



6²⁸³

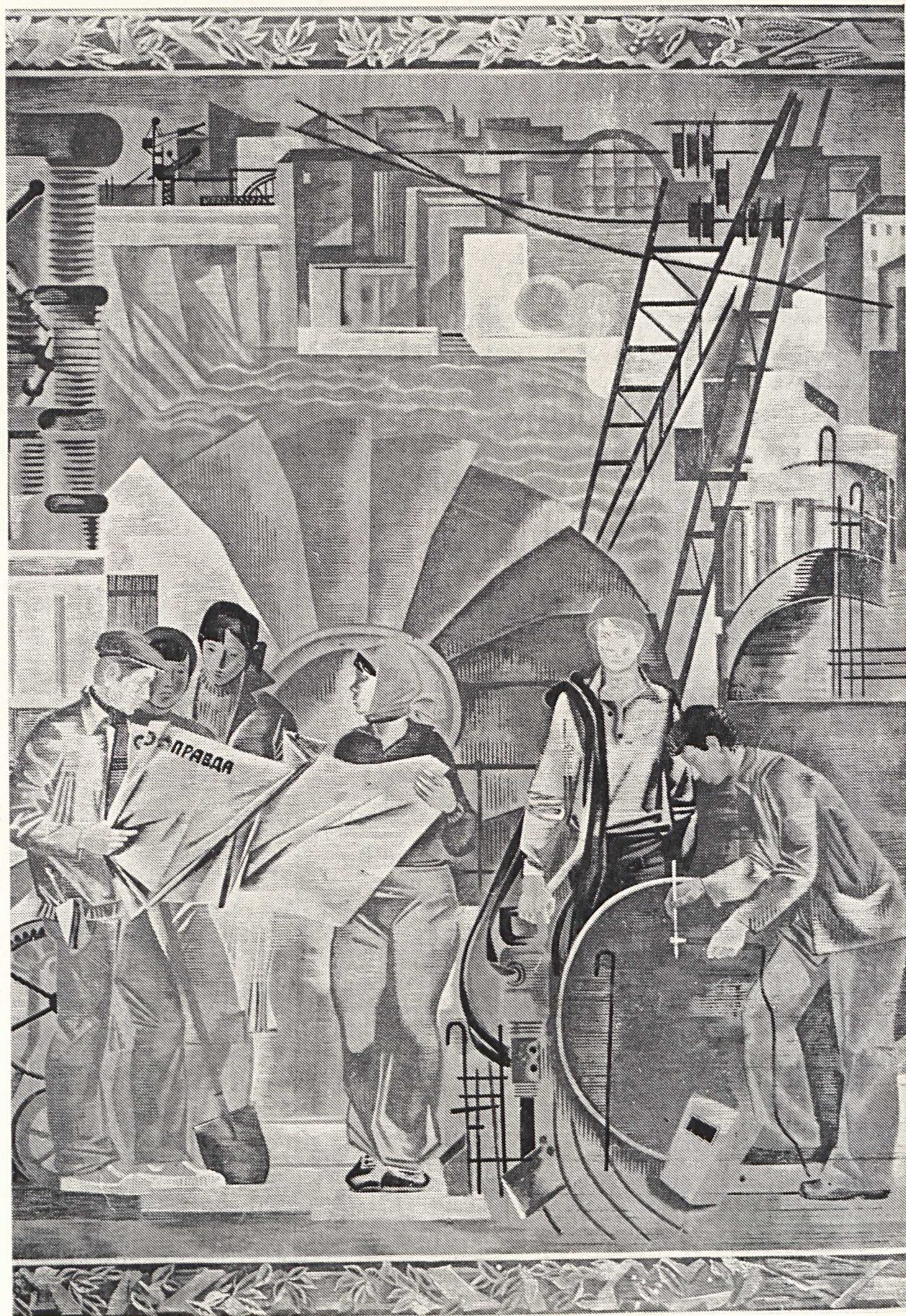
1981

Декоративное
ИСКУССТВО СССР

БИБЛИОТЕКА
КРАСОВА

Мы располагаем большими материальными и духовными возможностями для все более полного развития личности и будем наращивать их впредь. Но важно вместе с тем, чтобы каждый человек умел ими разумно пользоваться. А это, в конечном счете, зависит от того, каковы интересы, потребности личности. Вот почему в их активном, целенаправленном формировании наша партия видит одну из важных задач социальной политики.

Л. И. БРЕЖНЕВ
Из Отчетного доклада XXVI съезду КПСС



Всесоюзная выставка самодеятельного творчества

В дни работы XXVI съезда КПСС в Москве состоялась выставка произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства союзных республик. «Тебе, родная партия, наше творчество и мастерство» — так назвали свою выставку, посвященную съезду, самодеятельные художники. Выставка разместилась в восьми крупнейших дворцах культуры столицы. На ней экспонировалось около 4000 работ.

Самодеятельное творчество, его уровень и размах в социальном и культурном смысле — явление, которым может гордиться страна. Самодеятельное творчество — объективный показатель материального и духовного развития общества. В нем находят свое выражение духовные ценности общества, прочно укорененные в сознании народа, в нем проявились широта и прочность связей искусства с жизнью.

Творчество масс стало неотъемлемым и ярким компонентом нашей культуры. Оно стимулирует художественную творческую активность, повышает интерес к профессиональному искусству, вносит в его восприятие более личностный подход. Словом, бурный рост численности самодеятельных мастеров, который особенно наглядно проявился на прошедшей Всесоюзной выставке, отвечает гуманистическим целям развития советского общества, задачам приобщения широких масс к культуре и искусству.

Численное и качественное развитие самодеятельности в последние годы порождает также и новые проблемы как в системе организации процесса, так и в подходах к его изучению. Например, если общекультурная значимость самодеятельного творчества — факт очевидный, то его место и роль в формировании собственно художественных ценностей малоизученна и дискуссионна. Однако развивающаяся практика выставок самодеятельного творчества все более остро ставит перед теми, кто организует, направляет и изучает самодеятельность, именно эту проблему. В атмосфере выставки как бы обретают статус произведений искусства и часто воспринимаются именно как произведение искусства. Не происходит ли подчас в этой ситуации некая подмена реальной культурной ценности, которой, безусловно, является изделие самодеятельного мастера, на мнимую, воображаемую художественную ценность, в действительности этому изделию не свойственную? Этот, казалось бы, теоретический вопрос имеет и практический смысл. Его решение прямо связано как с организационными задачами самодеятельного движения, так и со многими актуальными проблемами культуры: путями развития современного изобразительного искусства в целом, критериями его эстетической оценки и т. п. Этим вопросам и посвящен «Круглый стол «ДИ СССР», материалы которого публикуются в номере.

«Круглый стол «ДИ СССР»:

Самодеятельность — процесс или результат?

Г. Островский,
искусствовед

Очевидно, для начала нашего разговора имеет смысл уточнить, что общая «крыша» самодеятельности указывает лишь на типологическое единство этого вида художественного творчества, не имеющего за собой прочных традиций профессиональной школы. Однако под этой «крышей» развивается весьма сложное, неоднозначное и многосоставное явление, требующее дифференцированного подхода и во всяком случае с трудом выдерживающее жесткую интеграцию, не обобщающую, но лишь искажающую и обедняющую наши представления о нем. Выставки минувшего десятилетия, равно как и проходящий ныне Всесоюзный смотр самодеятельного творчества, достаточно четко и определенно выявили по крайней мере три ведущие тенденции.

Первая — это количественно преобладающие на выставках всех уровней работы участников изостудий, кружков, художественных школ, народных университетов и т. п., функционирующих, как правило, под бдительным руководством художников-профессионалов и по утвержденным программам или методическим установкам. В широчайшем распространении подобной формы самодеятельности справедливо усматривать не столько собственно художественный фактор, сколько общекультурное движение, способствующее организации досуга трудящихся, их эстетическому воспитанию и приобщению к искусству. В практической деятельности студийцы и кружковцы ориентированы на ценности «учебного» искусства, овладение — в пределах возможностей кружков и студий — основными профессиональной грамоты. При наличии квалифицированных преподавателей такие студии нередко используются молодежью как общедоступные подготовительные курсы для поступления в художественные училища и институты, и в этом смысле их также можно рассматривать как резерв профессионального искусства.

Истоки другой тенденции в самодеятельности — в традиционной народной художественной культуре, в народном, а точнее, крестьянском эстетическом сознании, фольклорном способе образного мышления. Традиционное народное искусство привносит сюда яркую и самобытную, этнически детерминированную фольклорную образность и определенную каноничность, а самодеятельность, — кстати, как правило, «неорганизованная», — расширяет диапазон народного искусства за счет станковых форм. Сегодня эта «традиционная самодеятельность» еще дает о себе знать в работах недавних выходцев из деревни, из мест, еще хранящих остатки патриархального уклада или воспоминания о нем, в произведениях декоративного и прикладного характера.

И, наконец, третья, на мой взгляд, наиболее перспективная и

интересная группа в самодеятельности — так называемые наивные художники. Интерес к ним всегда, а сейчас, быть может, особенно, велик. В системе самодеятельности «примитивам» (а не «примитивистам», то есть профессионалам, лишь ориентирующимся на примитив) отведено только им принадлежащее место: от «традиционной» их отличает доминанта личностного начала над «хоровым», «соборным», а от «студийным» — оригинальность и неповторимость образной структуры. Мы ценим в примитиве прежде всего свежесть и непредвзятость взгляда на мир, неразъемную целостность эстетического и обыденного сознания, искренность и глубину художнического переживания природы и поэтическую непосредственность, смелость и необычность выразительных средств, свободу, — хотя, быть может, относительную, — от «запрограммированности» профессиональной школы, стилевых направлений, институтов художественной жизни. Пользуясь выражением В. Фаворского, он живет «не по правилам, а по законам искусства», и в этой органике его сила, притягательность и громадный творческий потенциал.

Примитивные формы творчества, как это показывают исследования последних лет (В. Прокофьев, Л. Тананаева, В. Полевой, Е. Матусовская и другие), сыграли заметную роль в мировом искусстве нового и новейшего времени; есть свои исторические традиции у него и в России — городское народное искусство, цеховое и внецеховое художественное ремесло. В наше время изменилось многое — и социальная база искусства этого рода, характер и уровень его взаимодействия с профессиональным и крестьянским искусством, и место в метаструктуре национальных культур. Казалось бы, в век НТР «наивные» обречены на ускоренное вымирание, но феномен жизнестойкости этого искусства возникает на очень прочном основании — на неистребимой потребности человека в самовыражении средствами «второй реальности» искусства, на необходимости самореализации таланта вне зависимости от профессионального статуса его носителя.

