свое понимание роли этого мастера в истории отечественной архитектуры. Он на всю жизнь остался благодарен Жолтовскому за уроки постижения архитектуры как искусства, которые получил от него в 1917—1918 годах, во время серии коллективных бесед, которые произвели тогда большое впечатление на Мельникова. «Это были очаровательные вечера», — говорил он. Мельников считал, что без Жолтовского не было бы многих мастеров 20-х годов, что именно Жолтовский привил им любовь к настоящей архитектуре.

Еще будучи студентом, Мельников увлекался и восхищался дореволюционными постройками и проектами Жолтовского.

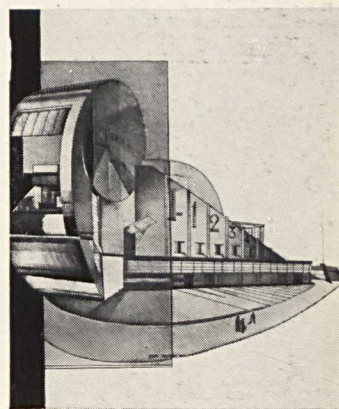
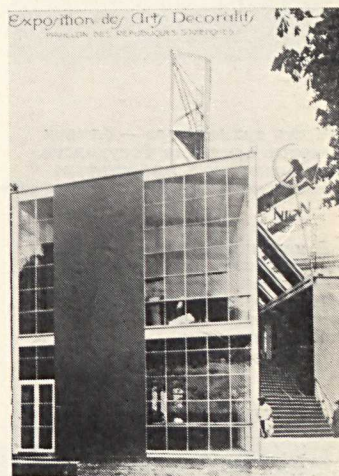
Константин Степанович говорил, что в дореволюционные годы Жолтовский по сравнению со стилизаторами и эклектиками воспринимался как новатор и именно потому, что он с большим мастерством, используя наследие Ренессанса, не стремился показать себя (как это делали, по его мнению, Фомин или Щуко), он «раскрывал Ренессанс так блестяще, что можно было уже и не ездить в Италию». Особенно высоко Константин Степанович оценивал такие постройки Жолтовского, как особняк на Спиридоновке, дом Скакового общества, жилые дома поселка АМО, банк на Неглинной. Однако постройки на сельскохозяйственной выставке 1923 года ему не нравились, а дом на Моховой он считал неудачей.

В ответ на мои вопросы о том, какие внешние истоки или импульсы имели его поиски новых архитектурных форм, какие архитекторы и художники влияли на него, когда он от форм классики, усвоенных в вузе, переходил к новым формам, Константин Степанович неоднократно говорил, что никто тогда не производил на него большого впечатления своим творчеством. Он говорил, что ни левая живопись, ни поиски архитекторов-новаторов не сыграли тогда роли в его обращении к приемам новой архитектуры. По его словам, в первой половине 20-х годов





«Мне никогда не приходилось изучать какие-нибудь альбомы, пособия или специально заглядывать на чужие сооружения».



он не знал произведений никого из крупных архитекторов и художников, внесших вклад в становление современной архитектуры.

На вопрос, как же тогда объяснить, что дух его вещей тех лет связан с общим направлением творческих поисков, со стилем эпохи, он отвечал, что это зависит прежде всего от того, что он был человеком своего времени, а не от того, что он видел работы других. Он говорил, что в начале 20-х годов, работая над конкурсными проектами, он вообще не задумывался над тем, насколько они отвечают духу времени. Например, уже закончив конкурсный проект жилого комплекса в Москве (знаменитая «пила» — 1922 г.), он сомневался подавать ли его на конкурс, так как просто не знал, как его воспримут.

Действительно, уже самые ранние проекты Мельникова 1922—1923 годов (павильон «Махорка», жилой комплекс «пила», Дворец труда) по своим формам и стилистике резко контрастировали с работами других архитекторов тех лет.

Константин Степанович считал, что советская архитектура в первой половине 20-х годов была самой своеобразной и оригинальной, интересней западной. И лишь позже, когда усилилось влияние зарубежной архитектуры, наша архитектура, по его мнению, утратила свое первородное

своеобразие. В результате сейчас нашим и зарубежным историкам трудно разобраться, что у нас в 20-е годы было свое, а что пришло с Запада. Константин Степанович много раз возвращался к этой теме, настаивая на том, что некоторые лидеры конструктивизма (и прежде всего Гинзбург), способствуя переносу на нашу почву западноевропейского опыта, подорвали тем самым самобытность нашей архитектуры.

Конструктивистов и функционалистов Мельников не любил никогда: ни в 20-е годы, что было естественно, так как его творческое кредо отличалось от концепций этих течений, ни в 60-е, когда проходили наши беседы.

Все постройки и проекты «призматического» типа, как наши 20-х годов, так и позднейшие зарубежные произведения, Константин Степанович вообще не признавал за архитектуру, считая, что это варианты на тему: стойка и стекло. В таких произведениях, по его мнению, нет мысли, нет искусства. Архитектура же, считал он, прежде всего искусство. Все в ней идет от человека, и это главное. Форма от человека и для человека. К категории «призматических» он относил произведения и В. Гропиуса, и Л. Мис ван дер Роэ.

Весьма критически оценивал Константин Степанович творчество Ле Корбюзье, имея

Советский павильон на Международной выставке в Париже. 1925

Конкурсный проект театра им. МОСПС в Москве. 1932

Клуб им. Фрунзе в Москве. 1929



«Честь архитектора — блюсти вековые традиции Государств, сохраняющих в Архитектуре своих столиц свое столичное «Я»».

«В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего априорного закона последовательности творческих процессов. Очень многое зависит от ситуации».



вал на том, что левое изобразительное искусство на этапе его перехода к поискам новой архитектурной формы не только не влияло на него, но и было ему вообще мало знакомо. Сначала мне это казалось странным, тем более, что многие другие архитекторы в начале 20-х годов испытали сильное влияние левой живописи и скульптуры и сами экспериментировали с отвлеченной формой (А. Веснин, И. Голосов, Н. Ладовский, В. Кринский и др.). Такой путь за счет отхода только представлялся мне как историком чуть ли не обязательным.

Но знакомство с материалами архива Мельникова ставило в тупик. Две линии его творчества — архитектурная и живописно-графическая — сначала шли как бы параллельно, затем резко разошлись. Причем разошлись за счет отхода только одной из них, а именно архитектурной, от прежнего направления, в то время как вторая, живописно-графическая, оставалась почти неизменной. Это не укладывалось ни в какие схемы, и одно время я даже подумывал, что Константин Степанович почему-то не хочет показывать свою «левую» живопись. Однако левой живописи и графики у Мельникова действительно не было, он всегда рисовал и создавал живописные вещи в традиционной, почти старомодной манере. И мне стало ясно, что если он сам как художник не пытался экспериментировать в рисунке и в живописи, то естественно, что и чужая левая живопись не влияла на него и была ему как архитектору неинтересна.

В то же время я не слышал от него критических отзывов об экспериментах левых художников.

Это одна из загадок, которую поставил перед историками Мельников. Еще одна заключалась в его отношении к такому важному формообразующему импульсу новой архитектуры, как техника. Прекрасно зная конструкции, материалы, достижения прикладной инженерно-строительной науки, Константин Степанович в то же время неоднократно высказывал резко критические оценки работ тех архитекторов, в творчестве которых много внимания уделялось конструктивно-технической обусловленности новой формы. Такой подход казался ему наиболее уязвимой частью творческой концепции конструктивизма.

И ничто за долгие годы не поколебало убеждения Константина Степановича в том, что в вопросах формообразования в архитектуре техника играет подчиненную роль. В конце 1969 года, откликаясь на просьбу польского журнала «Проект» предоставить для публикации какое-нибудь его оригинальное высказывание по проблемам творчества, он написал: «Как бы техника ни кичилась, ей никогда не достичь того храма, который она строит, и не перекричать застенчивый шепот искусства».

Именно поэтому я не слышал от него критических отзывов об экспериментах левых художников. Это одна из загадок, которую поставил перед историками Мельников. Еще одна заключалась в его отношении к такому важному формообразующему импульсу новой архитектуры, как техника. Прекрасно зная конструкции, материалы, достижения прикладной инженерно-строительной науки, Константин Степанович в то же время неоднократно высказывал резко критические оценки работ тех архитекторов, в творчестве которых много внимания уделялось конструктивно-технической обусловленности новой формы. Такой подход казался ему наиболее уязвимой частью творческой концепции конструктивизма.

Что касается лидеров советского конструктивизма, то об их творчестве Константин Степанович отзывался также весьма критически. Однако он признавал А. Веснина и И. Леонидова художниками, что в устах Константина Степановича было высокой оценкой. В то же время о творческой концепции братьев Весниных он говорил, что как архитекторы они не ушли дальше создания форм с использованием стоек. По его мнению, они чисто внешне решали архитектуру, не чувствовали ее изнутри. Леонидова он считал талантливым человеком и великолепным графиком, но не больше.

С симпатией отзывался Константин Степанович об Илье Голосове, который, по его мнению, был талантливым человеком и понимал архитектуру.

Тепло отзывался Константин Степанович о лидере рационалистов Н. Ладовском. Он говорил, что это умный человек, что с ним приятно беседовать, он имел много замыслов, но, добавлял Константин Степанович, все его замыслы были интереснее в словах, чем в проектах.

Во Вхутемасе Мельников преподавал дважды — в начале 20-х годов, когда он вел мастерскую совместно с И. Голосовым, и во второй половине 20-х годов, когда у него была своя мастерская.

Отвечая на вопрос, каков, по его мнению, был общий уровень проектов архитектурного факультета Вхутемаса, Константин Степанович сказал, что он считает студенческие проекты Вхутемаса настоящей архитектурой, и советовал собрать их и издать, так как в них содержится много интересных находок.

МАСТЕР И «СТИЛЬ ЭПОХИ»

Говорили мы с Константином Степановичем и о некоторых художниках. О Татлине он говорил — большой художник, о Малевиче — светлая личность, кристалл. И все же Константин Степанович настаивал на том, что левое изобразительное искусство на этапе его перехода к поискам новой архитектурной формы не только не влияло на него, но и было ему вообще мало знакомо.

Сначала мне это казалось странным, тем более, что многие другие архитекторы в начале 20-х годов испытали сильное влияние левой живописи и скульптуры и сами экспериментировали с отвлеченной формой (А. Веснин, И. Голосов, Н. Ладовский, В. Кринский и др.). Такой путь за счет отхода только представлялся мне как историком чуть ли не обязательным.

Но знакомство с материалами архива Мельникова ставило в тупик. Две линии его творчества — архитектурная и живописно-графическая — сначала шли как бы параллельно, затем резко разошлись.

Причем разошлись за счет отхода только одной из них, а именно архитектурной, от прежнего направления, в то время как вторая, живописно-графическая, оставалась почти неизменной. Это не укладывалось ни в какие схемы, и одно время я даже подумывал, что Константин Степанович почему-то не хочет показывать свою «левую» живопись.

Однако левой живописи и графики у Мельникова действительно не было, он всегда рисовал и создавал живописные вещи в традиционной, почти старомодной манере. И мне стало ясно, что если он сам как художник не пытался экспериментировать в рисунке и в живописи, то естественно, что и чужая левая живопись не влияла на него и была ему как архитектору неинтересна.

В то же время я не слышал от него критических отзывов об экспериментах левых художников.

Это одна из загадок, которую поставил перед историками Мельников. Еще одна заключалась в его отношении к такому важному формообразующему импульсу новой архитектуры, как техника.

Прекрасно зная конструкции, материалы, достижения прикладной инженерно-строительной науки, Константин Степанович в то же время неоднократно высказывал резко критические оценки работ тех архитекторов, в творчестве которых много внимания уделялось конструктивно-технической обусловленности новой формы.

Такой подход казался ему наиболее уязвимой частью творческой концепции конструктивизма.

И ничто за долгие годы не поколебало убеждения Константина Степановича в том, что в вопросах формообразования в архитектуре техника играет подчиненную роль.

Клуб «Буревестник» в Москве. 1928

Проект гаража в Париже над мостом через Сену. 1925

Клуб в Дулеве. 1929

Клуб «Свобода» в Москве. 1928

Клуб «Каучук» в Москве. 1928



Таким образом, как это ни неожиданно, один из изобретательнейших архитекторов XX века, оказывается, не считал для своего творчества решающими импульсами в вопросах формообразования эксперименты в левых течениях изобразительного искусства и новую технику.

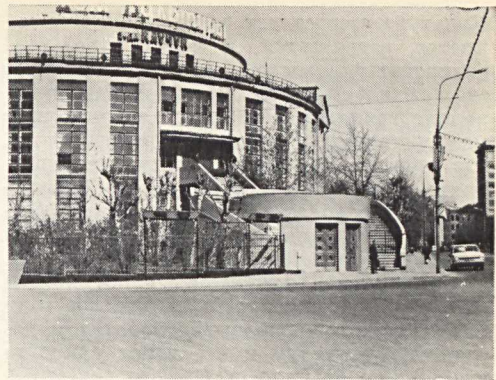
Знаменательно, что произведения Мельникова меньше, чем работы других пионеров современной архитектуры, стилистически привязаны к конкретному этапу развития архитектуры XX века. В этом Мельников близок Райту, и не случайно, видимо, Константин Степанович выделял творчество Райта среди других мастеров XX века. Стилистические этапы новой архитектуры уходят в прошлое одни за другим (ушли ранний Корбюзье и школа Миса, Мендельсон и наш конструктивизм и т. д.), а Мельников и Райт как бы востильны, они не воспринимаются как стилистически прикрепленные к определенному этапу.

В их творческом методе и в реальном творчестве, при почти безудержной формообразующей фантазии, трудно выделить элементы, поддающиеся такой формализации, которая позволяет стилизовать в духе работ данного мастера. Легко было в 20-е годы работать под Корбюзье, под Мендельсона, под Леонидова, а позднее под Миса и т. д. А под Мельникова и Райта работать было трудно. В этом причина, что у этих мастеров фактически не было школы в общепринятом смысле, не было плеяды талантливых учеников, не было и широкого круга последователей. Их воздействие иного плана. Они сами влияли на развитие архитектуры столь же мощно, как другие в совокупности со своей творческой школой.

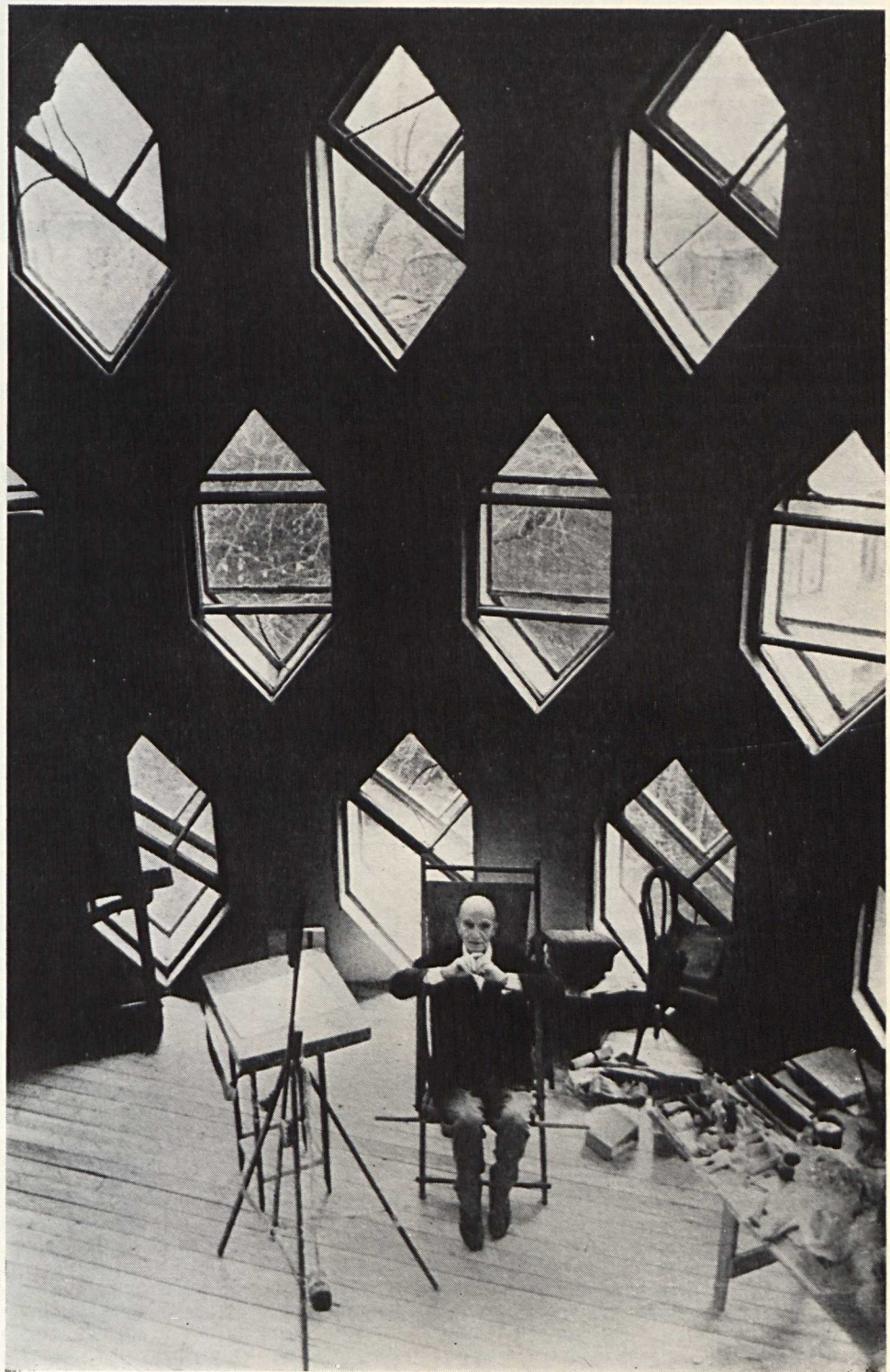
Я беседовал с десятками архитекторов, работавших в 20-е годы. Нередко заходила речь и о Мельникове. Профессионально его ставят высоко многие, но почти во всех высказываниях ощущался какой-то холодок. Что-то, хотя и не совсем понятно, что именно, не до конца устраивает в нем и как в архитекторе, и как в человеке. Возможно, именно то, что Мельников как бы выпадал в чем-то из своей стилиевой эпохи.

Бывало и так, что Мельникова обвиняли в безвкусице люди с бесспорно развитым художественным вкусом. Это требует объяснения. Сравним опять Мельникова с Райтом. Никто не сомневается, что у Корбюзье все сделано со вкусом, у Миса и Леонидова тоже, а по отношению к Райту и Мельникову некоторые считают, что у них вроде бы неоднократно бывали вкусовые сбои. В чем же тут дело — в самих работах или в критериях оценки? Мы нередко путаем художественный вкус как таковой и вкус (критерий оценки) в пределах определенного стилиевого единства. Наиболее «безвкусными» нам кажутся не только действительно слабые в художественном отношении произведения, но практически все произведения близко лежащего к нам по времени стилиевого этапа (достаточно вспомнить длительное отношение ко всем произведениям модерна, как к дурной безвкусице). Талант Мельникова (и Райта) таков, что он все время выходит за пределы стилиевого единства, а значит, и за пределы характерных для него критериев оценки.

Убежден, что о Мельникове будет написано еще очень много, так как со временем его роль в архитектуре XX века будет ощущаться все более значительной. Будут изучаться документы, проекты, постройки. Но многое, что важно знать о Мельникове, будущие поколения уже никогда не смогут узнать, если мы, его младшие современники, не поделимся своими впечатлениями. Наши беседы продолжались и потом, но все же наиболее сильное впечатление оставил 1965 год. Мельников-собеседник навсегда запечатлелся для меня как Мельников 1965 года, как старый мастер, полный надежд, что новое поколение хочет понять его таким, какой он есть — верным себе и всегда современным.

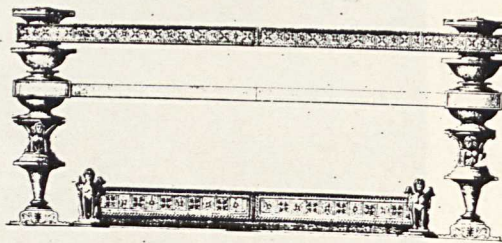


«Архитектура любезна людям тем, что она не замуровалась, как другие Искусства — Литература, Живопись, Скульптура, — в толстенных стенах музеев и библиотек. Она одна в грозной обнаженности, на глазах тысячелетий властно звучит каменным языком гения».



Внутренние формы культуры

Георгий Кнабе



Уличный колодец в Помпеях. Видна стела с рельефным изображением на одном из бортов каменного «сруба»

Римское ложе. Выточенные геометрические объемы скрывают конструктивную основу ножек, декоративные накладки — раму

борных сооружений эта многовековая эволюция почти не отразилась. В результате длительного опыта оказалась отобрана и закреплена некоторая оптимальная конструкция, которая в дальнейшем не реагировала как конструкция на изменение окружающих условий. Оно сказалось лишь во внешнем добавлении к исконной основе некоторой приставки, «аппликация» — декорированной каменной стелы, паглядно выражавшей и изменение технических условий, и рост эстетических потребностей.

Римская мебель, как известно, была обильно украшена накладным декором. Он не только характеризовал облик мебели, но выражал также принцип и тенденции ее развития. Переломные моменты в истории Рима всегда совпадали с распространением богатства и усложнением быта. Первый такой перелом приходится на начало II века до н. э., второй — на эпоху Юлиев-Клавдиев, и оба были временем резкого обогащения и изощрения предметной среды, что, однако, непосредственно выразилось в распространении, разнообразии и удорожании накладок и аппликаций. «Вернувшиеся из Азии

войско (в 187 г. до н. э.) занесло в Рим первые ростки чужеземной роскоши; тогда-то в столице появились ложа, обитые медью или бронзой, и покрывавшие их дорогие декоративные ткани»¹. Ход времени отражался в накладном декоре, конструкция же вещей тяготела к полной стабильности, к закреплению в их неизменности раз навсегда найденных, веками отработанных схем. С III века до н. э. Рим знал два вида лож — lectus, каменный лежак, и grabatus, кровать с рамой, затянутой ремешком или веревочной сеткой. Прошло три самых бурных века римской истории, перевернувших вверх дном весь античный мир — и мы обнаруживаем точно те же два вида лож: помпейский кабатчик Ситий вывешивает объявление о сдаче в наем своей харчевни cum tribus lectis, а Марциал сообщает, что на его кровати «и оборвавшись, и сгнив все перетяжки висят»². Ни конструктивные изменения этих типов, ни какой-либо третий, новый вид лож (если говорить о реально распространенных) в источниках не отмечаются — Цицерон рассказывал о каком-то скряге, который «свозил отовсюду не только lectos, но и grabatos»³. Если изменение менялось, в подавляющем большинстве случаев это лишь значило, что менялись накладки. В XI сатире Ювенал описывает, как изменилась жизнь римлян в его дни сравнительно с республиканской стариной: ложа стали облицовывать черепахой, и именно это сделало их отличными от лож предков, ибо «медное в те времена изголовье скромной кровати лишь головою осла в веночке украшено было»⁴; конская сбруя, — продолжает поэт, — прежде тоже была иной, поскольку иными, не такими, как сейчас, были наложенные на нее украшения — ее обкладывали бляхами, выломанными из трофейных кубков. В области бытовых вещей смена времен была сменой не конструктивной и не принципов, а декора.

Менялся почти исключительно благодаря декору и за его счет, мебель отражала в своей эволюции не столько сдвиги в реальной жизни, сколько внешнюю и на поверхности произвольную игру престижа и моды. С определенного времени, например, кровати начинают делать целиком из бронзы, хотя при этом они почти не отличаются от обитых бронзой. Облицовочный материал обрабатывается так, чтобы создавать впечатление облицовки иной природы — черепаха «под дерево» или стук «под мрамор»; «дорогим деревом одевают как корой дешевое»⁵. Прimitивная и архаичная в своей основе вещь — ложе, шкатулка, дверь — становится «престижной» и «современной» за счет накладок, инкрустаций, филенок из неожиданных и странных дорогих материалов. В подобных приемах обычно видят отличительную черту мебели ранней империи. Это очень неточно. В I веке накладной декор, действительно, усложняется и удорожается, но сам принцип развития за счет разного рода аппликаций при сохранении неизменной конструктивной основы характеризует римский предметный мир в целом⁶.

Архитектура римлян представляет собой ту область, в которой «аппликация» выступает как универсальный принцип технологии, художественной практики и эстетического мышления. Многоцветные стукковые покрытия обволакивали в Помпеях все элементы здания — стены, колонны, капители, своды. С начала империи в этой функции распространяется также мрамор. Ступени, на которых рассаживались зрители в большом театре в Помпеях, были построены во II веке до н. э. из туфа; в начале нашей эры театр обновили — практически это выразилось в том, что туф обложили мрамором. Кроме ступки и мрамора, использовалась терракота — даже в скромных помпейских домах ею чаще всего были отделаны края комплювиума.

Архитектура здания воспринималась как стилистически нейтральная; актуальная эстетическая программа и заложенная в здании семантика находили свое выражение в облицовках. Огромный дворец Нерона, отстроенный им с вызывающей роскошью в самом центре Рима в 64—68 годах, с точки зрения собственно архитек-

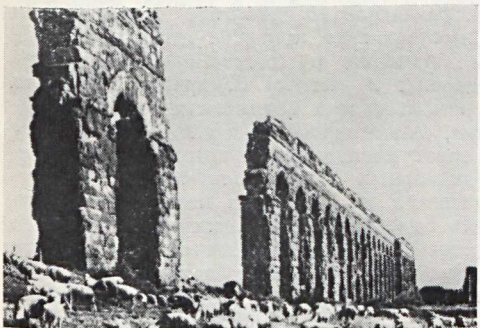
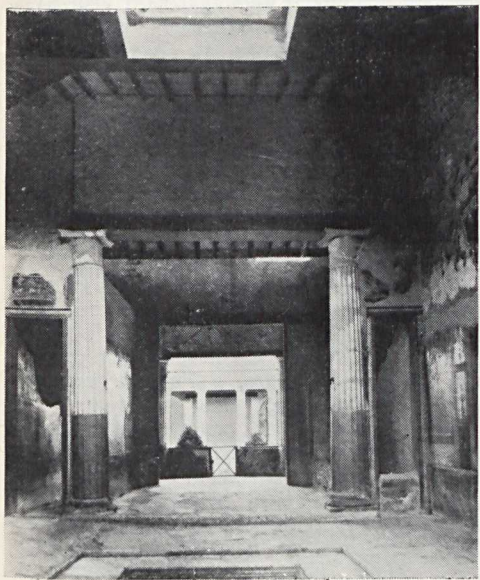
Культура существует во времени. Она меняется, развивается, и чтобы в ней ориентироваться, мы стремимся уловить в этом развитии переломные моменты, внутренние границы. Процессы, заключенные между такими границами и образуют то, что принято называть культурными эпохами: античность, средние века, Возрождение, классицизм. Каждое из таких обозначений вызывает у нас круг достаточно устойчивых представлений и ассоциаций. Мы никогда не сомневаемся в том, например, что Возрождение было, что все многообразие его проявлений сводится к некоторому единству и что такое единство в принципе отлично от всякого другого — скажем, от Средних веков или барокко. И все же, как только мы пытаемся сделать следующий шаг и определить, на чем же именно основано это единство каждой эпохи, возникают большие сложности. Факты культуры так разнообразны, любая эпоха таким бесконечным числом переходов связана с предыдущей и последующей, что, как выясняется, единство ее мы улавливаем в таких величинах (например, «дух эпохи», «картина мира», «общий духовный фонд» и т. п.), которые каждому очевидны, но несут полуинтуитивный характер и едва ли могут быть расшифрованы однозначно, на чисто логической основе, в результате простого перебора признаков.

Интуитивный элемент в восприятии культуры и отдельных ее эпох, однако, должен быть обусловлен не просто особенностями или несовершенством нашего подхода и вообще зависит не только от нас, но отражает свойства самого познаваемого объекта — самой культуры. В ней, в частности, приходится предположить существование пластов, которые, не исчерпывая своей принадлежностью к материальной области или своим прямым научным, художественным, этическим содержанием, представляют некоторую трудно уловимую субстанцию, выходящую за пределы этих сфер, хотя и проявляющуюся в каждой из них. Цель нижеследующих заметок — проверить это предположение путем конкретно-исторического анализа. Материалом нам послужит предметный мир Древнего Рима.

I. Самые разные категории древнеримских вещей и сооружений обнаруживают один общий конструктивный принцип.

Римские колодецы, заменившие в эпоху ранней республики естественные источники водоснабжения, представляли собой шахту, сверху скрытую оградой, сперва в виде прямоугольного деревянного сруба, позже — в виде каменного ящика. Но и тогда, когда с течением времени римское водоснабжение изменилось и семь грандиозных водопроводов (если упомянуть только главные) стали ежедневно доставлять в город почти сто миллионов тонн воды, которая в значительной мере шла в уличные водоразборные колонки, — в наземной своей части эти колонки полностью сохранили облик колодецев. Те же четыре каменные плоскости, сходясь под прямыми углами, образовывали невысокий каменный ящик. Вода, однако, поступала теперь в него не снизу, из земли, а подводилась по трубам, и на один из бортов ящика (обычно на длинный) стали ставить поэтому небольшую каменную стелу, внутри которой проходила труба, соединявшаяся с водопроводной сетью и изливавшая воду непрерывно — точно так же, как изливал ее некогда источник или родник. Внешняя сторона стелы была украшена рельефом, и вода лилась прямо из какой-либо его детали, наиболее для этого подходившей по сюжету, — из горла кувшина, который опрокинул тут же изображенный петух, или из пасти зайца, изо рта ослика и т. д. В сущности, только этими рельефами уличные колонки и отличались друг от друга.