Сопряжение «наивного» и «учебного» искусства в рамках одной культуры не может и не должно иметь характера конфронтации. Это явления разного порядка, каждое из них имеет свою специфику, свои возможности и ограничения и ни одно не заменит другого. «Примитив» не может достичь уровня профессионального мастера (а если достигнет, то перестанет быть «примитивом»), но в пределах своего художественного мировидения он нередко приходит к поразительным результатам. Художник-профессионал, обладая неизмеримо более широкими, хотя и не безграничными возможностями, может вдохновляться «примитивом», но, подра-

Рассуждающие о культуре упускают из виду различие культуры материальной, вещной, организующей быт, и культуры идеологической, так сказать, формулирующей план.

Луначарский

Склонность к литературе, к искусству есть, без сомнения, природная, ибо всегда рано открывается, прежде нежели ум может соединять с нею виды корысти... Но обстоятельства не всегда уступают природе; если они не благоприятствуют ей, то ее дарования по большей части гаснут!

Карамзин

Своекорыстие не имеет ничего общего с эстетикой: суждение вкуса всегда предполагает отсутствие соображений личной пользы у лица, его высказывающего. Но иное дело личная польза, а иное дело польза общественная.

Плеханов

жая ему, впадает в эпигонство, фальшь, манерничанье. Лишь в чистоте своей и совокупности они придают художественной культуре целостность и полноту. Думается, что практика больших выставок самодеятельного искусства, объединяющих под одной «крышей» разнородные и разноразличные явления, еще долго будет основной, хотя и далекой от совершенства формой деятельности в этой области. Наряду с ними хотелось бы больше выставок работ «студийных», «традиционных», «наивных» художников, выставок индивидуальных, групповых, региональных и т. д., хотелось бы постоянных музейных экспозиций, монографий, альбомов, посвященных их творчеству: от этого только выиграла бы вся культурная и художественная жизнь, все искусство.

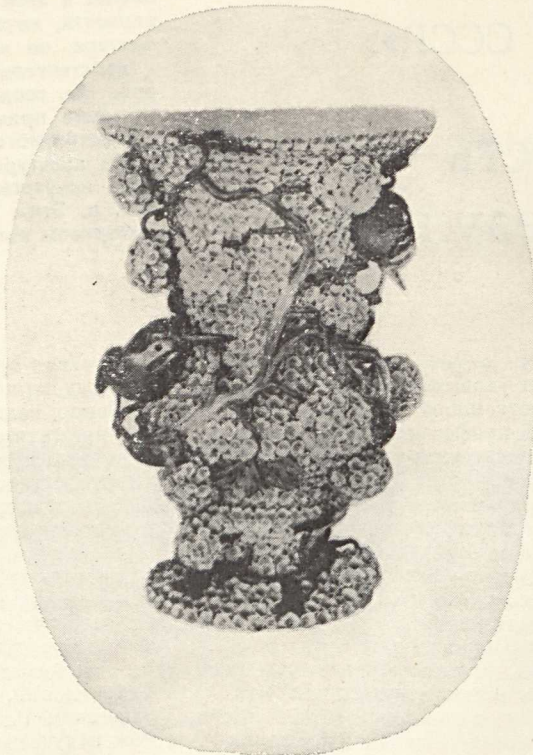
В. Вольпина,
искусствовед

Очень важно, что мы пришли к пониманию художественной неоднородности самодеятельного творчества, и притом как принципиального свойства самого явления. Однако три группы, наметенные здесь, не исчерпывают картины — не только потому, что есть множество пограничных форм и оттенков внутри групп. Это деление пригодно для станковых жанров, но в декоративно-прикладной самодеятельности существует четвертая группа — собственно любительское творчество. Оно малоизвестно исследователям, потому что, как правило, остается за пределами больших выставок и смотров, оседает в квартирах авторов и их близких, то есть как раз в той среде, для которой оно и создается и в которой может существовать органично. Это любительское «квартирное» творчество, работа «для себя», берет истоки в традициях городского рукоделия и отчасти в

допромышленных, внееремесленных, внецеховых формах домашнего производства. Работы этого типа по стиливым признакам и типологии предметов не совпадают ни с профессиональным декоративным, ни с современным народным искусством (в его промышленных и спонтанных формах), ни с наивным творчеством. С точки зрения художественной, эта группа наиболее разношерстна, разномасштабна: эстетические качества работ обычно вызывают сомнения, даже резкое неприятие выставщиков и комиссий — не только потому, что работы некачественны, эклектичны, противоречивы, но и потому, что они непривычны. Непривычность их особого рода: не то чтоб мы их вообще не знали — все эти салфеточки, подставки для книг, полочки, вышитые подушечки, очешники, дорожки на пианино — как раз наоборот, они так знакомы и так прочно полувекковой инерцией заклеяны «мещанством», что мы просто не можем представить их чем-то достойным выставочного существования и подлежащим оценке. Впрочем, наработанные критерии оценок для них непригодны, они ничего не проясняют в их художественной специфике, если такую вообще признавать. Самодеятельные работы, идущие в фарватере профессионального или народного искусства мы можем поверять их мерками; наивное творчество в последнее десятилетие прочно утвердило себя в нашем художественном сознании как особая эстетическая ценность, со своими критериями отношения. И только собственно любительская, подлинно самодеятельная, спонтанная стихия не укладывается в поле наших искусствоведческих и культурологических суждений, остается не оцененной эстетически и рождает споры. В основу суждения о любительских работах нельзя класть критерии чистого художественно-ценностного отношения. Бинарный подход «хорошо — плохо» в этом случае недостаточен, как недостаточен в современной



И. Кендлер. Мейсен, ок. 1740 г.
Ваза с зимородками. Фарфор



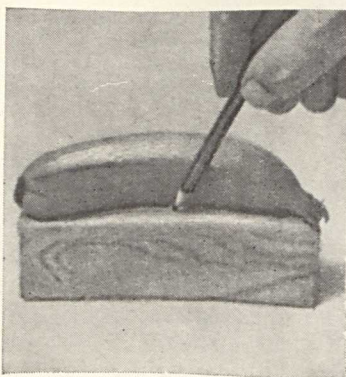
М. Алимов, макетчик, 1948 г. р. Ташкент

М. Геворкян, электромонтер, 1949 г. р. Енгиджа, Армения

Ваза с виноградными гроздьями. Дерево, резьба

Изошренная сложность и многодельность, преодоление материала декором воспринимаются как гарантия и эквивалент эстетического качества — такая художественная ситуация время от времени возникает в профессиональном искусстве на излете стиля и актуализируется в полуремесленной среде.

Множественность эстетических критериев, вкусов и систем восприятия, к которым пришел сегодня XX век, невероятно усложняет выбор художественного идеала в качестве образца для подражания. Чаще всего, однако, этот выбор определяется, с одной стороны, большей доступностью образа, а с другой, — возможностью демонстрации высокого мастерства и сложной технологии.



«В качестве образца для резьбы всегда используйте настоящие фрукты, старайтесь чаще сравнивать с ними вырезаемые деревянные модели».

А. Мартенссон. «Начинаем мастество из древесины». 1979

Девушка с птицей. Дерево, резьба

Самодеятельный художник хочет творить красоту, но порождает красоту, широко используемый полупрофессиональной средой и расходящийся в миллионных экземплярах сувенирной и оформительской продукции.

В приемах стилизации наивно переплетаются отголоски журнальной графики 1960-х годов, грузинской чеканки и модерна.

Так называемые поэты-самородки — эти свежис, вновь пробудившиеся таланты, — отщепенцы эпохи застойного, манерного и перемудрившего искусства. Набегать пошлости они не умеют, а потому их часто считают поэтами регрессивными, но они все же — подлинные возродители, дающие толчок к новым достижениям.

Гете

На этом свете я считаю самыми бесполезными два занятия: выплывание и фотографию.

Чехов

Царство искусства на земле расширяется, а царство здоровья и простодушия становится все меньше.

Мани

Ученая литература и искусство обстроены кругом китайской стеной книжной мудрости, сквозь которую пропускается жизненное образовательное влияние только на столько, на сколько это нравится воспитателям.

Толстой

математике постулат исключенного третьего. Кроме «или да — или нет», есть позиция «возможно, да». Кроме «хорошо — плохо», назревает понимание ценности «иначе».

Эстетическое качество любительских работ не столько разрастается изнутри как художественная самозначимость, а скорее структурируется из тех ценностей, которые они представляют для автора и его среды.

Немногие из них выдержат проверку временем, но, созданные для конкретной жизненной ситуации, они органичны и в этом смысле человечны. И мне кажется, что эта их естественность в среде обитания, человеческая соразмерность, гуманистичность — если серьезно — и есть то качество, ради которого мы и ведем разговор. Потребление результатов самодеятельного творчества имеет личный характер, в то время как потребление профессионального искусства в идеале всегда общественно. Профессиональное произведение, как только оно закончено, становится суверенным от своего автора (даже оставаясь в его мастерской). Самодеятельное — сделано для себя и выверено не общественными, а личными запросами и вкусами. Профессиональный художник соотносит свое произведение со всей системой культуры и стремится сказать своей работой нечто новое и в своем творческом развитии, и в развитии искусства. Самодеятельный художник, выступая как потребитель собственного творчества, отражает не художественную, а зрительскую установку. Потому изучение художественного процесса в любительском творчестве тесно связано с исследованием зрительской психологии и среды. Нам здесь важно подчеркнуть, что творческая новизна совсем необязательное качество самодеятельных работ: «удовольствие узнавания», сходство с уже известным заложены в самой природе любительства. Это особый тип творческого сознания, для которого

ретроспекция и вторичность являются органичным, а не случайным качеством.

Как только самодеятельный художник начинает ориентироваться в своей работе не на личные, а на общественные вкусы и идеалы, он перестает быть собственно любителем, становится непрофессионалом. В этом случае к нему применимы профессиональные критерии. Такая ситуация может возникнуть, когда самодеятельный автор приходит на производство или ищет место своим работам в общественном потреблении, в частности, через посредничество художественного салона. Однако переходный этап долг, и самодеятельный художник, даже вовлеченный в производство (что сейчас не редкость), долго еще продолжает мыслить категориями любительскими, личными. И вероятно, в сохранении этого личного, не поддающегося программированию потока в материальной культуре — духовный смысл вовлечения художников-любителей в производство.

Д. Митлянский,
художник

Искусство делится не по линии «профессионально-самодеятельное». У него другой водораздел: хорошее или плохое. Не надо скидок на то, что «это творчество любителей». Унизительно залезать в искусство с черного хода. Нет ведь «любительской химии» или «любительской алгебры». Творите, пожалуйста, в любом жанре, какой вам нравится. А вот удалось ли, судить будут по результатам.