Перед нами особый тип отношений между устройством сооружения и развитием той сферы действительности, к которой оно относится. В позднереспубликанскую и раннеимператорскую эпоху условия жизни граждан и их быт изменились до неузнаваемости. Источники уступили место деревянным колодцам, деревянные — каменным, колодецы — водопроводным колонкам. Но на устройстве наземных водораз-



Помпеи, Сохранившийся фрагмент могильного сооружения.
Атрий жилого дома.
Хорошо видны конструктивная основа стены, строительная облицовка и декоративное покрытие.
Развалины акведука Клавдия в римской Кампанье.
Шлемы римских легионеров (с рельефов на колонне Траяна)

турной, был поразительно незатейлив и традиционен, воспроизводя в увеличенном виде обычную римскую виллу с портиком. Недаром унаследовавший дворец император Вителлий, транжиря и фат, счел его бедным, незеланым и плохо построенным. Но для Нерона и его архитекторов суть дела заключалась в том, что фасад главного здания был закрыт позолотой, и именно это покрытие выражало символический смысл сооружения. «Золотой», aureus, было официальной характеристикой Неронова правления, повторявшейся на монетах, в стихотворных словословиях, в льстивых речах ораторов. «Годы златые на нас веселой грядут чередою», — писал Сенека при вступлении Нерона на престол⁷. Представление о празднике и блеске никак не было воплощено в архитектуре дворца, но оно целиком обуславливало наложенный на архитектуру декор. Строения виллы тонули под покровом позолоты, перламутра, драгоценных аппликаций; в триклинии главного здания потолок состоял из пластин слоновой кости; в залах правого крыла стены были выложены мрамором. Внутренние, непарадные комнаты архитектурно ничем от них не отличались; их бытовой, утилитарный характер выражался в смене облицовок — место позолоты и мрамора занял стукк. Можно было бы показать, что воплощенное в «Золотом доме» соотношение архитектуры и накладного декора не составляло частной его особенности, а выражало общий принцип архитектурного мышления эпохи.

Сочетание консервативных строительных форм с облицовкой, подверженной колебаниям моды и экономики, было внутренним, национальным принципом римского зодчества. Когда римский поэт хотел рассказать, например, о египетской архитектуре и объяснить своим соотечественникам, чем она отличалась от привычной им римской, он писал так:

Не облицован был дом блестящим, распиленным в плиты мрамором: высился там агат массивный, чередуясь с камнем порфирным; везде, во всех дворцовых палатах был под ногами оникс, и обшит Мареотии черным деревом не был косяк: оно вместо дуба простого не украшенем дворца, но опорой служило⁸.

Представление о том, что в других странах здание строится из монолитов дерева или камня, которые в Риме распиливаются на пластины и используются как облицовка, опиралось на многовековой опыт. Уже крыша и колонны Капитолийского храма, датируемого, по традиции, 509 годом до н. э., были из дерева, обшитого расписанными терракотовыми пластинами, а целла и цоколь — из облицованного камня. Сколько-нибудь значительные здания республиканского периода имели облицовку из туфа или травертина, реже из кирпича и снаружи еще были покрыты стукком. Как и в мебели, ход времени отражался прежде всего в смене облицовок. Известные слова императора Августа о том, что он «принял Рим кирпичным, а оставляет его мраморным»⁹, в обоих случаях имеют в виду не строительный материал, а облицовку. Один из героев «Диалога об ораторах» Тацита Марк Анр говорит о преимуществе современных ему храмов, которые «сияют мрамором и блестят золотом», перед древними, «обложенными необработанным камнем и безобразным кирпичом»¹⁰.

Роль облицовки становится непосредственно очевидной в связи с основной и главной, всемирно-исторического значения, особенностью римской архитектуры — с массовым использованием в ней так называемого «римского бетона». Как известно, римляне первыми стали применять эту смесь извести, особого «пудоланского» песка и заполнителя не в качестве связующего раствора, а в качестве самостоятельного строительного материала: залитый в пустое пространство между двумя стенками из кирпича или тесного камня, он вскоре соединялся с ними в монолит несокрушимой прочности.

Своего рода облицовка предполагалась, таким образом, самим существованием этого строительного метода, поскольку стены, внутренней стороной сливаясь с раствором, внешней были обращены в помещение или на улицу и требовали некоторого эстетического оформления. Между концом II века до н. э. и I веком н. э. вырабатываются определенные схемы этого оформления, отличавшегося высокой степенью технического совершенства и художественной изощренности. Но будучи частью конструктивного костяка здания, оформленная таким образом стена не воспринималась как законченная, а ее внешний облик — как эстетически или идеологически значимый. Сейчас очень трудно себе представить, что полностью отработанный, заглаженный, покрытый изящными архитектурными рельефами северная внутренняя стена форумной базилики в Помпеях, например, или столь же совершенные и законченные внешние стены храма Веспасиана там же создавались для того, чтобы их никто никогда не видел, поскольку они были навечно скрыты под накладным декором. Нужно вспомнить весь размах строительства в Римской империи, все бесчисленные города, покрывавшие ее территорию от Пальмиры до Мериды и от Британии до Сахары, вспомнить, что строительство в них велось в основном «на бетоне» и неизбежно предполагало последующую облицовку, дабы представить себе весь масштаб и историческое значение этого метода: «декоративное и конструктивное решения в римской архитектуре стали почти независимыми друг от друга; в своем развитии и упадке они подчинялись разным, а подчас и противоположным законам»¹¹.

Щиты и шлемы римских легионеров доказывают, что этот принцип сказывался в самых различных областях художественного конструирования, то есть был практически универсальным. Точно так же, как колодцы или мебель, щиты римских воинов были первоначально нескольких типов; точно так же в ходе развития из них оказался отобран один, наиболее себя оправдавший на практике, в дальнейшем уже не менявшийся, и точно так же варьирование этого единого типа осуществлялось за счет накладных элементов. То был прямоугольный, выгнутый деревянный наборный щит размером 120 на 75 см, обтянутый толстой кожей и обведенный по верхнему и нижнему краю металлической обкладкой. В центре его находилась массивная металлическая бляха, так называемый умбон, который имел боевое значение, так как ударом умбона можно было оглушить противника, но который, кроме того, был также центром рельефной композиции, помещавшейся на внешней стороне щита. Именно эта рельефная композиция, наложенная на щит извне и его прямому назначению постройка, выражала ранг солдата (в преторианской гвардии она была иной, чем в легионах), его принадлежность к тому или иному легиону, выражала тот символический и квазитотемный смысл, который был заложен в легионных инсигниях. Здесь также престиж и уровень изделия отражался в накладном декоре и не предполагал коренных изменений в самой конструкции, сложившейся еще в царский период, в окончательном виде закрепившейся в III веке до н. э. и просуществовавшей чуть ли не до конца Рима. Антично-римский характер такого дизайна выступает особенно наглядно при сравнении римских щитов с рыцарскими, с их бесконечным разнообразием размеров, форм, материала и конструкции.

Сопоставление со средневековым материалом оказывается еще более поучительным, если речь идет о шлемах. Мисюрки, шишаки, бочки, соединенные с панцирем жестко, кольчужной вуалью или от панциря независимые, шлемы с различными системами забрала, с по-разному гнутыми профилями — все они отличаются друг от друга по самой конструктивной основе, по осмыслению накопленного боевого опыта, по независимости и энергии мысли оружейника. Сравните с этим принципиальным многообразием столь же принципиальную монотонию

римских шлемов. После различных вариаций, характерных для республиканского времени, выработалась оптимальная конструкция: охватывающая голову полусферическая шапочка из металла или, реже, кожи пересечена металлической полосой от уха к уху, а иногда еще и от лба к затылку, и сади спускается на затылок. Полосы из металла придают шлему жесткость, отводят в скольжение удар противника и вместе с материалом, заполняющим сектор между ними, в сущности, исчерпывают конструкцию. К ней добавлены три варьируемых элемента — козырек, иногда служивший забралом, нащечники и насадка на темени. Именно и только эти дополнительные элементы имели декоративный или престижный смысл, отражали движение моды и времени: козырек и нащечники покрывались рельефами разного художественного уровня, иногда из драгоценных металлов, насадка на темени в определенных случаях служила втулкой для плюмажа и т. д. Оптимально найденный, закрепленный в опыте поколений и освященный традицией структурный тип — колодца, мебели, дома, счита, шлема, можно было бы добавить: также обуви, орудий труда, в принципе любого изделия — для римлянина был изъят из пестрой и быстрой смены улучшений и ухудшений, вообще из мелькания жизненных перемен и отнесен к иной, глубинной и малоподвижной сфере существования.

II.

Острое ощущение разницы между внешним подвижно-многообразным обликом и внутренне устойчивой основой обнаруживается в Риме также и в других сферах, от дизайна, казалось бы, предельно далеких, — в философии, историографии, в общественном самосознании.

Философия римлян неотделима от греческой и образует вместе с ней единую античную философию, главное содержание которой уже Аристотель полагал в диалектике многообразия и единства¹². За внешним многообразием мира античные мыслители, действительно, постоянно стремились различить его общую первооснову. Она могла представляться разным философам по-разному: мыслителям милетской школы — в виде исходной для всего сущего материальной субстанции, воды, огня или не поддающегося чувственному восприятию «апейрона»; мудрецы-элеаты воображали себе ее в виде единственной подлинной реальности, пребывающей по ту сторону вещей и имеющей абсолютно совершенную форму — шара; она была воплощена для Эмпедокла в вечном ритме сменяющихся друг друга жизненных фаз — Любви и Вражды, а для пифагорейцев — в числе; по учению Платона, ее составляла совокупность неизменных прообразов тленных и преходящих вещей. Сам факт ее существования, однако, не вызывал сомнения ни у кого. В полной силе дожило это убеждение до времен Римской империи, и еще Сенека учил, что «не может быть субстанцией то, что преходит и живет, дабы погибнуть»¹³. Независимо от школ и направлений, субстанция бытия всегда обладала обязательной чертой — постоянством. Именно как постоянная она была противоречиво слита с непосредственно данным чувственным миром — всегда и очевидно изменчивым, дробным, состоящим из вещей и явлений, которые представлялись извне наложенными на эту первооснову и, облекая ее своей пестрой сменой, снижали, огрубляли, но и расцветчили ее.

История, по убеждению римлян, обладала той же двуединой структурой, что и бытие: реальные обстоятельства общественной жизни, изменчивые и во многом случайные, составляли в их глазах внешнюю, часто произвольного рисунка оболочку — «апликацию», которая скрывала внутреннюю неизменную суть исторического процесса. Конкретный образ этой глубинной первоосновы, как и в философии, мог быть разным. Так, историк Полибий (ок. 202—120 гг. до н. э.) постоянно и настойчиво подчеркивал, что исход событий, происходящих в данное время и в данном месте, непосредственно зависит от

людей. Их долг — каждый раз понять положение, оценить и взвесить его, думать, бороться и действовать. Жизнь, однако, не исчерпывается тем, что происходит здесь и сейчас. Последовательные события складываются в бесконечные цепи, время каждого сливается с временем предыдущего и последующего, и местная, частная, и именно в силу этого человекообразная история оказывается лишь случайным фрагментом иной, которую Полибий называет «историей всемирной и всеобщей». Она составляет историческую реальность иного порядка, которая в своей безграничности и вечности регулируется не человеческими действиями, всегда ориентированными на «здесь» и «сейчас», а соотносительной с ними, но в принципе иной силой — Судьбой. «Понять общий ход событий из отдельных историй невозможно»¹⁴, и потому каждому отдельному человеку действия Судьбы, «капризные и неотвратимые», представляются иррациональными. Лишь в общем течении мировых событий раскрывается их глубокий и постоянный смысл: дело Судьбы — отделять людей серьезных, мужественных и верных долгу от легкомысленных и слабых; последних она пре-



Стукковый декор на потолке одного из помещений Золотого дома Нерона

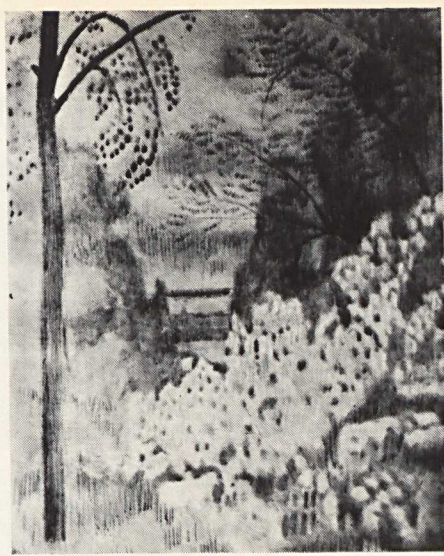
доставляет самим себе, а в жизни и трудах первых реализует свои предначертания¹⁵. Тем самым она подносит в историю нравственное начало, подчиняет ее божественной справедливости, включает в разумно устроенный миропорядок и образует всеобщую и единую первооснову исторической жизни, скрытую в каждый данный момент за яркой завесой частных и отдельных событий, поступков и страстей.

Полибиево учение о судьбе, несмотря на свое греческое происхождение, отражает чисто римское восприятие общественной действительности. Римляне твердо верили, что каждый человек обязан проявлять и развивать свой талант, разум, волю, но что это не может изменить «написанное на роду». Самые значительные и мудрые деятели их истории шли часто на величайший, мало чем оправданный и нам поэтому совершенно непонятный риск, ставили себя в положение, из которого, казалось, не было никакого выхода, и когда им все-таки удавалось спастись и победить, и они сами, и весь народ черпали в этом уверенность, что они — избранные, опекаемые вечной и загадочной силой истории, что без ее поддержки всякая активность остается внешней и малого стоит. Так было со Сципионом Старшим, Суллой, Цезарем, Августом. Книги римских историков — всегда рассказ о событиях, наглядно свидетельствующих о том, как сквозь их многоцветный водоворот прокладывает себе путь некоторое подземное течение — «река время». Для Саллюстия то был неуклонный процесс разложения римского мира под влиянием богатства, для Тацита — столь же неуклонное нарастание неизбежной мощи и неодолимой тяжести империи. Диалектика внешне-преходящего и внутренне-пребывающего вытекала из самого объективного характера римской жизни. Античный мир, по замечанию Маркса, «состоял из в сущности бедных наций»¹⁶, и его основная общественная форма, город-государство, или полис, соответствовала весьма ограниченному уровню общественного богатства. Свойства существования в полисе вообще, в Риме в частности, оставались теми же из столетия в столетие: земля как основа собственности и общественного положения, преобладание натурального хозяйства над денежным и всяческого консерватизма над динамикой, община, семья и род, вообще принадлежность к целому как условие человеческой полноценности. Значительное историческое развитие не могло вписаться в такую общественную форму, разлагало ее, ввергало периодически в жесточайшие кризисы, порождая войны, внешние и гражданские, создавало огромные и рыхлые монархии, вызывало к жизни чудеса патриотизма или злодейства, самоотвержение и алчность, подвиги и преступления. Но ограниченность производительных сил общества и соответствовавший им характер полиса определялись самой природой античного мира, его местом в истории человечества, и потому полис вечно погибал и вечно возрождался с теми же своими неизменными свойствами. Легионер, отшагавший тысячи миль, повидавший десятки городов и стран, награбивший кучу золота, добывался от полководца всегда одного и того же — демобилизоваться, пока жив, получить надел, осесть на землю, влиться в местную общину, зажить так, как жили прадеды, и какие бы разные страны ни покорил армия императоров, демобилизованные ветераны основывали свои города всегда те же, в Африке или в Британии, с теми же магистралями север—юг и запад—восток, с тем же форумом, храмом и базиликой у их скреста, с той же системой управления, копировавшей единый для всех, неподвластный времени эталон — систему управления города Рима. За мельканием жизненных перемен, действительно, ощущались глубинные и недвижимые пласты бытия.