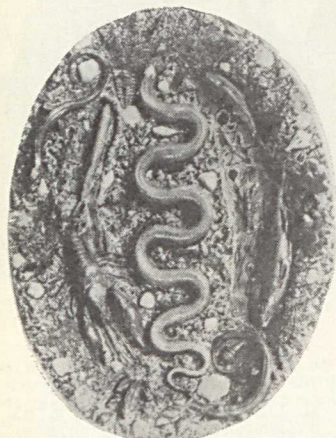
В 1970 году мы были в Японии, в Хиросиме, на большой художественной выставке, где любители и профессионалы участвуют вместе. Отличить их по уровню нельзя, только по этикеткам —



Н. Очаури. Лауреат Государственной премии
Танцовщица. Латунь, чеканка



Террена. Мейсен. Ок. 1760 г.



Б. Палисси. Франция. XVI в. Блюдо. Глина, глазурь

«Сельские глины», за которые Палисси в 1563 году было пожаловано звание «королевского изобретателя сельских глин». Эти животные и растения выполнены чрезвычайно естественно; они отливались с натуры. Каталог выставки «Западноевропейское декоративное искусство IX—XVI веков из собраний музеев Лувра и Клонья».



Е. Чиобруцкая, инженер, 1952 г. р.
Ашхабад
Конфетница «Лакомка». Керамика

Как известно, во второй раз история повторяется в виде фарса.

Исследователям произведений различных видов народного искусства необходимо учитывать, что одновременно со строгим следованием нормам традиции одним из типичных и основных признаков всех видов народного искусства является импровизация их творцов-исполнителей.

Богатырев

При социализме фольклор теряет свои специфические черты как творчество социальных низов, так как у нас нет ни верхов, ни низов, есть только народ. Поэтому фольклор в нашем обществе становится народным достоянием в полном смысле этого слова. Отмирает то, что несозвучно народу в новой социальной обстановке. Остальное подвергается глу-

боким качественным изменениям, приближаясь к литературе. Каковы эти изменения — это еще должно показать исследование, но ясно, что фольклор эпохи капитализма и эпохи социализма не может быть одинаковым.

Пропп

у врачей или юристов указана их специальность, а у художников нет. Это совсем не зависит от общего эстетического, будто бы очень высокого уровня японцев — мы бывали в домах, там такой навал безвкусицы и кича, куда Европе! Нет, дело в уровне профессиональной подготовки любителей.

Художники-любители в своем искусстве отличаются от профессионалов отсутствием или недостатком художественной культуры. Подчеркиваю — художественной культуры, а не общей. Любители стоят на разных ступенях культуры, одни стремятся подражаться, другие нет. Большинство тянется за профессиональным искусством, делая это непрофессионально — именно из-за ограниченности их культуры; отсюда эти мутные волны пошлейшего подражания — все эти девы с летающими по ветру волосами. Отсюда ревность самодеятельных к художникам-профессионалам, уверенность, что те их «закрывают», им «завидуют» — из-за неумения выбрать себе посильную цель. Например, любители — я бы предпочел к данной категории применить термин «умельцы» — обожают изображать гениев: в России — Пушкина, в Грузии — Руставели, на Украине — Шевченко, в живописи, чеканке, интарсии, вышивке и т. д., — причем в техническом отношении делают это мастерски, чем вызывают восторг окружающих, возвышающий умельца в собственных глазах. Они берут темы самые значительные и возвышенные: исторические, легендарные, сказочно-былинные, то есть те, которых профессионалы-художники избегают, соразмеряя свои возможности с задачей. Вот эти «умельцы» — поставщики и распространители «кича», хоть и не единственные.

Есть другая ветвь в творчестве самодеятельных художников, наиболее интересная — «примитивисты». Эти люди по-своему, а потому — интересно, видят и отображают мир. Обычно объект их

изображения — окружающая жизнь. Они не лезут состязаться с Виктором Васнецовым и Ираклием Тоидзе. Неожиданный взгляд, наивно-сказочный реализм, адекватная мировидению форма выражения пленяют нас. У этих авторов, кстати, и амбиций меньше. В наше время так размыты границы: профессионалы подражают примитивам, любители — традиционному народному искусству. Художники являются первооткрывателями не только в своем искусстве, но и в восприятии ценности чужого творчества. Вспомним, что именно художники-импрессионисты открыли для Европы как эстетическую ценность японскую гравюру, Пикассо и его друзья — африканскую скульптуру и т. д. Самодеятельное искусство — это хорошо, но в нем надо разбираться, отделяя зерна от плевел.

Профессиональные преподаватели, настоящие художники говорят, что искусству научить нельзя. Потому что это есть талант. Можно только ввести в соответствующую систему, то есть дать художественную культуру, художественную школу. Отсутствие этого и делает человека самодеятельным художником, а не профессиональным. Мне кажется, мы можем говорить о самодеятельном искусстве только с точки зрения художественных результатов. Остальное — дело учреждений культпросвета.

М. Дьяконов,
художник-любитель

Мне как инженеру редко приходится индивидуально выполнять задание. О самостоятельной постановке задачи не приходится и говорить. Естественно, возникает творческая неудовлетворенность. И для меня важной становится уже сама возможность выбора темы, ее самостоятельного решения в искусстве. А выбор материала, технологии его обработки?



В. Сомов, сварщик, 1943 г. р. Ашхабад
Философ. Керамика



Х. Рахимова, народный мастер. Узбекистан
Игрушка-свистулька. Керамика
Трудности пластической анатомии самодеятельный художник преодолел полным отказом от нее; выразительность образов заострена почти детской независимостью в подходе к материалу и форме; но в сравнении с монументальностью и цельностью традиционной народной игрушки делается очевидной детская же неуверенность лепки. Анекдотичность рядом с эпосом.

В. Шурков, слесарь, 1943 г. р. Ташкент
В чайхане. Керамика, цветная глазурь



И. Гнедой, гончар, 1939 г. р., заслуженный мастер народного искусства. Харьков
Карась и Одарка. Керамика, глазурь
Самодеятельная импровизация народного мастера-гончара. Выйди

Декоративные искусства... делают человеческий труд радостным и для ремесленников, всю свою жизнь занятых им, и вообще для всех людей, которые в своей повседневной работе постоянно испытывают воздействие искусств. Они делают наш труд счастливым, а отдых плодотворным.

Моррис

Как хорошо стоять, с инструментом в руках, у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает, мягкий и жирный орешник, который трепещет под рукой, словно хребет русалки, розовые и белые тела, смуглые и золотистые тела наших дубравных нимф,

лишенных своих покровов, сруженные топором! Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, в железе и в камне стройную прихоть своей благородной фантазии.

Роллан

Вот и получается, что занятие творчеством — это мое личное дело и какие у меня могут быть к кому-либо претензии? И вот когда работа готова, мне очень нужно поговорить с профессиональным художником, искусствоведом. А разговор редко получается. Профессионалы говорят о правилах, соотношениях и законах построения. Вот ведь когда речь идет о живописном примитиве, то эти законы уже никто не вспоминает. А вот к любительской пластике, прикладному искусству по-прежнему применяются только критерии ученого искусства. Я считаю, что любительское творчество нуждается не в списхождении, а в оценке с позиций его особенностей, его возможностей творить образ, прорываясь сквозь незнание и неумение. И если это случилось, то значит возникло произведение искусства. Конечно, удач у нас будет меньше, но они же возможны?

А возникшее произведение искусства уже само порождает у художника-любителя новую потребность — в зрителе, в общественном резонансе. Вот и получается, что творчество не покой дает, а новые и новые рождает проблемы, но уже совсем другие, более содержательные, духовные. А что касается выставок, то, действительно, сейчас любителю проще выставить свои работы, чем профессионалу. Конечно, не может быть, двух искусств — хорошего и похуже. Но если любитель добился удачи и в его произведении есть новый взгляд на привычный образ, то для общества было бы, наверное, недопустимым расточительством не замечать этого? Такая ситуация, думаю, вредна и с нравственной точки зрения.

С. Мастерова, товаровед

Меня иногда спрашивают: «Зачем вам, «Русскому сувениру», магазину с миллионным оборотом и поставками изделий народ-

ных художественных промыслов со всего Союза, продукция самодельных «умельцев», разнокалиберная, трудно поддающаяся оценке, нередко спорная по художественным качествам? Действительно, деньги, что магазин получает от продажи изделий самодельных мастеров, составляют очень небольшую часть плана реализации. Но ведь это не единственный показатель нашей работы. Зато у нас самый широкий и разнообразный ассортимент. Слова о более полном удовлетворении запросов покупателей приобретают реальный смысл, и поэтому мы не жалеем сил, чтобы стать настоящим посредником между мастерами и потребителями. Самодельные мастера-прикладники обогащают наш ассортимент не только потому, что они приносят авторские, нетиражные работы. Главный смысл в том, что многие из них делают вещи, которых не выпускают промышленность и предприятия промыслами, и которые очень украшают быт советских людей. Уникальные текстильные изделия — шали, нарядные туалеты, блузы, украшенные ручной вышивкой, аппликацией, мережками, тесьмой, — такие многодельные и романтические вещи не может выпускать промышленность большими тиражами, они рассчитаны на индивидуальный взыскательный вкус. Такие вещи, а также вышитые и вязаные панно, подушечки, сумочки — покупатель приобретает не на один сезон, и поэтому они должны быть очень личными, очень «по душе». Именно в дифференцированном учете индивидуальных вкусов покупателя, в отклике на запросы людей с разными уровнями культуры, с разными потребностями мы видим основную цель своего сотрудничества с самодельными мастерами.

Кроме того, самодельные мастера нередко работают в материалах и техниках, которые ушли из профессионального и народного искусства, возрождают полузабытые приемы старинного

А. Осипкова,
учительница,
1939 г. р.
Витебская обл.

Провинился...
Дерево, резьба

Устав от интеллектуальных ребусов, публика готова наслаждаться незамысловатым юмором, простой сентиментальностью, даже анекдотом — интонациями, почти совсем покинувшими профессиональное искусство.



В. Улявичус, народный мастер.
Птица-часы. Дерево, резьба

В Литве народное искусство, художественное городское ремесло и самодельное творчество сливаются в единый поток, обогащенный различными стилевыми традициями; в деревянной пластике оживают и настроения жанровой скульптуры второй половины прошлого века, с ее сентиментальной окрашенностью и склонностью к правдоподобию деталей; и правоучительные мотивы народной притчи; и ответы сумрачной романтики и патетики литовского средневековья.

В. Ершов, Брянск
Лесной музыкант
Деревянная резная фигура в Брянском городском парке-музее им. А. К. Толстого
Творчество любителей стремится перешагнуть порог собственной квартиры и найти применение и признание в общественном интерьере, в городской среде.



Е. Нарбутене, рабочая. Литва.
Грустная песня. Дерево, резьба

В. Вейтас, народный мастер.
Литва
Первая школа. Дерево, резьба

из круга традиции в область индивидуального творчества, автор стремится к повествовательности, детализации, сценичности построения, восходящим к оперному стилю сюжету; чувствуется сбивчивость в пропорциях и моделировке.

Самопознание — вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека. Пауки и искусства, вечные памятники усилий ума, единственные признаки его существования, представляют не что иное, как развитие сей начальной, и следственно, неограниченной мысли.

Веневицинов

Многие мысли призрастают лишь из общей культуры, как цветок из зеленой ветви. В пору цветения роз розы распускаются повсюду.

Гете

ремесла и этим обогащают нашу общую культуру.

И наконец, мастера получают официальную возможность реализовать свою продукцию, а не стоять, поевживаясь и пряча глаза, на ленинградском или черемушкинском рынке. Люди радуются их работе, и мы помогаем этой радости.

Но в нашей работе очень много трудностей, причем не только организационных (система ценообразования, обеспечение сырьем и пр.), но и эстетических. Мы остро нуждаемся в теоретических разработках, которые бы помогли нам грамотно оценивать и обсуждать работы наших авторов, подсказывать им направленность их творчества. Мы убеждены, что их произведения нужно судить по каким-то иным законам, иным критериям, чем, допустим, принимаемые на выставку в Манеж. Но мы постоянно наталкиваемся на непонимание и даже высокомерное пренебрежение со стороны искусствоведов и многих профессиональных художников.

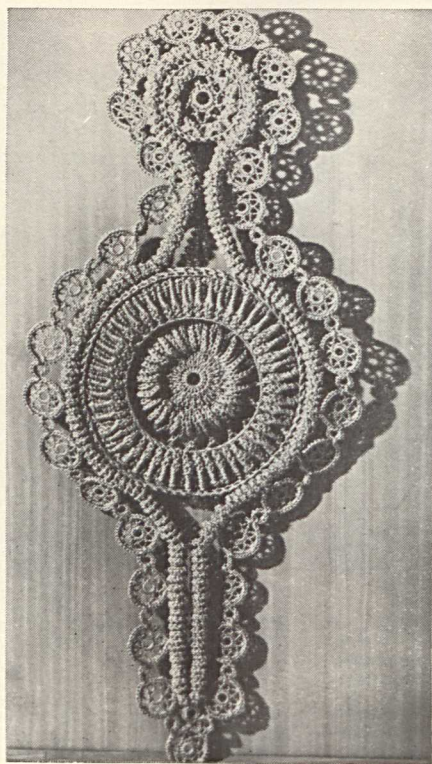
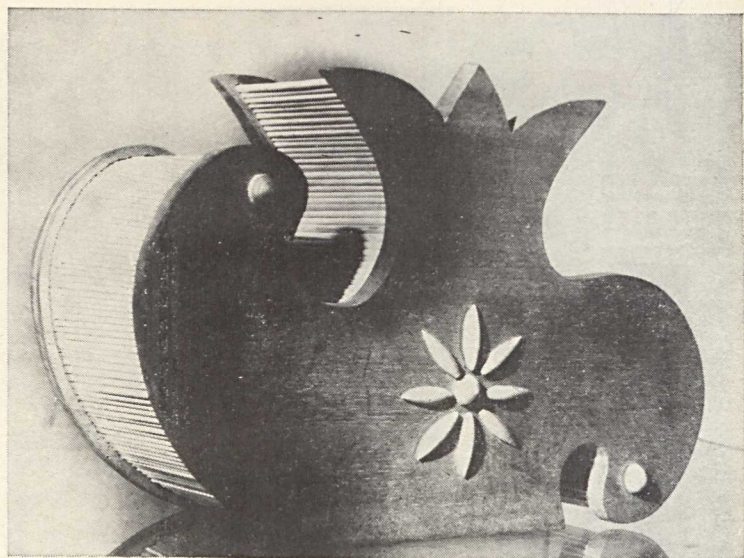
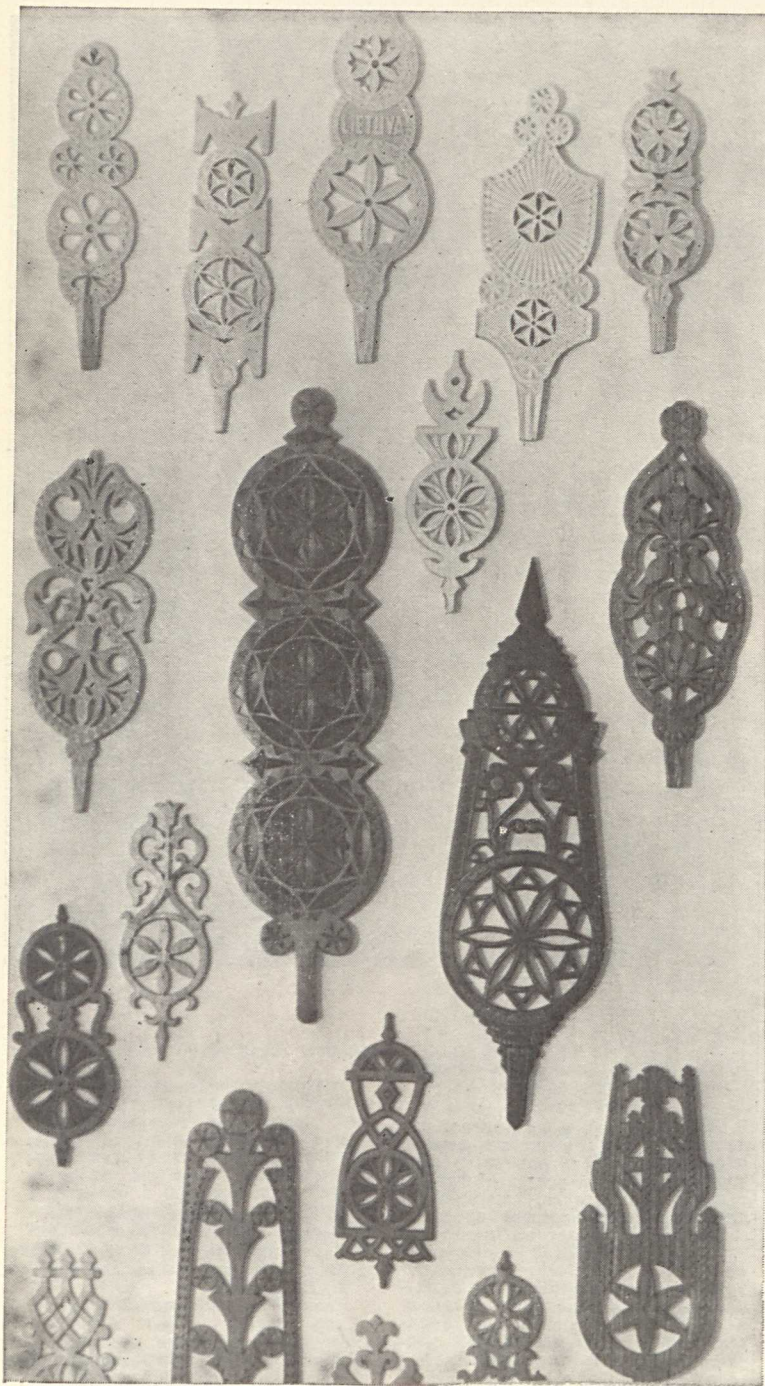
Мастера бывают в недоумении: их работы, принимаемые публикой с превеликим удовольствием, нередко отбрасывают выставочные смотрители и выставок самодеятельного и народного творчества. Показательно, что в составе выставочного очень немного специалистов по прикладному искусству, а у живописцев и скульпторов «глаз» на нашу продукцию иной. Я пытаюсь понять, действительно ли наша публика, наши покупатели довольствуются чем-то второсортным, малохудожественным, или все-таки у нашей продукции какие-то свои законы и ценить ее надо по каким-то другим, невыставочным, «манежным» критериям?!

В. Ольшевский,

журналист

Как говорить о художниках-любителях? И не портим ли мы художественное любительство необдуманными нашими комплиментами?.. Не следует ли говорить главным образом не о том, что они создают, а о том, почему они это делают? То есть в характерах, в натурах любителей отыскивать побудительные причины их творчества. Их чуткость к красоте, истоки поэтического лада души и главное — главное! — того удовольствия, которое приносит сотворение красоты им самим.

Удовольствие. Неспроста слово «дилетант» происходит от итальянского «diletto» — удовольствие, развлечение, забава. И именно в этом ценность и смысл искусства самодеятельного: в удовольствии, которое получает от своего любимого занятия сам художник-любитель, и в удовольствии, которое он приносит своей увлеченностью всем нам, — ведь человек увлеченный всегда вызывает к себе интерес, уважение, симпатию. Потому в принципе не столь уж важно, насколько художественно проявление его удовольствия, запечатленное, скажем, в красках на холсте, сколько важна, сколько импонирует нам художественность его натуры. Ведь все же, как ни славить, как ни поднимать самодеятельное искусство, а за настоящими художественными ценностями мы обращаемся к искусству профессиональскому. А любителей любим за то, что он любитель, за то, что он несет в себе это самое «diletto», и не надо вкладывать в его увлечение большее, нежели оно может дать. И не надо навязывать ему того, чего оно дать не может. У нас же навязывают, пишут о художниках-любителях как о профессионалах. Принцип подхода исповедуется один и тот же: мера приближения к художественному совершенству. И более того, гораздо более того! В оценку труда любителя заранее зало-



В искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни...

Выготский

Способность к художественному творчеству есть прирожденный дар, как красота лица или сильный голос, эту способность можно и должно развивать, но приобрести ее никакими стараниями, никакими учениями нельзя... Кто не родился поэтом, тот им никогда не станет, сколько бы к тому не стремился, сколько бы труда на то не потратил.