Принципы дизайна, категории теоретической мысли и отложившийся в народном сознании образ общественной действительности обнаруживают в древнем Риме определенную изоморфность. Их объединяет общее представление об изменчивой поверхности, облекающей постоянную основу — полупонятие, полуобраз, который, однако, имел бесспорные основания в объективной действительности и реализовался в ней.

III.

Является ли принцип восприятия различных сторон жизни через некоторый общий образ-понятие единичным, чисто римским явлением, или в нем открыва-



Клод Лоррен
«Похищение Европы». 1655. Сюжет картины сосредоточен целиком на переднем плане: на фоне мировой бесконечности — моря, неба и гор, живут и движутся, страдают и любят боги и люди — живые атомы мироздания

Борисов-Мусатов
«Орешник». 1905. Деревья на первом плане и ампиричная усадьба в глубине не прорисованы, растворены в воздухе осеннего дня, наполняют его особым элегическим настроением, которое одно лишь и образует сюжет картины

ется какая-то более универсальная тенденция культуры? Есть основания думать, что последнее из этих предположений правильно, а первое — нет.

...XVII век в Европе был временем бурного развития атомистики. «Все состоит из атомов или неделимых», — говорилось в одном из научных манифестов начала века¹⁷. Природа элементарных частиц и источник их движения могли мыслиться различно, но само убеждение в том, что мир и жизнь дискретны, то есть представляют собой поле взаимодействия разобщенных единиц, обладающих индивидуальностью и энергией — «неукротимых корпускул», по выражению Лейбница¹⁸ — было всеобщим. Столкновение и борьба, гибель и выживание «неукротимых корпускул» составляли содержание далеко не только физико-теоретической картины мира. Тот же образ лежит в основе определяющего художественного явления эпохи — французской классицистической трагедии, где герои, заряженные страстью и одушевленные стремлением к собственной цели, гибнут в борьбе друг с другом и с гармонизирующей надличной силой исторически закономерного и потому представляющегося разумным миропорядка — точно так же, как частицы материи у Декарта, первоначально «склонные двигаться или не двигаться, и притом всячески и по всем направлениям», постепенно обивают свои острые углы друг о друга, располагаются «в хорошем порядке» и, наконец, принимают «весьма совершенную форму Мира»¹⁹. Тот же тип мировосприятия отчетливо обнаруживается в теории естественного права — главном направлении этического-правового мышления времени. Людям от природы присущи страсти, — учил Спиноза, — сталкивающие их друг с другом и «выражающие ту естественную силу, которой каждый человек стремится утвердиться в своем бытии»; чтобы не погибнуть в хаотическом движении, сталкивающем всех со всеми, люди образуют государство и подчиняются верховной власти — «право же верховной власти есть не что иное, как естественное право, но определяемое не мощью каждого в отдельности, а мощью народа, руководимого как бы единым духом»²⁰. Вряд ли можно отделить это мироощущение и от политической практики эпохи — от бесконечных комбинаций, перегруппировок и войн между составившими Европу небольшими, тянущими каждое в свою сторону государствами и от стремления политических мыслителей найти силу, которая могла бы гармонизовать этот хаос. XVII век есть классическая пора трактатов о мире, от Декарта до Гуго Грюция. «Корпускулярная философия», как можно было бы обозначить на языке времени совокупность этих воззрений, была не просто общим принципом художественного и теоретического мышления; она была и массовым мироощущением. «Робинзон Крузо» Дефо — рассказ об изолированном человеке-атоме, своей энергией воссоздающем вокруг себя свой мир, или монадология Лейбница — учение о заповняющих жизнь «зернах субстанции», каждое из которых «есть живое зеркало, наделенное внутренней деятельностью, способное представлять вселенную сооб-

разно своей особой точкой зрения и столь же упорядоченное, как сама вселенная»²¹ — пользовались таким массовым, таким ошеломляющим успехом, который вряд ли выпадал на долю художественных или теоретических построений когда-либо раньше или позже. Можно ли избежать вывода, что образ корпускулы играет для XVII века ту же роль, что образ изменчивого покрова, облегающего неизменную основу, для античного Рима? Другой пример. В последней трети прошлого века складывается и быстро приобретает универсальный характер представление, согласно которому мир состоит не только из предметов, людей, фактов, атомов, вообще не только дискретен, но может быть более глубоко и адекватно описан как своеобразное поле напряжения; что самое важное и интересное в нем — не событие или предмет, вообще не замкнутая единичность, а заполняющая пространство между ними, их связывающая и приводящая в движение среда, которая ощущается теперь не как пустота, а как энергия, поле, свет, воля, настроение. Представление это обнаруживается в основе столь далеких друг от друга явлений, как импрессионизм в живописи или поэзии, Максвеллова теория поля, драматургия Ибсена или Чехова или возникающая в те же годы теория «фонемы» — языковой единицы, которая реализуется в звуках речи, но сама по себе существует лишь как некоторый идеальный тип, за пределами своих конкретных и разнообразных вариантов. Такие представления не исчерпываются своей логической структурой и носят в большей или меньшей степени образный характер. Они близки в этом смысле тому, что в языкознании называется *внутренней формой* — образу, лежащему в основе значения слова, ясно воспринимаемому в своем единстве, но плохо поддающемуся логическому анализу. Так, слова «расторгать», «восторг» и «терзать» имеют общую внутреннюю форму, которая строится на сильно окрашенном эмоционально и трудно определимом ощущении разъединения, слома, разрыва с непосредственно существующим. Разобранные представления в области культуры можно, по-видимому, по аналогии обозначить как ее внутренние формы²². Механизм формирования и передачи таких внутренних форм совершенно неясен. Очевидно, что объяснять их совпадение в разных областях науки или искусства как осознанное заимствование нельзя. Полибий едва ли задумывался над тем, обладает ли философски-историческим смыслом декор на его мебели, Дефо не читал Спинозу, Максвелл не размышлял над категориями звукового строя языка. Если такое знакомство и имело место — Расин, по всему судя, знал работы Декарта, — все же нет оснований думать, что художник или ученый мог воспринять его как имеющее отношение к его творческой работе. Вряд ли можно также, не впадая в крайнюю вульгарность, видеть во внутренней форме культуры прямое отражение экономических процессов и полагать, будто монадология Лейбница порождена без дальнейших оговорок развитием конкуренции в торгов-

ле и промышленности. Дело обстоит гораздо сложнее, оно требует раздумий и конкретных исследований. Пока что приходится просто признать, что в отдельные периоды истории культуры различные формы общественного сознания и весьма удаленные друг от друга направления в науке, искусстве, материальном производстве подчас обнаруживают очевидную связь с некоторым единым для них образом действительности и что такой образ составляет малоизвестную характеристику целостного культурного бытия данного народа и данной эпохи.

¹ *Тит Ливий* 39, 6.

² *Марциал* 5, 62.

³ Цитата приведена в авторитетном словаре латинского языка Штовассера (1900 г.) под словом *grabatus*. Установить, из какого именно сочинения Цицерона она заимствована, мне не удалось.

⁴ *Ювенал* II, 93 слл. Как явствует из латинского текста, речь идет об изголовьи, обитом медью, а не сделанном из нее.

⁵ *Плиний Старший* 16, 232. Цит. по: *Сергеевко М. Е.* Жизнь Древнего Рима. М.—Л., 1964, с. 93.

⁶ См. точную характеристику этого положения в кн.: *А. Коерен, С. Бреуер.* Geschichte des Möbels. Berl.—N. Y., 1904, с. 169.

⁷ *Сенека.* Отквление 4, 9.

⁸ *Лука.* Варсалия. 10, 114—119.

⁹ *Светоний.* Божественный август 28, 3.

¹⁰ *Тацит.* Диалог об ораторах 20, 11. Опубликованные русские переводы в этом месте неточны, так как не принимают во внимание основного значения глагола *extruo* — накладывать сверху, настилать.

¹¹ *Шуази О.* Строительное искусство древних римлян. (Русск. пер.). М., 1938, с. 137.

¹² *Аристотель.* Метафизика, гл. 3, 983 б.

¹³ *Сенека.* О блаженной жизни, 7.

¹⁴ *Полибий.* Всеобщая история, VIII, 4, 2.

¹⁵ Там же, XV, 34—35, ср. VIII, 4.

¹⁶ *Маркс К., Энгельс Ф.* Собрание сочинений. Т. 26. Ч. II, с. 587.

¹⁷ *Зубов В. П.* Развитие атомистических представлений до начала XIX в. М., 1965, с. 181.

¹⁸ Письмо Ремону от июля 1714 г.

¹⁹ *Декарт Р.* О мире. Избранные произведения. М., 1950, с. 205.

²⁰ *Спиноза Б.* Политический трактат. Избранные произведения. Т. II. М., 1957, с. 291; 299—300.

²¹ Цит. по: *Зубов В. П.* Ук. соч., с. 274—275. Ср.: *Лейбниц.* Монадология, § 56.

²² Более подробно о внутренней форме слова см.: *Гумбольдт В.* О различии строения человеческих языков. Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX вв. М., 1956, с. 76; *Потебня А.* Мысль и язык. Изд. 3-е. Харьков, 1913, с. 84; *его же.* Из записок по русской грамматике. Т. I—II. М., 1958, с. 13—20; *Виноградов В. В.* Русский язык. М., 1947, с. 17 сл.

Монументальная живопись Венгрии

Наталья Давыдова

Монументальная живопись Венгрии — искусство молодое; немногим более тридцати лет отделяет нас от создания первых монументальных произведений. Были на его пути за эти годы периоды и чрезмерного увлечения декоративными формами украшения архитектуры, и полного отрицания всякого архитектурного декора. Были и утраты, и достижения, а вместе с ними накапливался опыт, зрело мастерство, складывались собственные традиции в решении многих специфических проблем монументального творчества.

В краткой, но насыщенной истории современного венгерского монументального искусства 70-е годы занимают особое место, намечая новые перспективы в его развитии. Увеличение общественного спроса на произведения монументального искусства сопровождается в это время расширением сферы деятельности монументалистов, выходом их на процессы комплексного преобразования предметно-пространственной среды.

С каждым годом роль монументального искусства в этом движении становится все более определяющей, актуализируя его проблемы, привлекая к ним внимание не только специалистов, но и общественности. Крепнущий интерес к искусству монументальных форм в Венгрии находит отражение и в расширении теоретических исследований по проблемам синтеза искусств, и в росте числа публикаций о творчестве монументалистов. Зримым выражением этого интереса может служить и вышедший в 1978 году в Венгрии прекрасно изданный альбом «Современное венгерское искусство декораций архитектуры» (со вступительной статьей Лоранда Береци).

Около 200 произведений, включенных в альбом, дают возможность лучше познакомиться с практикой наших венгерских друзей, впервые показанной в таком объеме. Какими достижениями отмечена деятельность венгерских художников, какова общая направленность их поисков, что в их опыте кажется привлекающим и поучительным? Материалы книги позволяют проследить некоторые характерные тенденции монументальной практики Венгрии последнего десятилетия.

О Венгрии принято говорить как о стране, следующей традиции «культурного контекста среды». И это действительно так. Жанрам, «создающим многоцветность и богатство впечатлений предметной и выстроенной среды», уделяется здесь большое внимание. Причем шкала их протягивается от отдельных монументальных произведений в интерьере зданий до жанров городского масштаба: архитектурной полихромии, искусства света и пластики земли, форм городского благоустройства и знаков визуальной информации.

Иллюстративный материал книги не охватывает всего разнообразия творческой деятельности венгерских художников, архитекторов, дизайнеров, специалистов по свету и ландшафтной архитектуре. Он составлен в основном из произведений монументального искусства. Однако общая тенденция развития отчетливо просматривается и в рамках одного вида искусства, но при этом проступают и очертания собственных проблем монументального искусства.

Принципиальной особенностью работы монументалистов в архитектуре является комплексный метод, предусматривающий участие на одном объекте художников разной творческой направленности, выступающих с разными материалами и техниками монументального и декоративного искусства. Для примера можно назвать такие крупнейшие постройки последних лет, как гостиница «Интерконтиненталь» в Будапеште, в оформлении которой

входит облицовка из дерева на фасаде Йозефа Финта (1971), большое живописное панно Арнольда Гроса (1971), несколько декоративных панно из текстиля в баре Жужи Сэнж (1971) или вокзал Дели там же с ажурной пластической облицовкой на фасаде Балинта Йожа и Ференца Ковача (1975), облицовкой из расписных изразцов в интерьере Ласло Мишкеи и Яноша Блашки (1975), а также расписными изразцами на фасаде Виктора Вазарелли (1976), принявшего участие и в разработке общего решения фасада. Правильный выбор и согласованность средств художественной выразительности в этих условиях становится задачей столь же ответственной, сколь и творческой. Попытки ввести коллективные усилия в некое единое русло были предприняты в разных направлениях. От заказчиков потребовали точно и профессионально сформулированных заданий, учитывающих всю сумму их интересов и пожеланий — своего рода социальных программ. Более жесткие требования стали предъявляться и к распределению заказов среди художников, с учетом творческого потенциала каждого и к качеству исполнения заданий.

Но целостность ансамбля складывается не механически, а там, где имеется единство представлений о целях и задачах синтеза искусств, понимаемого не столько как эстетическая программа, но прежде всего как программа этическая. Объединяющим началом в работе венгерских художников служит идея создания «гибких рамок жизни», формирующих коллективные связи, наполняющих их определенным содержанием, подсказывающих разнообразное течение культурной жизни в данной среде.

Таковая установка органично согласуется с национальными чертами венгерской культуры в целом (в ее прошлом и настоящем), с общей направленностью культурной политики в стране, а также с тенденциями развития современной архитектуры и строительства в Венгрии. В синтезе искусств архитектура по-прежнему сохраняет направляющую роль, и любые изменения в образном и конструктивном ее содержании неизменно отзываются на процессах и монументального искусства тоже.

Все более очевидное формирование двух направлений в практике архитектурного строительства — массово-индустриального в застройках новых жилмассивов и уникального при создании общественных зданий, служащих своеобразными доминантами в городской среде, — обусловило усиление дифференциации и в действиях монументалистов.

В монументальном искусстве Венгрии сегодня можно выделить два самостоятельных (хотя и взаимообусловленных) направления, подразделяющих все работы по функциональному признаку: на произведения репрезентативного назначения и декоративного.