Брюсов

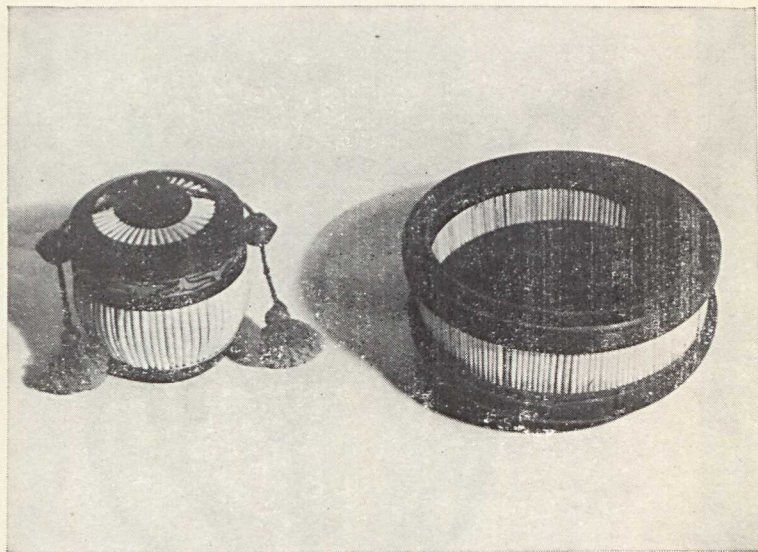
жен восторг, снимающий даже самую возможность несовершенства. Из-за неверной предпосылки юродствуем сами перед собой — ради общепринятого умиления перед самодеятельным искусством не хотим видеть того, что явление искусства непрофессионального не выдерживает подхода профессионального. И добро бы все эти суждения о непрофессионалах как о профессионалах оставались, что называется, втуне — «повисят слова и уплывут, как дым». Но ведь нет! Они несут в себе вполне определенное отрицательное педагогическое воздействие. Охарактеризованный в высших степенях похвал живописатель приятных видов или сочинитель тематических композиций, получающий поддержку в печати только за то, что он, будучи, к примеру, строителем, написал картину о строителях, — любитель такого рода, получающий сертификат профессионализма, начинает думать, что он всерьез может конкурировать с профессионалом. Самомнение, доведенное до абсурда? А не плоды ли нашего воспитания? Не раз мне доводилось читать письма, где настойчиво, а подчас даже в тонах агрессивных в отношении к искусству профессиональному доказывалось, что художник-любитель имеет право и должен, призван, обязан получить возможность продавать свои произведения, экспонировать на выставках Союза художников — пусть народ скажет, кто лучше, «мы» или «они». Да, честь и слава живописателю приятных видов и наша к нему любовь, но до того предела, пока он не заявляет, что приятные виды, произведенные кистью самодеятели, должны восполнить вакуум, образующийся в эстетическом воспитании народонаселения страны по причине хотя бы чисто количественной малочисленности произведений профессионального искусства. Бывает, конечно, что среди «наивных» непрофессионалов появляется гениальный самородок — Руссо, к примеру, или Пиромас-

ни. Но ведь это уникальные фигуры, столь же редкие среди непрофессионалов, сколь не часты гении в профессиональном искусстве.

Итак, собирающий лесные коряги да собирает. И пусть посетителям на выставке передается его удовольствие — удовольствие понимать природу, радоваться собственной одаренности. Но не надо делать из него Коненкова. Не надо возводить его «наивное» творчество в ранг высокого искусства и повествовать о том в печатном объеме, превышающем объем и пафос статьи о всесоюзной выставке. Давайте договоримся: если уж говорить о творчестве художников-любителей со всем восторгом и упоением, то о том, как возникает в человеке потребность в творчестве, чуткость к красоте, и главное, о том удовольствии, которое приносит ему творчество.

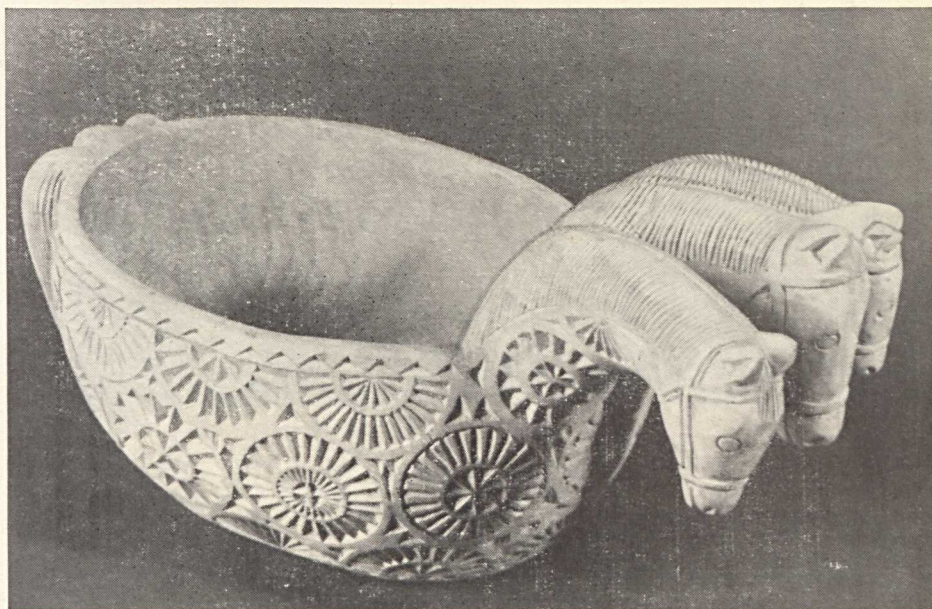
И. Яковенко,
культуролог

В свое время, обратившись к рукотворной предметной среде, рожденной традиционной народной культурой, искусствознание обнаружилось признанные сегодня вершины декоративно-прикладного искусства — прялки, кружева, расписные коробья, игрушки... Но что такое сегодняшние вышитые салфетки, подушечки, расшитый кошелек, вязаный свитер, деревянная полочка, что это как не аналог, не реализация в современной урбанистической культуре потребности в создании рукотворной, самодельной, уникальной предметной среды? На наших глазах происходит становление нового, нетрадиционного, современного народного творчества. Оно не имеет за своими плечами тысячелетней истории. Как и любое явление в момент становления, современное народное творчество небогато значительными достижениями, но уже



На стр. 6
Деревянные ланаски-панно
Е. Алекпа, учитель. А. Баранукас, мастер. В. Валокас, учитель. А. Жулла, рабочий. П. Палецкас, народный мастер. В. Сабатайтис, народный мастер. С. Шемета, рабочий. Литва

В. Самойленко, народный мастер, Белоруссия
Панно «Колокольчик». Лен, вязание крючком
Орнаментальные навершия придорожных столбов и прялочных ланасок «оторвались» от предметов и превратились в настенные декоративные панно.
В соседней Белоруссии сходные мотивы еще дальше ушли от своей предметной основы и интерпретированы в текстиле.



К. Мамашева, ткачиха, 1935 г. р., Аламединский район, Киргизия
Декоративная ваза
Конфетница и шкатулка. Дерево, чий
В творчестве одного мастера прослеживаются разные этапы трансформации канона. Материал и приемы соединения тростника-чии с деревом традиционны и применялись в изготовлении коробов для посуды. Конфетница, по форме напоминающая чашку для кумыса «кёкёр», и шкатулка близки к старинным формам, а декоративная ваза — самодеятельная импровизация.

А. Захаров, рабочий, 1948 г. р. Кия-ВЛЛ
Плюща. Дерево, кожа, резьба
Вместо обычного геометрического узора введен плоский изобразительный рельеф с фигурами.

А. Рябцев, ветеран труда, 1921 г. р. Гомель
Ковши «Тройка». Дерево, резьба
Выдую семантическую и пластическую цельность разрушает наивный натурализм.

наше главное несчастье — в слове «Искусство» с большой буквы! Оно полно тщеславия, полно лживых целей и чувств. Надо жить! А жить — это значит убивать химеры, все ближе подходить к реальности...

Верди

несет в себе зерна нового мироощущения и новой эстетики. Мы готовы рассматривать самодеятельность и любительство как деятельность в сфере эстетического. Что же мешает нам утвердительно ответить на вопрос, является ли художественная самодеятельность искусством?

Наверное, причина этого отчасти заключена в том, что понятие «искусство» несет в себе важный для нас аксиологический момент. Признать искусством означает ввести нечто в круг ценностей, имеющих в нашей культуре высокий престиж. В то же время, в повседневной практике, если над нами не довлеют предубеждения, если мы оцениваем что-то не с высоты безусловных художественных вершин, а с позиций текущего, живого современного художественного процесса, нам бывает достаточно сравнительно скромного набора признаков для того, чтобы отнести предмет к сфере искусства.

В этом случае положительно оцениваемое нами явление мы рассматриваем в контексте порождающей его среды. И эта художественная среда «подпирает» наш объект. В ней он по-настоящему раскрывается, находит свое обоснование как художественный предмет. Наверное, так же следует подходить и к творчеству любителей. Сплошь и рядом работы любителей несамостоятельны, наводят на мысль о механическом копировании образцов, эклектичны в смысле смешения различных, не всегда совместимых, стилей, школ, направлений, техник. Они часто свидетельствуют о малом понимании природы и возможностей взятого материала, используемой техники. Но как часто, подражая, смешивая, казалось бы, несовместимое, действуя неумело, несовершенно, с точки зрения устоявшихся критериев мастерства, любитель совершает истинно художественный акт — создает предмет, выражая свое понимание прекрасного, свое мировосприятие, реа-

лизует свой творческий потенциал, свою человеческую, в том числе и художественную сущность.

Пожалуй, мы слишком много говорим о плохом вкусе, о слабом общем уровне массы любительской продукции. Эта рефлексия уже по поводу наших собственных критериев, по поводу нашего вкуса, попытка понять, где в этих критериях некие бесспорные, безусловные моменты, а где обусловленные особенностями нашего воспитания, эстетической ориентацией и т. п.

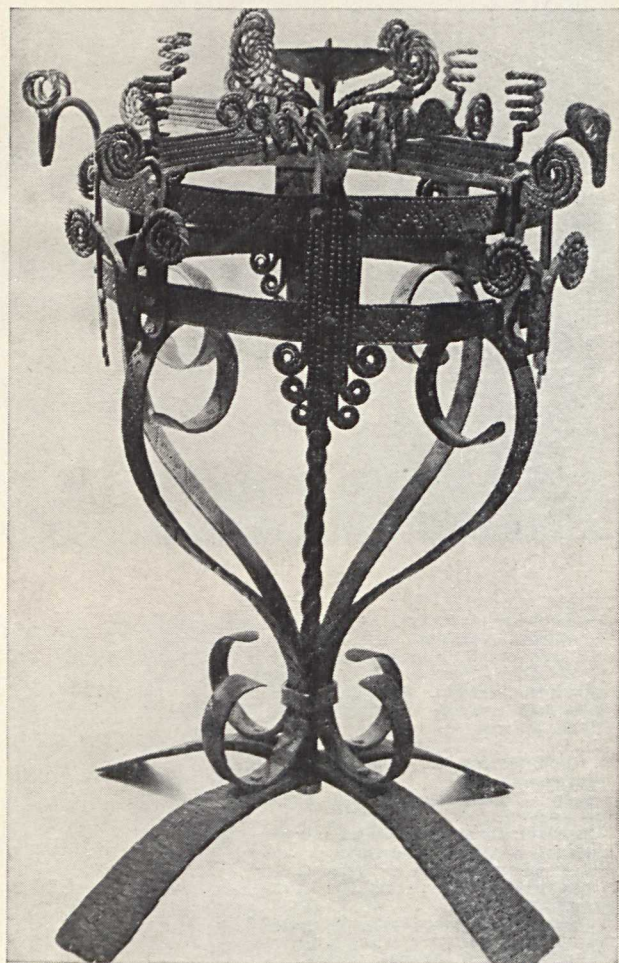
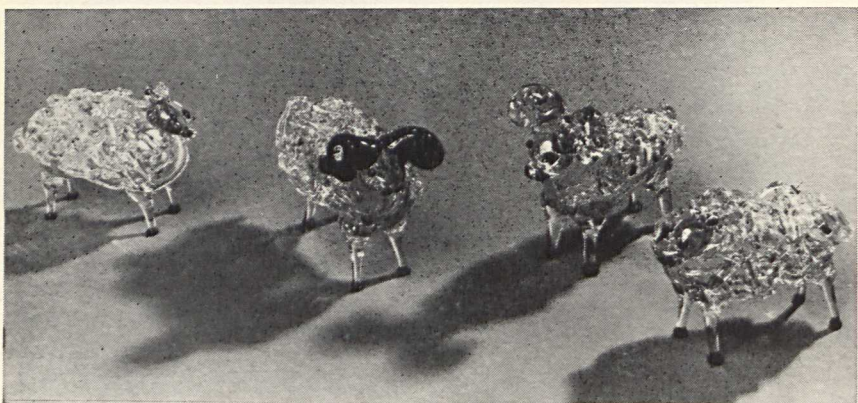
Пытаясь создавать свою собственную предметную среду, уточняя, дополняя и переделывая то, что несет в наш быт промышленность, современное народное творчество видоизменяет эстетические вкусы, корректирует эстетические представления. Мы знаем, как многое из того, что еще вчера представлялось безвкусным, сегодня включается в сферу художественного.