Произведения первой группы обычно предназначаются для ответственных, общественного характера, зданий, связаны с выражением значительных тем, несущих большую идеологическую нагрузку. Рассчитанные на коллективное восприятие, они располагаются в удобных для обозрения местах, занимая центральное положение в интерьере. Для их исполнения избираются более традиционные жанры (чаще панно) и техники (роспись, мозаика или гобелен). Но и здесь, в рамках традиционных форм, художники находят новые решения, разнообразные пластические средства выражения. Среди них выделяются красочные, словно излучающие свет живописные панно Ауреля Берната в здании ЦК ВСРП в Будапеште (1970), экспрессивное и драматичное по звучанию панно Яноша Сурчика в Военной акаде-

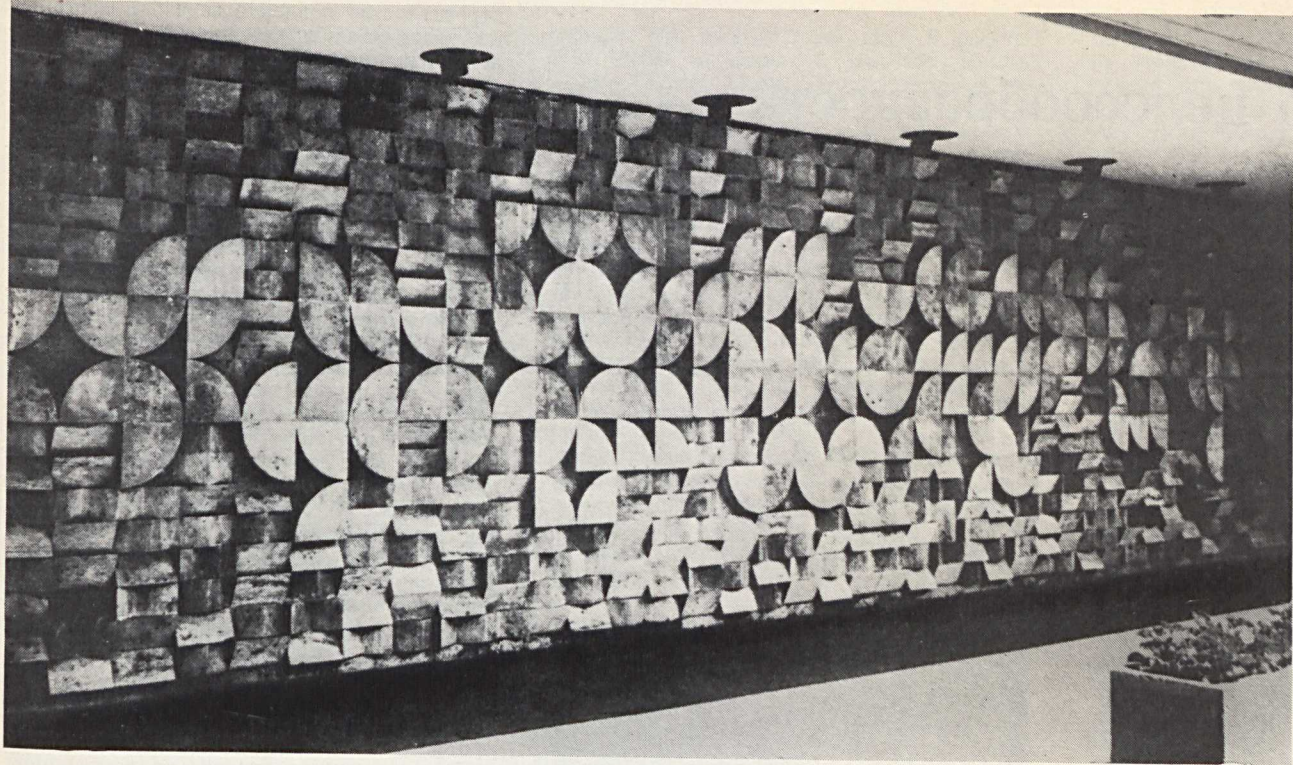
мии им. Зрини в Будапеште (1971), эпически-величавый по строю образов гобелен Йозефа Немэта в райкоме ВСРП в Кишкунхалаше (1971), панно Ласло Ридовича в здании областного Управления внутренних дел в Бекешчаба (1976), рассказывающее о буднях работников милиции, и др.

Еще большее разнообразие отличает работы декоративной направленности, нередко носящие экспериментальный характер. Именно здесь чаще всего складываются новые принципы включения монументальных произведений в архитектуру на основе единого конструктивного и технического мышления с новой архитектурой, ведутся поиски использования новых материалов и новых приемов их обработки, предлагаемых научно-техническим прогрессом. Дюраль-алюминий, кирпич, стекло и даже пластмассы — таков далеко неполный перечень палитры средств современных венгерских монументалистов. Здесь же отрабатываются поиски использования принципов комбинаторики для проектирования художественных элементов и деталей на основе модульной системы, принятой архитектурой, которые можно выпускать и в условиях серийного производства. Не переоценивая эстетической ценности таких попыток, нельзя не признать целесообразность их в условиях все разворачивающихся масштабов массового индустриального строительства. Декоративный же эффект такого рода произведений достаточно высок, как это можно судить по имеющимся уже работам, например, декоративной облицовке из дерева Йозефа Финта на здании гостиницы «Интерконтиненталь» в Будапеште (1971) и др. Как правило, имея в основе несложные формы, такие элементы позволяют создавать необычайно разнообразие инвариантных композиций, органично вступающих во взаимодействие с архитектурой.

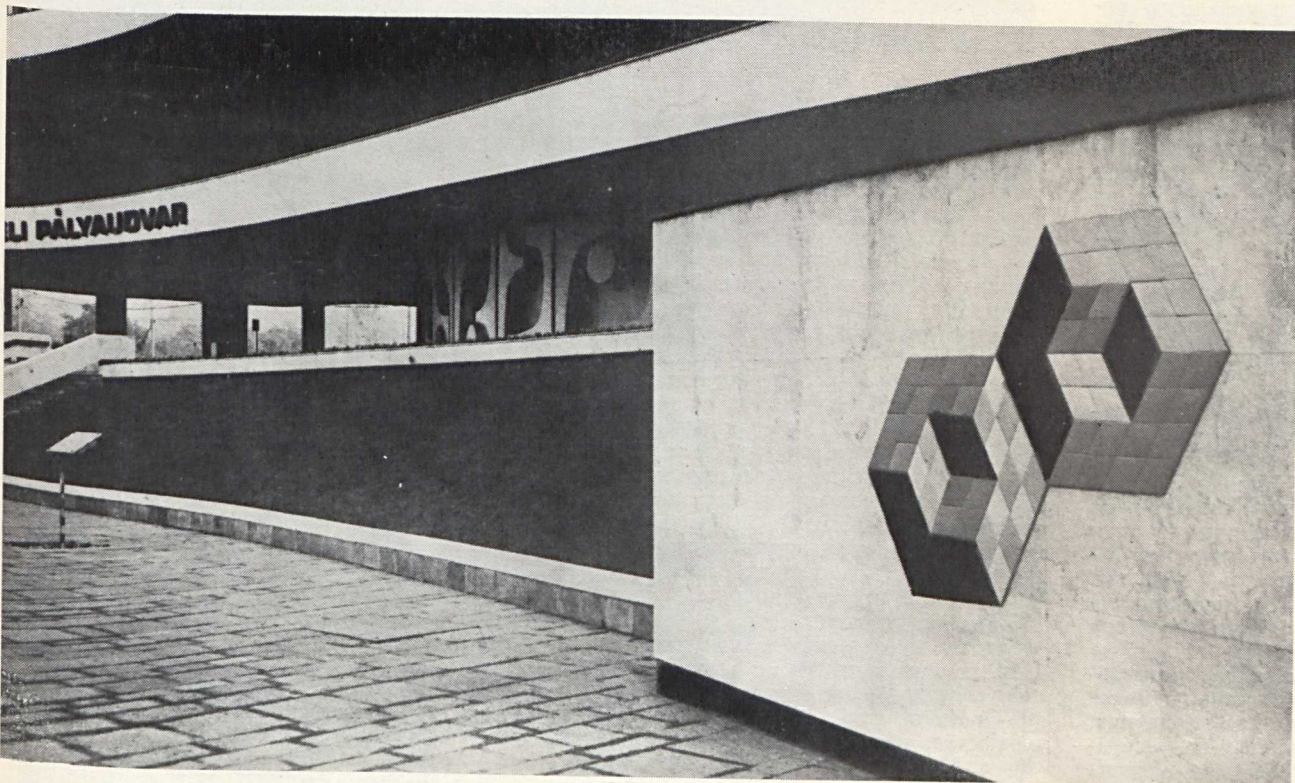
При видимом разделении функций монументального искусства в целом, в творчестве отдельных художников, наоборот, приходится наблюдать тяготение к разнообразию форм деятельности, к работе в разных жанрах и формах монументального и декоративного искусств. Универсализация творческой деятельности монументалистов — едва ли не самая приметная черта времени, которая прослеживается и у молодых, и у таких заслуженных мастеров, как, например, Эндре Домановски, автора многих работ, получивших известность еще в 50—60-е годы. Последнее время Домановски, работавший прежде главным образом в технике фрески и сграффито, исполнил несколько крупных работ в гобелене (гобелен для Политехнического института в Мишкольцах, 1968; гобелен «Ткачихи» для королевского дворца в Буде, 1970) и ряд мозаик — в Государственной инспекции по охране памятников архитектуры в Будапеште (1971), в Сельскохозяйственном институте в Гёдёлле (1972) и др.

При этом нередко происходит перенос средств и приемов выразительности одного жанра на другой — гобелен берет на себя изобразительные функции фрески, керамический декор одинаково тяготеет и к скульптуре, и к прикладным видам, а скульптура уподобляется архитектурной форме, наделенной конструктивным значением. По-разному можно оценивать итоги процесса интеграции и синтезирования находок разных искусств — здесь есть и положительные моменты, и негативные — но, безусловно, что самый этот процесс закономерно развивает общую тенденцию всего современного творчества. В свою очередь, концентрируя возможности разных жанров и видов искусства — станкового, прикладного, опыта архитектуры, инженерии и дизайна — монументальное искусство и само начинает оказывать заметное воздействие на другие области художественной деятельности.

Но жизнь продолжается, она выдвигает перед монументалистами все новые проблемы, и, быть может, в постижении требований времени и заключается едва ли не самая важная задача всякого творчества.



Йозеф Финта
Рельеф на здании
гостиницы
«Интерконтинен-
талъ» в Будапеште.
Дерево. 1970

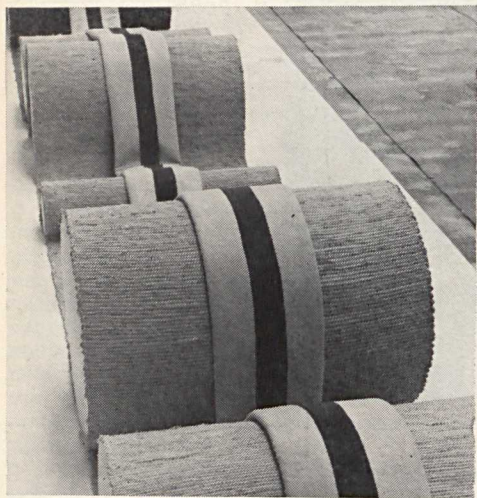


Дюла Фабок
Панно в здании
обкома ВСРП
в Капошваре. 1970

Виктор Вазарелли
Расписные изразцы
на здании вокзала
Дели в Будапеште.
1976

Торжество целесообразности и красоты

Варвара Савицкая

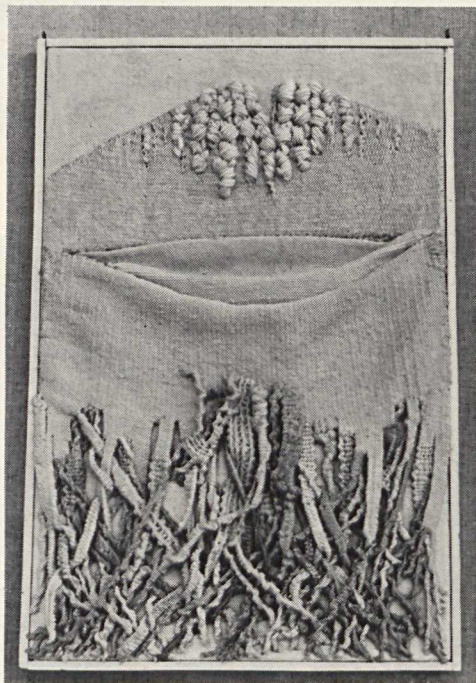


Маргит Сильвиги
Композиция. Лен, дерево

Ласло Печи
Вариация. Лен, вышивка

Мартон Хорват
Бижутерия. Стекло, кожа

Рудольф Седлецкий
Кресло. Кожа, дюраль



строительство повлекло за собой постоянно увеличивавшийся спрос на предметы декоративного искусства для жилого интерьера. Это вызвало широкое внедрение дизайна во все отрасли промышленности, что определило повышенное внимание к функциональному назначению вещей. Именно этой чертой отмечены перемены в венгерском декоративном искусстве середины 60-х годов.

Интенсивное строительство общественных сооружений в свою очередь оказало большое влияние на развитие монументально-декоративного искусства разных его жанров — керамики, гобелена, металла. Важность этого обстоятельства особо отмечают и сами венгерские специалисты: «Перед художниками открылась возможность для работы в такой области, которая до той поры на протяжении десятилетий была закрыта перед ними... Нетрудно представить, какой большой путь они должны были проделать от создания обычных предметов украшения к проектированию и исполнению в материале произведений, предназначенных для оформления внутреннего и внешнего пространства архитектурных сооружений, для создания пространственных форм и т. д.²

Немаловажную роль сыграло также завершение преобразования Художественно-промышленной школы в Будапеште в Высшее художественно-промышленное училище. «В венгерской системе технического и художественного воспитания большое внимание уделяется тому, чтобы подготовка проектировщиков начиналась с решения реальных задач еще до получения диплома. На всех факультетах (архитектура интерьера, дизайн, керамика, чеканка, текстиль, графика) стимулируется в первую очередь создание не уникальных произведений, а предметов, пригодных для серийного производства³. Как показывает практика, культура быта в Венгрии находится в надежных руках художников, которые строго соблюдают важнейший закон декоративного искусства — равновесие красоты и пользы. Что же касается жанров монументально-декоративного искусства, предназначенных для украшения в первую очередь общественного интерьера, то здесь очевидно сближение с проблематикой изобразитель-



«В культуре вещей и предметов социалистического общества торжествует гармония целесообразности и красоты. Создание ее является задачей декоративно-прикладного искусства». Такие слова, начертанные на транспаранте, встречали посетителей при входе на выставку венгерского декоративного искусства, организованную Министерством культуры ВНР в Москве в прошлом году, когда Венгрия праздновала 35-ю годовщину освобождения страны от фашизма. И это не было простым приветствием или декларацией: любой экспонат выставки, от монументальных гобеленов до массовой обуви, служил наглядным подтверждением той всеобщей программы, которой руководствуются на протяжении последних трех десятилетий художники декоративного искусства этой страны.

Выставка ставила своей целью демонстрацию итогов деятельности художников как в сфере декоративного искусства, так и в области художественной промышленности. В экспозиции выставки приняли участие 90 художников, в ней была представлена продукция 23 предприятий, среди которых — известные не только у себя на родине, но и за рубежом: Венгерский институт моды, Комбинат прикладного искусства Художественного фонда и Мебельно-промышленный комбинат в Будапеште, стекольный завод в Карцеге, фарфоровые заводы в Альфельде и Херенде. В Венгрии художник декоративного искусства — это активный творец предметной среды, формирующий и вкус потребителя в общественном интерьере, и культуру повседневного быта — в частном жилище. В этой стране нет строгого деления на художников-прикладников, занятых только созданием уникальных произведений, и на дизайнеров, поглощенных заботами многосерийного производства. Каждый художник принимает деятельное участие в работе либо фабрики и завода, либо предприятия Худфонда. Керамисты сотрудничают с Альфельдским или Херендским фарфоровыми заводами. Художники Янош Боднар и Йожеф Кирайи, создающие эталоны декоративных изделий из дерева, одновременно разрабатывают проекты мебели для Будапештского мебельно-промышленного комбината. Столь же многообразна и деятельность художников текстиля. По эскизам известного мастера гобелена Евы Немет создаются настенные и напольные ковры в кустарно-промышленном кооперативе «Чаба»; другая не менее известная художница, Маргит Сильвиги, совмещает создание уникальных декоративных панно с проектированием одежды для столичного комбината прикладного

искусства и преподаванием. Юдит Дропа и Анна Паули разрабатывают эскизы для трикотажной фабрики, Аранка Хюбнер — для текстильного комбината, Эржебет Голаритц — для швейной промышленности. Несомненно, что привлечение таких одаренных и высококвалифицированных художников к конкретной дизайнерской практике сыграло огромную роль в повышении эстетического качества изделий легкой промышленности Венгрии, пользующихся заслуженной славой на мировом рынке¹. С наименьшей ответственностью относятся венгерские художники и к выставкам, где представляется возможность предельно проявить свои творческие способности. Но работа над выставочными произведениями носит не только лабораторный характер, напротив, многие из них прочно вошли в конкретные общественные интерьеры.

Развитие декоративного искусства Венгрии за последние 35 лет теснейшим образом связано с общим изменением социально-экономической структуры венгерского общества, начало которому было положено в 50-е годы. Развернувшееся тогда с невиданным ранее размахом жилищное

искусств, поскольку творческие поиски ведутся в едином русле современных пространственно-пластических решений. Особенно отчетливо это проявилось в искусстве гобелена, поэтому он заслуживает особого разговора.

Многообразие поисков венгерских худож-

¹ Подробно о системе организации дизайна в стране см.: Аронов В. Концепции венгерского дизайна. — «Техническая эстетика», 1978, № 11.

² Домановски Дьердь. Современное венгерское художественное ремесло. Будапешт, 1974.

³ Хурош А. Дипломные работы. — «Венгерские новости», 1977, № 3.

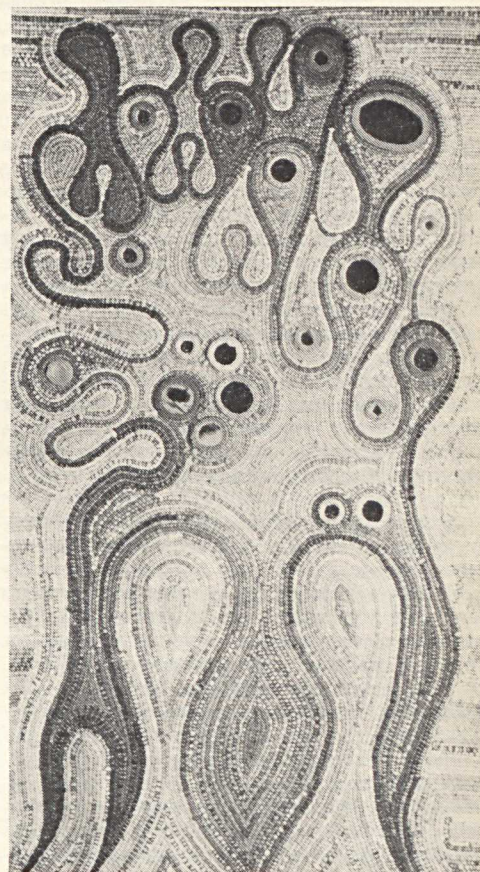
ников гобелена привели к идее регулярно проводить Биеннале настенного и пространственного текстиля, которые с 1970 года стали проходить в «Савария-музеум» в Сомбатхее. Такие систематические смотры творческих экспериментов в масштабе всей страны дают возможность наблюдать и общую эволюцию жанра в целом, и отдельные тенденции. Общее — это виртуозное владение профессиональным мастерством: живописца, ткача, скульптора, а также самое пристальное внимание к структуре. Внутри же можно выделить две основные тенденции: тяготение к традициям народного творчества и живописно-пластические поиски.

В становлении венгерской школы гобелена большую роль сыграли национальные традиции народного творчества, используемые необычайно широко и свободно. Источником творческого вдохновения становятся не только образцы регионального народного ткачества, но и народные вышивки, гончарство, росписи сундуков,

одежда. Это особенно ощутимо в творчестве таких художников, как Ева Немет, Жужа Сенеш, Ирен Балаш, которые используют и традиционную симметричность построения композиции, и отдельные технические приемы, почерпнутые из народной вышивки или ярмарочных пряников. В творчестве художников, посвятивших себя живописно-пластическим поискам, народные традиции также занимают не последнее место как родник новых эстетических идей и новых средств выразительности. Однако в их творчестве традиции находят очень сложное преломление: по-новому переосмысливаются национальная колористика, логика композиционного построения, равновесие цветовых пятен, линий и объемов. Шире также и самый круг традиций национального и мирового художественного наследия, к которым обращаются авторы: от росписей сундуков и тисненых кожаных изделий мадьярских пастухов до рафинированной пластики искусства эпохи «югендстиль».

Даже в самых современных решениях часто угадывается близость национальному складу пластического мышления. В куклах, «стеганых» композициях и изысканных мини-гобеленах Марианны Сабо очевиден интерес автора к народной игрушке и аппликациям из цветной кожи на пастушьих безрукавках... А виртуозные пластические вариации Ласло Печи, решенные, как правило, в одном белом цвете, близки рельефным вышивкам на овчинных шубах пастухов и тончайшим узорам — белым по белому — вышивок из Боршода.

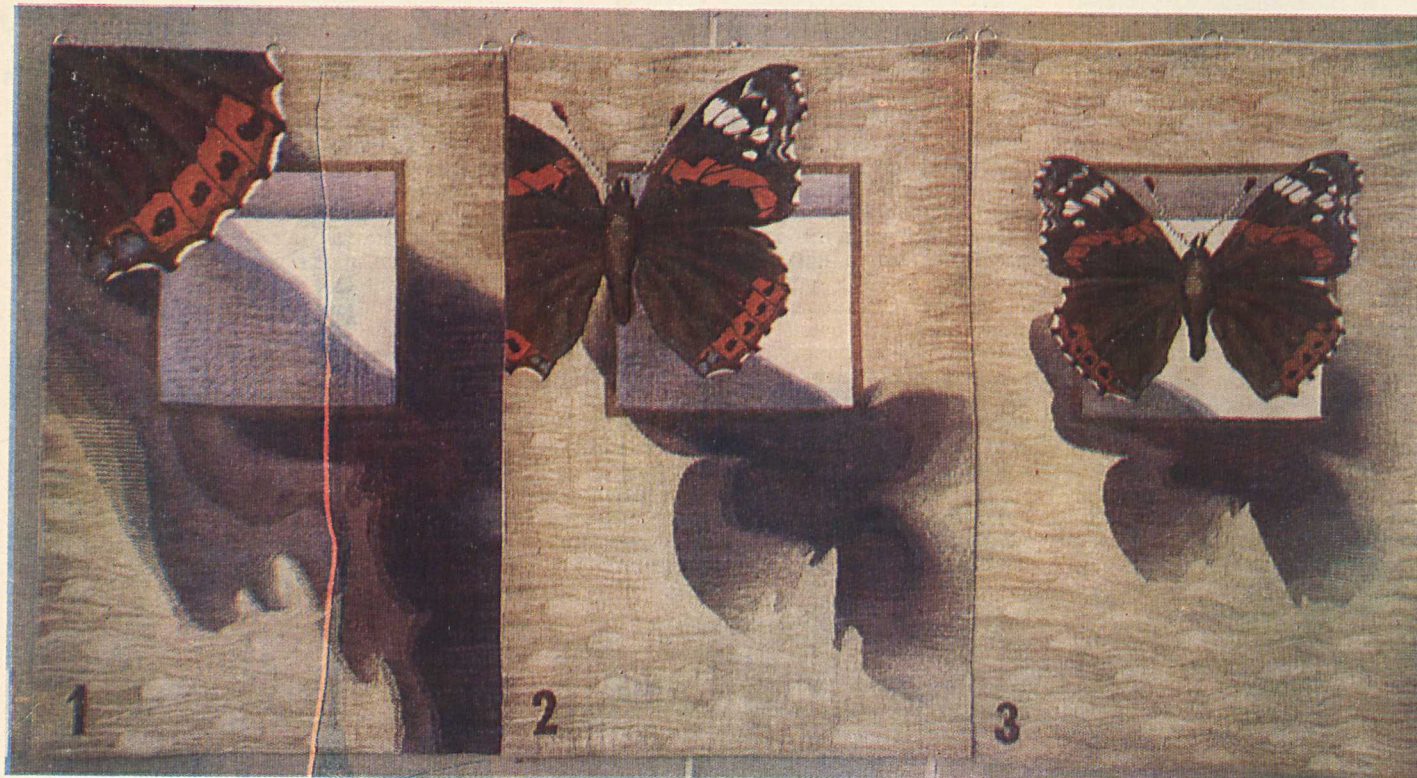
Одновременно с бережным вниманием к народному творчеству в современном венгерском гобелене четко прослеживается стремление к дальнейшему развитию принципов трехмерности, к утверждению гобелена в пространстве, к расширению средств и приемов пластического языка. Среди художников, более всего интересующихся пространственным гобеленом — Юдит Дроппа и Маргит Сильвитцки. В ра-



Марианна Сабо
Кукла. Лен, холст

Янош Боднар
Кресло. Дерево, кожа

Жужа Сенеш
Гобелен «Роса». Шерсть, зеркало



ботах Дроппа порой присутствует холодок отвлеченности, но все же логика ее четких и ясных конструкций, для которых она использует трикотажное полотно, достаточно убедительна, чтобы впоследствии они могли стать мотивом украшения интерьера. Примером такого «выхода» в общественный интерьер может служить великолепная декоративная композиция из трех частей «Флаги», ставшая ярким, праздничным акцентом юбилейной выставки в Москве.

Такою же целью ставит перед собой Маргит Сильвитцки — многогранно одаренный художник, мастерски владеющий всеми видами текстильных техник — от иглы до ткацкого станка. Сейчас ее основные материалы — нить и полотно. По ее словам, «сегодня ритм и цвет в их чистом виде более интересны для художника декоративного искусства, чем полотно — для живописца». Следуя своему утверждению, что «художник не тот, кто может сделать красиво, а тот, кто может что-то выразить», Сильвитцки любит экспериментировать не с ткацкой структурой, а с тканым полотном, выявлять сложную игру близких фактур — холста и мешковины, разыгрывать пластические вариации на контрастах простых цветов и фактур. Будучи доцентом Высшего художественно-промышленного училища в Будапеште, Сильвитцки преподает курс формообразования, знакомя студентов с основами восприятия и создания формы в пространстве, а также с главными закономерностями взаимодействия предмета и среды.

Венгерских художников гобелена отличает склонность к скрупулезному изучению структуры вещи. Однако в последнее время появилась угроза некоторого застоя и успокоенности достигнутыми успехами. Отчасти именно это обстоятельство явилось поводом организации в 1978 году 5-й Биеннале гобелена в Сомбатхее, носившей необычное название «Процессы». Целью этой выставки, как сказано в ее каталоге, было представить не отдельные произведения, а циклы или серии, в которых наглядно выявляется процесс постепенной реализации авторского замысла, формирование композиции произведения, словом, внимание к активной структуре его образного строя.

Творчество венгерских художников гобелена в наиболее выразительной форме демонстрирует всю сложность и разнообразие проблематики, с которой сталкиваются сегодня художники и других видов декоративного творчества. Насколько удачно они справляются с решением задач, связанных с этими проблемами, продемонстрировала, в частности, московская выставка. Художники Венгрии показали себя мастерами, умеющими блестяще со-



читать современную систему художественного мышления, новаторский язык современной пластики — со своеобразием национальной художественной культуры, имеющей богатые, уходящие в глубь веков народные традиции. И трудно не согласиться со словами вводной программы экспозиции, которыми хотелось бы заключить эти заметки: «Эта выставка стремится продемонстрировать достижения венгерского декоративно-прикладного искусства и перспективы его будущего служения человеку».

Юдит Надъ
Гобелен «Бабочка, влетающая
в мое окно».
Шерсть, ручное ткачество

Эва Кумност
«Церковка». Керамика

Юдит Дроппа
Композиция «Флаги».
Аппликация





Русские парусники XVIII — первой половины XIX века по роскоши своей отделки не уступали дворцам. Однако в отличие от памятников архитектуры они не сохранились до нашего времени. После 15—30 лет службы корабли ветшали и, как правило, заканчивали свою жизнь на верфях, где их разбирали.

Но до нас дошли многочисленные модели судов и их чертежи, то есть те проектные материалы, которые дают довольно точные сведения о пластическом убранстве кораблей.

Эта область декоративно-прикладного искусства до последнего времени не была предметом специального искусствоведческого исследования. И только относительно недавно появилась книга Т. М. Матвеевой*, в которой впервые, как в отечественной, так и в зарубежной литературе, рассматривается история развития пластического убранства русских кораблей. Книга явилась итогом серьезного научного исследования, основанного на глубоком и кропотливом изучении моделей и строительных чертежей судов, а также других материалов, хранящихся в Центральном архиве Военно-Морского Флота СССР, архиве Министерства иностранных дел, архиве древних актов.

XVIII (от основания Петром I регулярного флота) — первая половина XIX века (до Крымской войны 1853—1855 годов, положившей конец строительству деревянных парусных кораблей) — самостоятельный и законченный период в истории русского судостроения. Охватывая его целиком, автор вскрывает важные закономерности в эволюции убранства русских кораблей.

Рассматривая стилиобразование в этом виде декоративного искусства, обусловленное совокупностью многих факторов, автор подробно останавливается на двух особенностях. Одна из них — утверждение форм зрелого барокко в корабельном декоре на два-три десятилетия ранее и «запаздывание» стилистики классицизма в корабельной архитектуре по сравнению с «наземной» архитектурой. Таким образом, декоративная пластика парусных кораблей, с одной стороны, как бы ускоряла становление барокко, а с другой, — напротив, как бы задерживала общее утверждение классицизма. Автор не только отмечает эти явления, но и раскрывает их причины.