Никто не сомневается в правомерности призыва учиться у народа. Мы легко принимаем это как необходимость осваивать наследие прошлого, вошедшие в мир культуры безусловные ценности народного творчества. Куда сложнее учитывать практику современного нам народного художественного творчества.

Современная художественная культура осваивает новые и новые пласты народного искусства, а современное народное художественное творчество, развиваясь, становясь, совершенствуясь, последовательно эстетически осваивает окружающий мир, культуру. По-видимому, это взаимодействие и взаимодвижение и есть одна из граней культурного прогресса.

А. Канцедикас,
искусствовед

Говорить, что профессиональное и самодеятельное искусство следует ценить разными критериями, едва ли справедливо. Это



П. Влах, преподаватель, 1948 г. р. Молдавия
Музыкальные инструменты и сосуды «тартэкуцэ». Тыква, выжигание
Сегодня Влах единственный представитель когда-то распространенного гагаузского искусства — изготовления музыкальных инструментов и сосудов из специально выращенных и орнаментированных тыкв. Он специально изучал и возродил старинную технологию.

В. Линкевич, рабочий, 1955 г. р. Гродненская обл.
Овцы. Стекло. Дутье, лепка
В ареале крупных стекольных производств мастера-стеклодувы продолжают традиции художественного ремесла.

Е. Джаджавани, электрик, 1931 г. р. Рустави
Подсвечник. Медь, ковка, чеканка
В век электричества подсвечники наделяются мнимой утилитарностью и охотно принимают романтические обличья замков, гротов, а здесь — подставки для коцерги и вертелов у старинного

очага. Как и в профессиональном декоративном искусстве, самодеятельный автор усиленно подчеркивает подлинность материала и эстетизирует старинную технику его обработки, маскируя этим бу- тафорский смысл самой вещи.

Дилетанты, сделав все, что в их силах, обычно говорят себе в оправдание, что работа еще не закончена. Разумеется! Она никогда и не может быть закончена, ибо неправильно начата. Мастер несколькими штрихами делает свою работу законченной; осуществленная или нет, она уже завершена. Даже самый искусный дилетант ощущая бредет в неопределен-

ном, и, по мере того как растет осуществление, все яснее и яснее выступает сомнительность первоосновы. Лишь в самом конце обнаруживается упущенное, навстречу которому уже невозможно, а потому такое произведение никогда и не будет законченным.

Гете

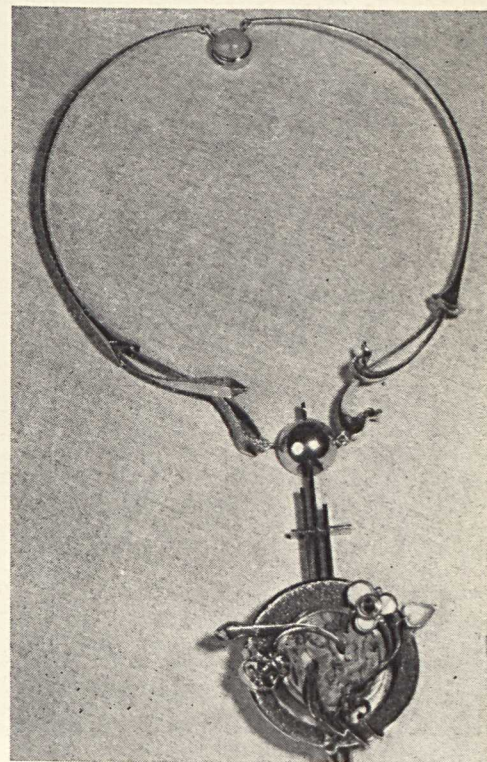
значит, что творчество самодеятельных художников мы огульно и априорно относим как бы к искусству второго сорта. Выставки последних десяти лет показывают, что это совсем неоправданно. Раньше искусствоведение не спускалось до самодеятельного искусства, вопрос о художественной ценности произведений самоучек даже не ставился. Сейчас мы не находим ключа к решению проблемы, потому что все оказалось слишком сложно. Ясно одно — самодеятельным искусством заниматься необходимо, причем заниматься им надо очень серьезно, потому что как явление оно причастно к глобальным вопросам современной художественной культуры, к судьбам нашего общества, которое именно усилиями всего народа должно формировать и развивать свою культуру, свое искусство. Оно, можно сказать, находится в самой сердцевине понимания социалистической культуры. Откуда взялось самодеятельное искусство, каковы его социальные истоки и первоначальные задачи? Во времена средневековья ни о каком самодеятельном искусстве говорить не приходится, как не приходится говорить и об обособленном профессиональном и народном искусстве. Художественная культура вплоть до Возрождения, а у нас в России и много позже, отличалась значительным единством и по своим функциям, и по своему стилю. Искусству учили в первую очередь как ремеслу, со всей ограниченностью и, с другой стороны, основательностью такого обучения. Быть может, первым примером выделения собственно профессионального искусства следует считать создание Леонардо художественной школы — Академии Винчианы. В масштабах истории это было совсем недавно — в 1494 году. А уже три с половиной столетия спустя студенческие бунты в большинстве художественных школ Европы ознаменовали кризис этого пути в развитии искусства. В России этот период был совсем корот-

ким: Боровиковский и Левицкий учились у своих отцов, отнюдь не дипломированных художников. Вишнякова, Сороку, Куинджи, с точки зрения их образовательного ценза, мы бы отнесли сегодня к самоучкам. А уже передвижники восстали против методов обучения и самого характера искусства, которые насаждались Петербургской Академией художеств. У истоков французского импрессионизма и постимпрессионизма тоже стояли самоучки — Ренуар, Ван Гог, Сезанн, Гоген и др. Так что дело совсем не в «открытии» наивного искусства Анри Руссо и Пирсманни, хотя и их работы едва ли кто-нибудь предложит перевести из Лувра или Эрмитажа в какой-нибудь другой «специализированный» музей. Думаю, что посетителей музеев вообще меньше всего интересует вопрос о том, какой диплом был или есть у автора правящей им картины. В этом отношении мы, пожалуй, отстаем от рядового зрителя.

В первые послереволюционные годы было более демократическое отношение к искусству, и в частности к творчеству художников-самоучек. По эскизам Ганны Собачко были оформлены первомайские праздники в Киеве в 1919 г. В то время она едва ли умела бойко читать и писать. В историю нашего искусства как яркий и характерный хрестоматийный эпизод вошло первомайское оформление членами рабочей изостудии Ленинграда площади Урицкого в 1931 г. Таких примеров можно насчитать десятки и сотни. Наша беда, что мы забыли об этом и загнали впоследствии самодеятельное искусство в рамки робкого подражания творчеству профессионалов, придав ему характер, очень близкий к художественным устремлениям прусского короля Фридриха-Вильгельма I и британского премьера Черчилля, угощавших своими подражательными картинами узкий круг почитателей. Впрочем, паводнение изостудий и кружков гипсовыми

И. Колянкович, слесарь, 1918 г. р. Москва
Женское украшение. Медь, плетение, ковка

Автор сознательно отказалась от сложной ювелирной техники и дорогих традиционно ювелирных материалов, использует доступную медную и алюминиевую проволоку и разработала собственные, адекватные материалу приемы плетения с небольшой проковкой, одновременно закрепляющей скобки и создающей фактурный эффект. Чистота духовного мира самодеятельного художника, ясность и демократичность жизненной и творческой позиции, бесконечное трудолюбие в отработке орнаментальных вариаций порождают эстетическую гармонию произведения.



А. Зеля, кварцевуд, 1944 г. р. Москва
Подсвечник. Стекло, дутье, лепка
Процесс творчества, радость от собственного всевластия над материалом завораживает любителя, заставляя забыть о цельности формы и стилевом единстве.

Ю. Клычков. Женское украшение. Профессиональное искусство, в его выставочных и дизайнерских проявлениях, определяет художественную направленность любительского ювелирного творчества; оно не может существовать в роли домашней забавы и легкого досуга, потому что требует сложной технологии и отработанных ремесленных навыков. При высоком исполнительском уровне работы подчас отличаются излишней пластической и содержательной сложностью.

«головами» вполне соответствовало существовавшей в тот период классицистической тенденции в самом профессиональном искусстве.

В обществе с единой, лишенной классового противопоставления культурой тенденции демократизации искусства должны быть определяющими, единственно верными. В конечном итоге следует говорить о том, что есть искусство и не искусство или, если смягчить эту мысль, есть искусство хорошее и плохое — кич, халтура, как принято говорить сейчас.

В рассуждениях о специфике самодеятельного искусства некоторые спасительные критерии, которыми мы пользовались раньше, сегодня уже не действуют, или действуют весьма ограниченно.