«Опережение» стиля в корабельной архитектуре происходило в силу ряда обстоятельств. Во-первых, этому способствовало обучение корабельных мастеров и декораторов в Европе, где они раньше архитекторов освоили приемы отделки в стиле барокко; во-вторых, роскошь и престижность убранства кораблей были предметом особой заботы правительства, поскольку флот был олицетворением военной мощи и силы государства, этим и объясняется оперативность внедрения барокко в этой области.

Установившаяся каноническая рамка изменений в стиле, автор убедительно связывает это с изменением совокупности признаков: общим характером декоративных рельефов и их тематикой, орнаментальными мотивами, моделировкой формы. Интересны анализы отдельных тем и сюжетов декора.

Переход от барокко к классицизму характеризуется отказом от сплошного заполнения плоскости пышным орнаментом. В книге прослеживается, как постепенно меняется рисунок деталей орнамента. Так, например, основной элемент барочного орнамента — рокайль — постепенно превращается в сходный по массам пучок акантовых листьев. Однако классический ордер с его четкими линиями так и не смог получить развития на криволинейных поверхностях кораблей.

Анализ сохранившихся фрагментов декоративной резьбы одного из судов дал автору основания утверждать, что они принадлежат знаменитому скульптору К. Б. Растрелли.

Растрелли не раз исполнял заказы Адмиралтейства. Документы говорят о том, что в 1724 году им был оформлен титульный лист «Морского устава», а в 1725 году была выполнена носовая фигура — поясной портрет Петра I — для корабля «Не тронь меня». Автор предполагает, что рельефы были сняты с корабля для особого хранения и использования в качестве образца при последующих работах именно потому, что их автором был крупный мастер.

Хорошо продумана структура книги. Наряду с основным текстом здесь можно найти раздел о конструкции деревянного парусника, словарь судостроительных терминов. Это облегчает чтение основного исторического очерка и делает книгу доступной широкому читателю.

Но особую ценность книге придает новизна исследуемого материала. Автор вводит в научный оборот целый пласт русской художественной культуры, в котором ярко проявился талант русского народа.

Ю. Курбагов



Книга «Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник»* издана с полиграфическим вкусом, оформление способствует восприятию читателем как образцов вышивки, так и анализа ее. Предмет исследования, чрезвычайно сложный, вызвал острую полемику, противоречивые суждения еще в прошлом веке — как не вспомнить столь нашумевшие в свое время блестящие работы В. Стасова и в особенности ставшую знаменитой статью Городцова, к обоснованию или отрицанию положений которой возвращаются до сих пор, что проявилось и в дискуссии о семантике народного искусства, прошедшей на страницах «ДИ СССР».

Опасной тенденцией, пришедшей на смену нигилистическому восприятию народного искусства, становится рассмотрение его без всякого внимания к трансформации народной традиции на протяжении истории, когда деградировавшие формы рассматриваются как проявления истинно народного искусства и преподносятся наряду с подлинно художественными об-

разцами его. Процесс изменений в народном мировоззрении влечет за собой и разрушение художественной структуры, забвение символики образов, разложение знаковой системы. Для позднего, и последнего в особенности, периода народной традиции характерно механическое соединение элементов различного знакового содержания, что наглядно проявляется во многих современных поделках, представляющих собой, в сущности, не произведение народного искусства, а деградировавшие формы его. Выявление подлинно художественных творений — необходимый фундамент как искусствоведческого, так и фольклорно-этнографического исследования. Именно такое исследование и представляет книга Г. С. Масловой. Трансформация орнаментации одежды в истории народной традиции имеет многообразные проявления. Превращение обычного народного костюма в ритуальный следует квалифицировать как позднее, связанное с переходом к эпизодическому одеванию традиционной одежды, а затем исчезновению ее из крестьянского быта. Так традиционный повседневный костюм приобретает функции ритуального, становясь в известной мере равнозначным карнавальному, поскольку в него облачаются при проводах масленицы и других ритуальных действиях, имеющих тенденцию к превращению лишь в праздничное развлечение. В ритуальном костюме средствами орнаментации выражается символика действия; при утрате же основной ритуальной функции семантическая целостность его орнаментики, как и костюма в целом, нарушается, ибо комплекс элементов прежде определенного единства приобретает в значительной мере случайный характер. Разграничение архаических, традиционных, трансформированных и деградировавших явлений лежит в основе исследования Г. С. Масловой. К числу существенных достоинств следует отнести и самый подход к раскрытию семантики орнамента. Установление сущности символики, знакового содержания, последовательное выделение языческих и раннехристианских напластований, а также выявление синтеза их составляют одну из сложнейших задач в изучении народного искусства разных жанров, и изобразительного в особенности. Как известно, о символике народного костюма, о знаковой сущности орнамента существует значительная литература, во многом, разумеется, противоречивая в силу сложности и спорности самого предмета исследования. К сожалению, встречаются положения о перенасыщенности орнаментации народного костюма бессодержательными нагромождениями случайно объединенных знаков и символов. В традиционном орнаменте с очевидностью проявляется основа структуры искусства — органическое соответствие формы и содержания. Композиция ритуального костюма, лежащего в основе традиционного праздничного, определялась идейной сущностью ритуала в бытность его живым, а не пережиточным явлением, то есть знаковое содержание орнаментации зависело от его функции как элемента ритуала и определялось сущностью ритуального действия. Изучение орнаментации народного костюма ставит исследователя перед необходимостью раскрытия символики, что ведет к анализу знакового содержания основных элементов орнамента и рассмотрению существа композиции вышивки. В искусствознании, как и в других отраслях гуманитарных наук, стремление к структурному анализу выражается подчас в механистическом оперировании терминами структурной лингвистики. В основе исследования Г. С. Масловой лежит сравнительно-исторический метод. Обращение автора к анализу структуры орнамента носит характер соотношения результатов исследований структуралистов с собственными изысканиями. Думается, что и в этом смысле книга Г. С. Масловой может служить положительным примером последовательного проведения основного традиционного метода исследования в сочетании с критическим осмыслением новых научных тенденций.

Н. Велецкая

* Матвеева Т. М. Убранство русских кораблей XVIII — первой половины XIX века. Л., Судостроение, 1979.

* Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., Наука, 1978.

ХРОНИКА

Литвы. Памятью о прошлой жизни в Панделисе остались старинный комод в ее комнате, шкаф и большой судук, ею расписанные, а также множество картин.

Как и большинство наивных художников, М. Бичюнене пишет бытовые сцены и пейзажи родных мест. Ее картины «Дед Мороз», «Весна в деревне», «Цветут каштаны», «Сельская вечеринка», «На ферме», «Праздник писанок», «Свадьба», «Мой район Ладзайн» — это рассказы о своем, близком, реальном. Но это реальность мира воображаемого, построенного по правилам наивного творчества, с присущей ему плоскостью, статичностью персонажей, локальным колоритом, отношением к пространству...

У Бичюнене нет сложных ситуаций, глубинного подтекста. За детской непосредственной манерой прочтываются основы народной образительности: ведь детскому рисунку и фольклорному видению одинаково свойственны наглядность, звучные локальные цвета, композиционная разрозненность. А в образах, лишенных портретных черт, есть, как и в поэтическом фольклоре, обобщенные черты и признаки — своеобразная знаковость. Богатый духовный мир Моника Бичюнене создали собственные жизненные и художественные впечатления, личностное отношение к окружающему. Творчество стало неотъемлемой частью ее повседневной жизни. Составной частью литовскую культуру, а с ней вместе и в культуру советскую.

Недавно Монике Бичюнене исполнилось 70 лет. Художественная общечеловеческая публика, ее почитатели широко отметили юбилей талантливой

Юбилей Моника Бичюнене

Пять лет назад, когда литовские народные мастера поставили деревянные столбы скульптуры вдоль дороги Вarena—Друскиншай, так называемой «дороги Чюрлениса», в честь 100-летия композитора и художника, внимание привлекли некоторые из них, ярко расписанные. Барельефные и горельефные сюжетные сцены на резных дубовых скульптурах распространила в духе традиционной народной пластики Моника Бичюнене. В Литве знают двух художников Бичюнасов — Монку и ее сына Римаса. Оба живут под одной крышей, оба активно участвуют в персональных и общих выставках, картины матери и сына покупают музеи. Но образно-пластические системы у них различны. Римас Бичюнас — профессиональный художник со специальным образованием, член Союза художников СССР, Моника Бичюнене — художник-любитель, член общества народного искусства Литвы, а ее путь в искусство — выражение внутренней необходимости, средство общения с людьми, самоутверждение в образной форме.

Творчество Бичюнене широко известно в Литве, имеет своих почитателей. И не потому, что у нее более 40 персональных выставок, участвовала она и в республиканских, всесоюзных, зарубежных. Зрителей привлекают широта те-

в своей настоящей мере. Содавая обобщенную, пластически насыщенную и полную живых ритмов форму, она сможет участвовать в украшении городской среды, придать архитектуре и пространству поэтическую одухотворенность. Постановка новых задач даст творческий импульс работе скульптора.

И. Светлов

На стендах «Фарфор Гжели»

В августе прошлого года в выставочном зале Союза художников РСФСР состоялась выставка «Фарфор Гжели». Начатая в 1944—1945 годах работа по возрождению этого старинного производства, которую возглавлял искусствовед А. Салтыков и лауреат Государственной премии имени И. Репина художник Н. Бессарабова, увенчалась успехом. Сейчас на производстве работают 15 художников, мастерами владеющих профессией, продолжающих традиций этого промысла. Среди них — заслуженный художник РСФСР А. Азарова, лауреат Государственной премии имени И. Репина Т. Дунашева и З. Окулова, художники А. Федотов, В. Петров, работы которых были представлены на выставке.

Старейший художник фарфора Н. Бессарабова отдает предпочтение классической форме сосуда. Ее вазы, чайнички, кружки, строгие и сдержанные, отличаются детальной выверенностью пропорций. Художница избегает резких линий и в форме, и в росписи. Плавно обтекающая суд, повторяя все его изгибы и повороты, ложится росписью. Это — стилизованные цветы, травка. Чтобы яснее выделить ритм узора, художница чере-

придает особое эмоциональное богатство и разнообразие многочисленным произведением мастера. Работа Т. Дунашевой — столовый набор «Цвета Гжели» — привлекает всеобщее внимание. Ее успех — в удачном сочетании соотношения форм предметов и росписи. Небольшие по размеру супница, тарелки выглядят уютно. Равномерно и четко художница наносит рисунок. Ритмичное чередование орнамента и пробелов придает изделиям изысканность и праздничность. На общем нежно-голубом фоне контрастно выделяются темные ручки, которые как бы завершают, успокаивают, останавливают движение орнамента и ритмических пульсаций фарфора.

Художник А. Федотов использует в росписи голубоватый фон, на который сильными точными мазками накладывают рисунки. Это придает его изделиям особое мажорное звучание. Молодые художники вносят в традиционные изделия новые темы и мотивы. В. Розанов хорошо чувствует форму предмета и тонко варьирует ее в росписи. Это обнаруживается, например, в его чайном наборе, расписанном колокольчиками. Интересные композиции представили Н. и В. Бидак («Скоморохи»), масленка, В. Седатчева (набор розеток).

Выставка «Фарфор Гжели» продемонстрировала яркое, талантливое искусство гжельских мастеров.

И. Семенова

Показывают мастерицы Кабарды

По инициативе министерства культуры КБАССР, состоялась большая выставка работ мастериц Малой Кабарды, приуроченная к открытию Дворца

ной рельеф с применением цвета создают атмосферу особой приподнятости и радости в зале регистрации браков.

Специальные комнаты жениха и невесты оформлены в традициях адыгских свадебных украшений. Комнату жениха украшает вышитый национальным орнаментом кашпшон из адыгского мужского костюма, использованный в интерьере в качестве gobelena. В комнате невесты обращают на себя внимание композиции из дерева с геометрическим орнаментом старых свадебных флагов. Это работы молодых авторов М. Гогункова и А. Винса. Гогунков исполнил также для зала регистрации новорожденных gobelen «Мир детям земли».

Оформление залов Дома торжественных событий в городе Майкопе — явление интересное в молодом профессиональном изобразительном искусстве Адыгеи.

А. Кушу

Декоративное искусство Советской Литвы

Вышедший в прошлом году очередной выпуск «Декоративно-прикладное искусство» — четвертое по счету издание, подводящее итог творческой деятельности художников декоративного искусства Литвы, на сей раз — за период с 1973 по 1977 год. Автор вступительного текста и составитель альбома иллюстраций известная художница-керамист Лайма Цешкайте-Бредикене, много сил отдающая также деятельности критика и преподавателя. Многогранность творческой личности автора оказалась очень уместной в работе над этим альбомом. Для публикации были отобраны работы, наиболее характерные и для каждого мастера, и для того периода времени, которому

малки художницы, искренность выражения, сильный, создающий особую декоративность цвет.

Моника Бичонене родилась в 1910 году в деревне Баубульи около города Рокишкиса в Литве, в бедной семье. Учиться не пришлось — окончила только один класс начальной школы. Работала поденщицей, уборщицей, курьером, ночной няней в интернате. В 1960-х годах ее сын Римас был учеником художественной школы им. М.-К. Чюрлениса в Вильнюсе, а Моника жила в маленьком городке Панделисе. Сын часто приезжал домой, показывал свои работы. Однажды Моника решила написать так же же. Когда никого не было дома, она взяла краски и кисти и нарисовала на картоне картину, очень похожую на детский рисунок. Римас и его друзья-художники похвалили ее. Она начала писать маслом на холсте. Через год в Вильнюсе состоялась ее первая персональная выставка. «Музею Бичонасов» стали называть их уютный домик в Панделисе. Потом, когда появилась внучка, Моникуте, художница переехала в столицу

В несколько строк

Москва
В октябре прошлого года в Академии художеств СССР открылась выставка, посвященная творчеству действительного члена Академии художеств СССР, народного архитектора СССР М. В. Посохина. Впервые в этих стенах демонстрировались не живопись и скульптура, а архитектурные проекты и фотографии построенных зданий, градостроительных комплексов.

* Отлитый в бронзе памятник великому русскому актеру Михаилу Семеновичу Щепкину (1788—1863) установлен в Москве, у здания Театрального училища, носящего его имя с 1938 года. Без малого сорок лет жизни отдал великий мастер сцены Малому театру. Автор памятника — скульптор А. Тарасенко.

вой художницы из народа. Состоялась большая персональная выставка.

Н. Шаровская

Выставка из Казахстана

Обаятельной лирической интонацией, естественностью, хорошей пластической культурой запомнились произведения талантливого скульптора из Казахстана Ольги Прокопьевой, показанные ранее в Москве на всесоюзных и региональных выставках. На мини-персональной экспозиции ее работ, представленных вместе с композициями казахских графиков на Кузнецком мосту, это впечатленье подтвердилось, приобрело новые грани и оттенки.

Естественность — вот качество, которое отличает ее портреты, композиции, миниатюрную

плаванность пластических переходов, артистично найденный силуэт заставляют с особым интересом всматриваться в портрет Ермака Серкебаева. Показывая хорошую академическую выучку в лепке фигуры, Прокопьева одновременно демонстрирует современное отношение к пониманию ее связи с предметным окружением. Думается, у нее есть все возможности активизировать свое композиционное мышление и в фигурном портрете, и в других жанровых формах скульптуры.

Речь идет о поисках более конкретных и одновременно разнотипных в пространстве построений. Эти профессиональные проблемы неотделимы от все более осязаемого желания работать большую выразительную характерность. Такое расширение границ ее камерного стиля наверняка окажется плодотворным. И, конечно, оно поможет проявиться еще одной грани таланта скульптора — ее интересному ощущению декоративности, своеобразно обозначившемуся в композициях небольшого размера, но далеко еще не раскрытому

Ленинград

На выставке «Польская живопись на стекле», открывшейся 22 октября 1980 года в Музее этнографии народов СССР, Ленинградцы впервые знакомы с со столь полной коллекцией произведений народных мастеров, работающих в этой уникальной технике. Было представлено около 300 экспонатов. В экспозиции — два раздела. Старинная живопись на стекле — работы анонимных мастеров XIX века — и современные произведения Х. Козловской, Э. Пенсковой, К. Окониной, А. Словинского и других мастеров, возродивших это древнее искусство в 40—50-х годах нынешнего столетия.

Таллин

Столица Эстонии удостоена золотой медали Европы за достижения в сохранении архитектурного наследия. Эта на-

дует его геометрическим орнаментом. Особенно наглядно это проступает в росписи вазы — туловно расписано цветами, выполненными широкими мазками, а низ и горловина отделаны рядом полурюмбов. Богатая фантазия, прекрасный вкус, яркая творческая индивидуальность раскрываются в работах заслуженного художника РСФСР А. Азаровой. Ее изделия — чайники, подсвечники, самовары — заседаны фантастическими образами, сказочными животными. В образах, которые используют художница для украшения — львы, птицы, кошки, — звучит связь с традицией прошлого, ибо эти украшения встречаются в Гжели с XVIII века. В форме подсвечника «Герем» использованы элементы народной архитектуры. Белые, тонкие, почти прозрачные жгуты глины обрамляют подсвечник «Музыканты» с двух сторон, образуя замысловатое кружево, в этой же технике выполнена подставка подсвечника.

Художница мастерски владеет цветом в росписи. Голубой цвет никогда не звучит у А. Азаровой однозначно, и это

культуры в старинном кабардинском центре традиционного производства узорных изделий в селе Арик.

На выставке большим успехом пользовались узорные шивовки современных мастериц, выполненные в традиционном стиле, с их неповторимым богатством орнаментальных решений.

Р. Арсланов

Для торжественных событий

В ноябре 1979 года в столице Адыгейской автономной области — Майкопе распахнул двери новый Дом торжественных событий. Это встроено помещение нового девятиэтажного жилого дома, который входит в комплекс сооружений, формирующих центр города. К оформлению залов Дома торжественных событий была привлечена группа молодых художников во главе с Феликсом Петушашем.

Декоративная роспись и настенно мягкий гипсовый рез-

экспозиции, посвященная керамике. Посетители угадывают в самобытных изделиях руку знаменитого туркменского гончара Сапа-усто. Это не хватчиками жемчужины древнерусской архитектуры — Новгород и Псков. На экспозиции были показаны иконы XIII—XIV веков, копии фресок, фотографии, рассказывающие о работе советских реставраторов, фотодокументы.

Челябинск

Здесь открылась выставка «Касли-80», отражающая современное состояние каслинского литья. Почти 150 произведений из «ажурного чугуна» выпускают сейчас мастера Каслинского машиностроительного завода.

Белград

30 сентября минувшего года в рамках культурной программы, сопутствующей XXI сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО, здесь открылась советская выставка «Возрожден-

посвящено изданию. Во вступительной статье делается попытка не только подытожить лучшее из того, что было создано в истекшие пятилетие, но в известной мере обобщить опыт, накопленный литовскими художниками керамики, текстиля, металла, кожи, дерева.

Как справедливо отмечает автор, «тесный контакт литовских мастеров декоративно-прикладного искусства с архаичными традициями и опытом, жившими в оцененный не только в республике, но и за ее пределами».

Поскольку «произведения декоративно-прикладного искусства помогают привнести жемчужины в современное архитектурное пространство, одухотворить типовое индустриальное строение», естественно, что большинство работ литовских художников решает вполне конкретную тему.

В. С.

ные города». Она рассказывает о том, как были восстановлены почти полностью разрушенные гитлеровскими захватчиками жемчужины древнерусской архитектуры — Новгород и Псков. На экспозиции были показаны иконы XIII—XIV веков, копии фресок, фотографии, рассказывающие о работе советских реставраторов, фотодокументы.

«Позвольте вам примерить башмак из хрусталя...»

В отделе тканей и костюма Государственного Исторического музея хранится около 170 пар женской, мужской и детской обуви, разнообразной по виду, фасону, материалам, отделке.

Вечерняя, нарядная, бальная, повседневная, домашняя, уличная, спортивная, рабочая, сезонная обувь дает полное представление о модном направлении обуви, начиная с середины XVIII века до начала XX века, показывает особенности кроя, шитья, составных частей и разнообразие внешнего оформления и материалов обуви, свидетельствует об истории развития конструкции обуви.

Обувные клейма-знаки мастеров, бумажные этикетки мастерских, фирм, магазинов, фабричных обувных клейм дают возможность говорить о месте производства, о развитии обувного производства и торговли.

Мастеров обувных дел — башмачников, черевичников, сапожников — было очень много в крупных городах России и за их пределами.

В самой Москве было много лавок и магазинов по продаже разного рода обуви. Как правило, их содержали мастера-обувщики, которые тут же, у себя в мастерской, ее и изготавливали на заказ или на продажу. Вместе с тем были в Москве также и торговцы-скупщики обуви. Такими крупными торговцами обуви были братья Королевы, купцы первой гильдии. Их лавки и магазины известны уже с 30-х гг. XIX в. Кроме Королевых, было много известных обувных фирм, которые торговали как отечественной обувью, так и иностранной.

Источники говорят, что шитье дамской и мужской обуви было довольно распространено в Дмитровском и Клиском уездах Московской губернии. В Караваевской волости шилась дамская обувь: в селе Филиппове было два заведения, два — в селе Кутажи, в Старикове — четыре. Город Торжок Тверской губернии издавна славился сафьяновым и золотопшивным промыслами. Там изготавливали сапоги и башмаки сафьяновые, бархатные, замшевые, расшитые золотом, серебром, мишурой и шелком. Но особенно производством обуви славилось старинное село Кимры Корчевского уезда и его окрестности в Тверской губернии.

Старая русская обувь подбиралась по всей подошве и каблук большим количеством металлических гвоздей с широкими шляпками и металлическими скобками, но с появлением в России паркетных полов ношение такой обуви было запрещено указом от 1715 года.

С начала XVIII века все городское население России стало носить и шить костюм и обувь по западноевропейской моде. Женское платье XVIII века имело очень широкую юбку, туго перетягивающий талию узкий лиф с полудлинными рукавами. Такой силуэт требовал увеличения роста женщины, и поэтому мода XVIII века «возвела» женщину на высокие каблуки. Обувь шилась из материалов платья: парчи, шелка, бархата; носок — видный из-под платья — богато украшался пышной отделкой — бантами, лентами, цветной строчкой, вышивкой золотом, серебром, блестками, драгоценными камнями. Наиболее ранняя обувь, представленная в собрании, датируется серединой XVIII в. и была найдена при раскрытии погребения семьи Филатьевых. Она сделана из парчи золотистого цвета с металлической нитью, на среднем невысоком кожаном каблуке и без задника — так называемый фасон «муль». Такая обувь сохранялась и в XIX веке. Она плотно охватывала ногу, шилась без различия на правую и левую ноги. Возможно, она была не совсем удобна, ее носили в покоях, делая при этом маленькие шаги, как бы семена.

К концу XVIII века каблук укорачивается и, наконец, исчезает совсем, а носы при этом удлиняются и заостряются.

С 1770-х годов распространяется обувь из светлых легких тканей с вышивкой тамбуром. К началу XIX века мода «на античный манер» укоротила вперед платье до щиколотки и видна была нога, обутая в плоские, мелкие туфельки, напоминающие балетные тапочки. Обувь этого периода, очень открытая, из тканей преимущественно светлых тонов, подчеркивала воздушность и грацию ампирических туалетов. Завязки в виде лент оплетали крестнакрест голень ноги почти до самого колена. Под такую обувь надевали чулки из белого трикотажа с вышитыми по бокам стрелками.

Другим видом обуви были закрытые до щиколотки башмаки, ботинки с боковой шнуровкой. Их шили также из платьевых тканей: шелка, атласа, бархата, а для уличной и гулянья — из мягкой кожи: лайки, сафьяна, замши и шерсти, сукна, прютели. Те, кому необходимо было много ходить, носили ботинки из прочной кожи на утолщенной кожаной подошве. В непогоду носили ботинки на меху. Зимой носили гетры-голенница, выкроенные по форме ноги, из теплых прочных материалов, со штрипками под башмаками и с застежками на пуговицах сбоку — по фасону ботинок.

С изменением силуэта одежды в 40-е годы обувь вновь обретае каблук. Переход к каблучной обуви произошел далеко не сразу. Первые намеки на повышение имели вид сплошной деревянной внутри подошвы, напоминающей «тайкетку», которая вставлялась под пятку и перешла внутри обуви.

В 60-е годы XIX века в женском костюме, как и в архитектуре и прикладном искусстве, ощущается явное подражание моде второй половины XVIII века. В моде пышные юбки в несколько оборот, много отделки кружевом, воланами, фестонами, каскадами лент, обильной вышивкой. Модная обувь этой поры вторит костюму — она богато отделяется пышными розетками из лент, так называемыми «шу».

В 1890 году появляется новая деталь — металлическая ажурная накладка, набиваемая на задний, внешний изгиб каблука — бронзовая, стальная, часто золоченая — именуется она «помпадур». Со второй половины XIX века в связи с успехами в кожевенном производстве, вызванными открытиями в химии, шьется много кожаной обуви и последняя начинает вытеснять матерчатую. Расширяется ассортимент обуви: появляется специальная



обувь для спорта, прогулок в горах, обувь для купания, появляются каучуковые, а потом резиновые калоши для дождливой погоды.

Техническим нововведением этой поры является применение жесткой проклеенной пятки, которая придает большую устойчивость каблук и обеспечивает плотное прилегание обуви к ноге.

Наиболее важной стороной производства обуви является способ скрепления основных деталей — верха и низа. Основным материалом для сшивания обуви была «дратва» — толстая, нитка скрученная из нескольких нитей пряжи-холста, в концы которой всучивали упругие щетинки, играющие роль иглы. Позднее роль щетины выполняют металлические иглы и шилья. Дратва натуралась смолой-варом или воском. Смола заполняла отверстия и стенки дыр, в которые вставлялась дратва, и шов получался прочнее и не пропускал сырости.

Для соединения верха с низом применялись деревянные и медные гвозди без шляпок, так называемые «шпильки». Изготовление шпилек было очень трудоемким, тяжелым делом. Шпильки выстругивались вручную и напоминали обыкновенные гвозди, только без шляпок. Впоследствии деревянные гвозди были заменены железными и стальными, вырубавшимися из проволоки — так называемые «тексы».

Кожи, предназначенные для пошива обуви, проходили специальную обработку и были разных сортов и качества.

Важной стороной производства обуви является формирование ее, то есть придание ей определенной формы. Считается, что в допетровское время русская обувь вначале шивалась, а затем формовалась или самой стопой, или деревянным правилом и только с введением европейского костюма и обуви появилась деревянная колодка. Данные о пошиве обуви из материи в XVIII и в начале XIX века наводят на мысль, что обувь эта шивалась с низом вывернутым способом — с изнаночной стороны, а затем она выворачивалась. Мастера, изготавливающие такую обувь, имели много разных хитрых приемов и способов для индивидуальной пригонки ее по ноге заказчика.

Для удержания каблука в вертикальном положении применяли пружинистую стельку — геленок; для прилегания обуви к ноге использовали потайной шнурок по краю туфли, кожаные уплотнители для матерчатой обуви, специально по ноге заказчика сформированный задник... К 70-м годам технология усложняется, так, например, входит в обиход французский каблук с более надежным креплением — подошва круто опускается по фронту каблука и, загибаясь на его поверхность, образует набойку.

Обувные мастера XVIII и XIX веков владели также и множеством приемов декора обуви и подчас превращали обувь в подлинные произведения прикладного искусства.

Богатство и разнообразие технологических приемов обувных мастеров, их умение украшать обувь, высокое качество кожевенных материалов, поставляемых традиционными русскими промыслами, — все это вместе позволяло отечественным обувным производствам идти в ногу со временем и с успехом принимать участие в международных мануфактурных, промышленных выставках.

Татьяна Алешина

1, 3. Женская обувь второй половины — конца XVIII века. Тафта, бархат, сафьян, лайка. Вышивка золотом, блестками, шелком

5, 6. Женская обувь 1800—1830-х годов.

Атлас, бархат, сафьян, лайка

8, 11. Женские ботинки 1810—1840-х годов.

Атлас, сафьян, ажурный трикотаж

12, 14, 17. Женские туфли, полусапожки

1850—1860-х годов. Вышитый батист, атлас

18, 22, 23. Женские туфли, сапожки.

1870-е годы. Атлас

19, 20. Женские туфли. 1880-е годы.

Лакированная кожа, стальная ажурная накладка «помпадур»

4, 7, 9. Женская бальная обувь.

1880—1890-е годы. Атлас, вышивка бисером, шелком

10, 13, 15. Женская нарядная обувь.

1900—1910-е годы. Атлас, шевро, вышивка бисером, металлической нитью

16, 25. Женская повседневная обувь — сапожки. 1890—1910-е годы. Шевро, замша



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 24
- 25

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1 (278). 1981
Основан в 1957 году

В номере:

1 От съезда к съезду

Таир Салахов

Вместе с партией, вместе с народом

6 Профили

Художник Рудольф Кликс

9

Вильям Мейланд

Метафоры пространства и времени

14

Дина Немчинова

Тень и свет

17 Народное искусство

Леонид Невлер

У мастеров Палеха

20 Мнения, суждения, споры

Наталья Адаскина

Плафоны Ивана Николаева

24

Никита Воронов

«Стиль детских грез»

27 Художник и театр

Виктор Березкин

Три «Чайки» Сергея Бархина

30 Мастер и время

Селим Хан-Магомедов

«Творчество там, где можно сказать — это мое»

36 Теория

Георгий Кнабе

Внутренние формы культуры

40 Опыт наших друзей

Наталья Давыдова

Монументальная живопись Венгрии

42

Варвара Савицкая

Торжество целесообразности и красоты

45 Рецензии

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Татьяна Алешина

«Позвольте вам примерить башмак из хрусталия...»

Главный редактор Бутевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вайверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
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.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. П.
Церетели З. К.

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

Художник номера Белан В. А.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотографы: Мочуговский В.
Ковригин Е.
Онанов С.
Шумов Ю.

На обложке:
А. Лавров
Фрагмент гравировки
из композиции
«Дыхание земли».
Хрусталь

© 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 13407 от 8.XII.80

Сдано в набор 6.XI.1980
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,300
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 3
Зак. 1707. Тираж 42 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21