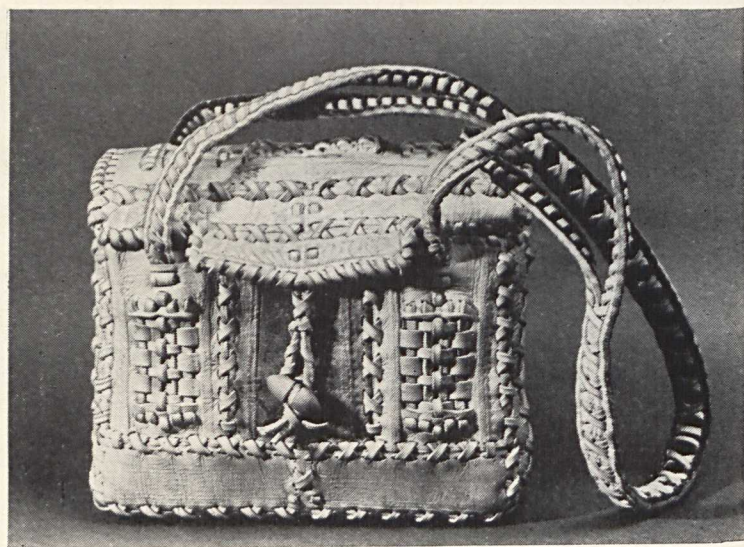
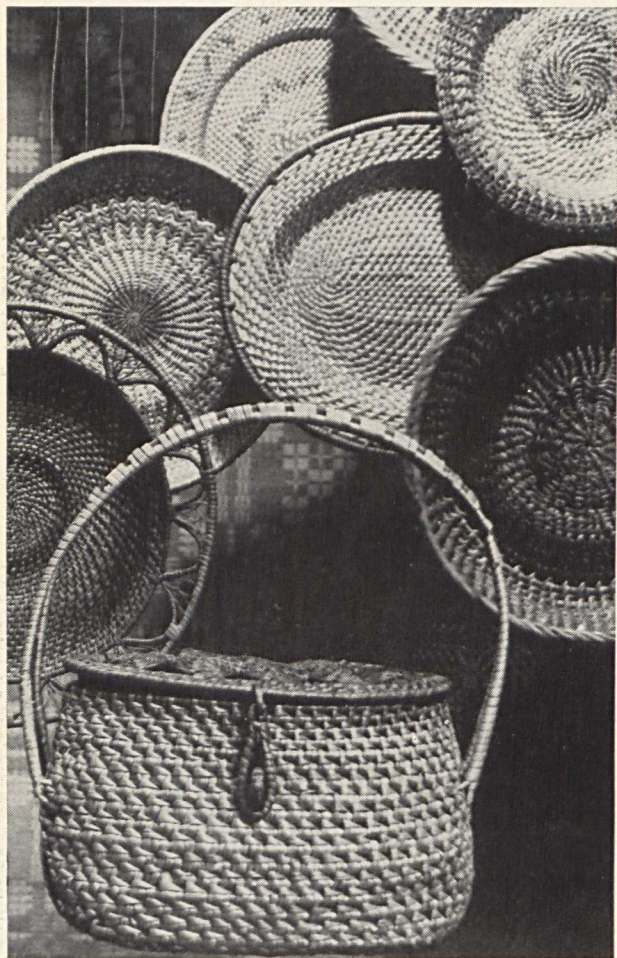
Вернемся к вопросу об образовании. В конце двадцатого века учеба в специальном заведении, вузе отнюдь не является единственным способом приобретения профессиональных навыков. Информация, даже самая специальная, общедоступна. К тому же люди научились учиться самостоятельно, пользоваться библиотеками, музеями (не просто смотреть, а именно пользоваться), кино, телевизорами, студиями, кружками. Сейчас уже, слава богу, не так много руководителей кружков и студий, насаждающих свой личный опыт. Мы научились не столько показывать самодеятельным художникам, что и как надо, сколько смотреть, что они хотят и могут показать нам.

Другой признак, по которому выделяют самодеятельность, — совмещение художественного творчества с основной работой. Для большинства самодеятельных художников он вроде бы «срабатывает», но если разобраться глубже — мало что дает для понимания самого явления. Основное ведь не в том, сколько времени уделяет или может уделять художник непосредственной работе,

а в том, в какой мере он духовно, всем своим естеством принадлежит искусству. Ведь мы забыли уже, что Борис Пророков тоже начинал как художник-рабочий, и таких имен в анналах нашего советского искусства не так уж мало. Это — закономерность, это естественное проявление социалистического отношения к культуре.

Одним из незыблемых принципов самодеятельного творчества долго считался его некоммерческий характер, отсутствие у художников-самоучек потребности в продаже своих произведений. Но ведь и в профессиональном искусстве коммерческий признак отнюдь не основной, не определяющий. В продаже своих работ художник-профессионал видит не только свой завтрашний обед и ужин, но в первую очередь общественное признание. Столь же закономерно, чтобы удачное произведение самодеятельного художника было куплено музеем или предприятием для украшения общественного интерьера. Логично было бы даже, чтобы предприятие оказало предпочтение работе своего собственного сотрудника, если она, конечно, объективно заслуживает этого. Вероятно, наиболее демократичным способом приобретения произведений искусства или отбора на выставки была бы их анонимность, объективизирующая их оценку отделимостью от имени и личности их творца.

С другой стороны, если самодеятельный художник хочет пользоваться качественными кистями и красками, если он хочет поехать на пленэр на Байкал или на Курильские острова и если его искусство заслуживает и того и другого, то вполне закономерно, чтобы он обеспечивал себе такую возможность путем продажи собственных произведений. Опыт Общества народного искусства Литовской ССР показывает, что продажа произведений самодеятельных художников, работающих в любых видах и жан-

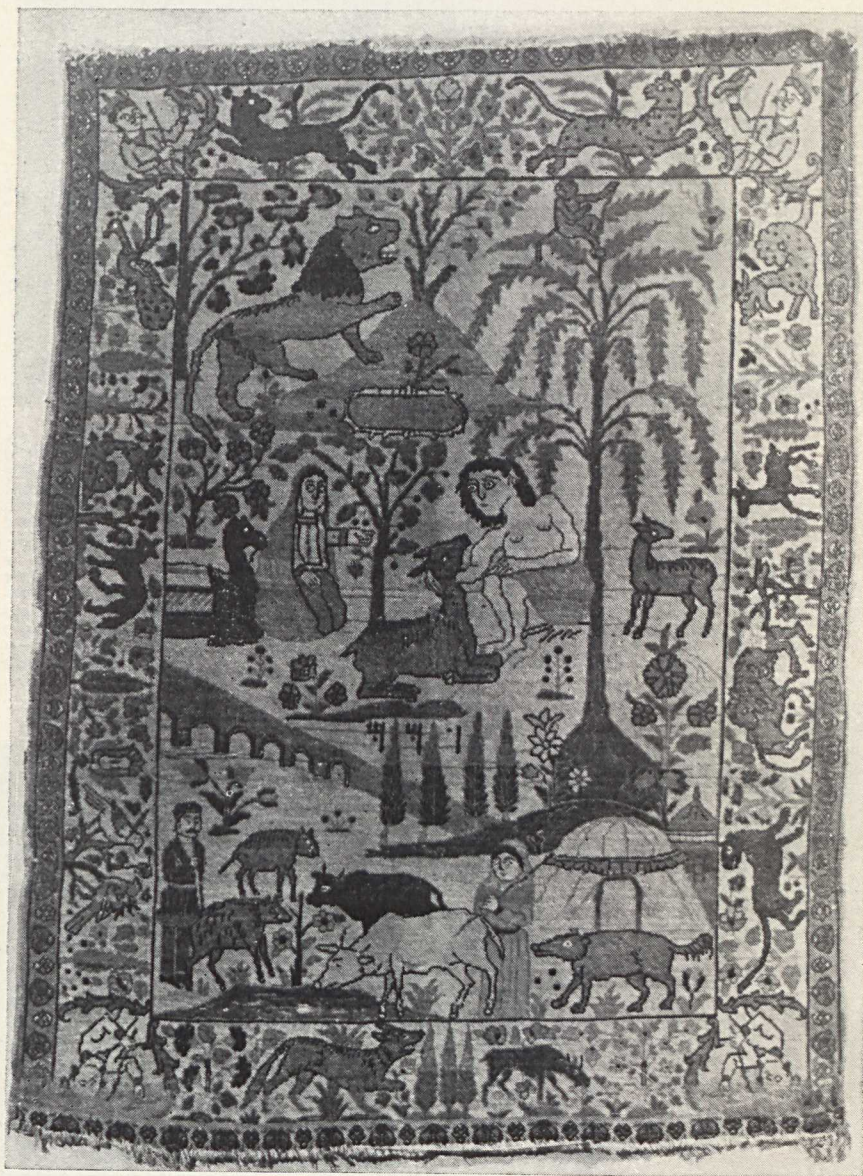


Вазы и сумки. Плетенье из корешка. Латвия

А. Кудрявцев, режиссер. Минск
Сумка. Кожа сыромятная
Старинные техники и приемы ремесла возрождаются в новом ассортименте вещей, привлекающих публику своей рукодельностью, натуральностью материалов и поэтическими ассоциациями со стариной.

В. Тесленко, технолог, 1941 г. р.
Кишинев
Сумочка в виде пороховницы.
Тыква, кожа

К. Ахмедов, ветеран труда, 1913 г. р. Закаталы, Азербайджан
 Ковер сюжетный. Шерсть, ткачество
 Трансформация народного искусства делает явными элементы художественного примитива, исторически ему свойственные при встрече с неканоническим изобразительным материалом.



А. Марченко, педагог, 1918 г. р. Карельская АССР
 Половики. Х/б, ткачество
 Функция оказывается более подвижным элементом традиции, чем материалы и техники. В любительской интерпретации традиции утилитарность уступает декоративности и половик истолковывается как настенный ковер.



О. Сапарова, ветеран труда, 1913 г. р. Байрам-Али, Туркмения
 Коврик. Войлок, валяная техника
 В традиционную форму небольшого коврика-кошмы введен фрагмент сюжетной композиции, обычной для крупной ковры. Обращают на себя внимание свобода в обращении с традиционными структурами, произвольное их расчленение и монтаж элементов.

В. Червоцкова, учительница, 1937 г. р. Минская обл.
 Ночь накануне Ивана Купалы. Лен, смешанная техника
 В творчестве самодеятельного художника осознанные и наивные элементы художественной структуры переплетаются: несколько иллюстративное прочтение фольклорного сюжета, подчеркнутая

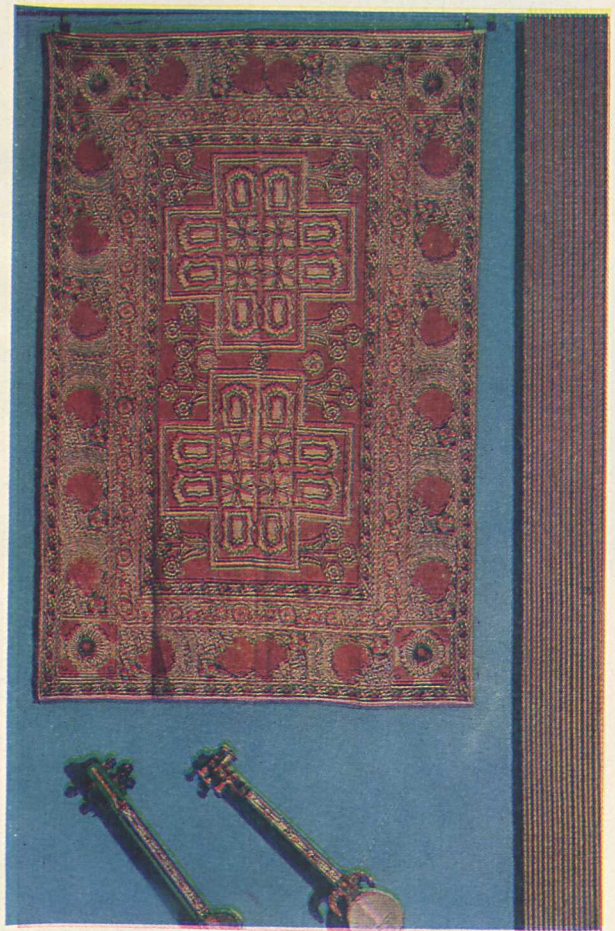


демонстрация натурального, обладающего поэтической ассоциативностью материала — льна. Театрализацией композиции с вышитыми на заднике березами и вышитой же рекой на первом плане

учительница бессознательно «подсказывает» своему зрителю, как нужно понимать ее замысел.



Фрагмент экспозиции РСФСР на выставке «Тебе, родная партия, наше творчество и мастерство». Работы московских самодеятельных художников М. Тодоровской, О. Негневицкой, А. Головина, К. Стоюхиной, Э. Рудневой и др. Современная мода, и нарядная и повседневная, охотно использует крой и орнаментiku традиционного народного костюма, причем самодеятельность нередко опережает в этом и профессиональных модельеров, и промышленный пошив одежды.



Э. Уметова, ветеран труда, 1915 г. р., Киргизия
Ковер-ширдак. Войлок, мозаика
Джабык-баш, ковер для покрытия юрты. Плюш, сатин, витой сугаж
Нынешнее представление о нарядности требует замены традиционных войлоков покупными яркими плюшами (в джабык-баше) или большей насыщенности и сложности орнаментальных мотивов; в каноническом ширдаке центр не заполнялся, здесь в ромбах центрального поля помещены измельченные и нетрадиционные по прорисовке узоры, утратившие соотношение и с полем, и с каймой и свою семантику.



Т. Пурунджян, культработник, 1939 г. р. Москва
Ваза. Фаянс, лепка
«Разве Вам не хочется, чтобы на Вашем серванте стояли такие же красивые вазы, как на бабушкином комод?» — утверждает свое право на ретро автор. Ретро актуально в среде любителей всегда, за исключением тех периодов, когда старое ниспровергается революционным путем.

И. Языджан, цветовод, 1917 г. р. Москва
Жилет, сумка и кулоны. Сукно, кожа, вышивка, аппликация
Чуткость к цвету, фактуре и композиции, воспитанные основной профессией автора, и впитанные с детства навыки городского рукоделия сочетаются с сознательным использованием техник и орнаментов народного искусства.



Г. Сергеев, строитель, 1939 г. р.
Кишинев
Пушкин в Молдавии. X., масло
«...А поэзия, прости Господи,
должна быть глуповата...»

М. Дьяконов, инженер, 1932 г. р.
Москва
Пушкин. Железо, чеканка
«Это не копия какого-то определен-
ного портрета Пушкина. Это
впечатления от многих его портре-
тов плюс мое представление о
Пушкине в последние горькие меся-
цы его жизни — измученном,
уже не юном, обремененном заботами
и полным глубокими размышлениями...
У каждого свой Пушкин...» — утверждает автор.



Ш. Саидов, грузчик, 1918 г. р.
Ура-Тюбе, Таджикистан
Набойка
Технологические приемы и мате-
риалы оказываются обычно наи-
более стойкими элементами тра-
диции, орнамент быстрее впитыва-
ет новое. Самодеятельный худо-
жник сохраняет уходящую из
народного искусства технику.



В. Гаврилюк, ветеран труда,
1904 г. р. Брест
Олень. Солома, плетение
Знакомая с детства традиционная
техника плетения из соломы при-
менена любителем для создания
декоративных изделий; традици-
онный мотив оленя трактуется
импровизационно, со стремлением
к многодельной усложненности
формы, к повышенной, почти
скульптурной выразительности.
Обальные материалы и декоратив-
ные возможности техники при-
влекли подражателей и учеников,
и соломенная «скульптура» вер-
нулась в современное народное
искусство с помощью самодея-
тельности.

Экспозиция декоративно-приклад-
ного искусства Латвийской ССР
на выставке «Тебе, родная партия,
наше творчество и мастерство»

Ошибка, на мой взгляд, заключается в том, что долю красоты, согласную с данной теорией, принимали за самое красоту в целом.

Шиллер

Самоучки часто теряют в школе в смысле искренности и непосредственности и жалуются на школу, что она в них убила это. Отчасти это правда: до школы что-то было своеобразное в их работах, а потом они становятся бесцветными и шаблонными. На этом основании некоторые даже отрицают школу. Но это неверно, потому что все равно у самоучек вырабатывается

свой шаблон и, по правде сказать, очень противный. Осторожная скромность незнания превращается в бойкость невежества, да еще при таком расцвете самодовольства, что моста к настоящему искусству и быть не может.

Голубкина

рах, дело вполне естественное и оправданное, особенно если она сочетается с персональной или групповой выставкой.

Как видно, не столь уж просто выявить критерии, отличающие сегодня искусство самодеятельное и профессиональное. Похоже, что завтра это будет сделать еще сложнее. Но, может быть, нам и следует думать не столько над тем, что разделяет эти два явления в нашей культуре, сколько над тем, что их сближает. Ведь в конечном итоге мы стремимся к такому обществу, в котором искусство будет не только принадлежать, но и создаваться всем народом. Это проблема серьезная, и думать над ней надо всем нам. Я надеюсь, что меня правильно поймут и художники-профессионалы, хотя некоторые мои мысли и могут рассердить их. Ну что ж, как говорили латиняне — Юпитер, ты сердисься, значит ты не прав.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В беседе за «Круглым столом» в отношении к самодеятельному творчеству четко обозначились три позиции. Первая — готовность видеть в самодеятельности зачатки искусства будущего, в котором не будет границ между человеком труда и человеком искусства. В известной мере, в некоем идеальном варианте это можно представить таким образом. Как сказал поэт: «Землю попашет, напишет стихи...» Вторая — убеждение, что вещи, возникающие под руками самодеятельных мастеров, не только множат в предметной среде хаос

разности, но в конечном счете снижают критерии искусства в целом. И в этом есть доля истины: произведения самодеятельных художников далеко не всегда соотносятся с критерием художественности.

Третья — к самодеятельному творчеству сложилось отношение как к объективному реальному факту культуры, в котором предстоит найти истоки, смысл и направленность. В этом отношении самодеятельность порождает много проблем, интересных для специалистов разных профилей — историков, культурологов, искусствоведов, социологов.

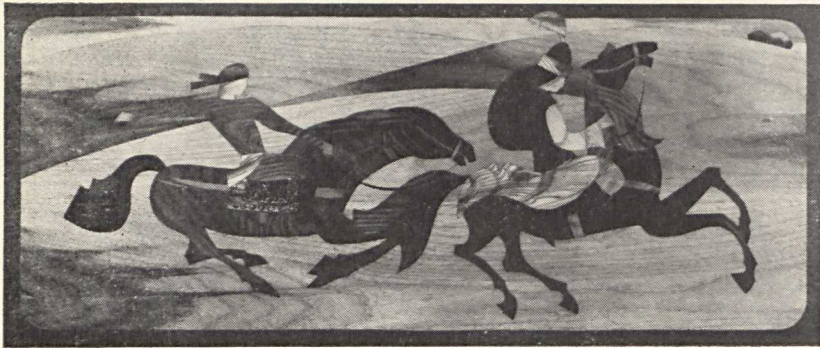
В каждой из этих трех позиций есть известное здоровое зерно, но отдельно взятый принцип не исчерпывает в нынешней ситуации всей сложности вопроса.

Быть может, многосложность самого явления в современной культуре требует такого подхода, который совместил бы все три точки зрения! Но в этом случае позиции специалистов хотелось бы пожелать более активного начала — умения сознательно направлять процесс самодеятельного творчества.

Всесоюзная выставка и ее обсуждение наглядно показали, что самопроявления самодеятельности необходимо не только поддерживать и изучать, но тактично и твердо направлять, учитывая множественность ее функций в культуре.

Материал подготовила
А. Сафарова при участии
В. Вольпиной и В. Савицкой

Фото С. Опанова



И. Штефан, служащий, 1933 г. р. Казахстан
Казахская национальная игра «кыз-куу». Дерево, маркетри
Самодеятельность вводит в обиход национального профессионального искусства новые для него техники, но и сама при этом активно пользуется профессиональным языком. Принципы прочтения пространства, композиция и ритм силуэтов — от современной графики.



И. Ерофеев, рабочий завода электромонтажных изделий, 1917 г. р. Минск
Панно «Беловежская пуща». Дерево, резьба
Промышленно тиражированный и этим вознесенный в глазах простодушной публики кич «ковриков с оленями» впитывается самодеятельностью и освещается душевной чистотой, пантеистическим мироощущением самодеятельного мастера.



Ф. Хлебников, инженер, 1914 г. р. Ленинград
Сон. Дерево, резьба
В скульптуре и мелкой пластике наиболее отчетливо проступает противоречивость отношения самодеятельного художника к натуре, свойственная ему множественность стилевых приемов. Искренность настроения, достоверность позы, жестковатая правдивость в моделировке торса и бедер сочетаются с заглаженной красотой головы, рук и ног, «романтичностью» волос.

О станковой живописи монументалистов

Паталья Давыдова

Впервые за многие годы премии и дипломы лучших работ 1980 года по МСХУ получили наряду с монументальными работами и станковые произведения монументалистов. Факт сам по себе знаменательный. Ведь еще не так давно все писавшие о монументалистах, как правило, обходили молчанием их станковые занятия. И только с некоторых пор, главным образом, в связи с логикой творческого развития отдельных мастеров, они стали привлекать внимание критиков. Но при этом, под давлением гипноза жанровой специализации (не обошедшего и критиков), сложилась тенденция к противопоставлению станковой деятельности монументальной практике того же художника. Однако при рассмотрении таких работ в общем контексте станкового искусства они значительно проигрывают рядом с произведениями станковистов, уступая им в яркости живописной стихии, живости реакции на жизненные впечатления, в открытости чувств и т. д.

Соответственно, попытки критиков оценить работы монументалистов по тем же признакам выглядели неубедительно. В то же время, пластические качества и приемы формообразования, не отвечающие утвердившимся представлениям о станковой картине, оставались необъясненными. В результате такого подхода оказывалось неясным, чем же все-таки привлекают подобные работы критиков и художников, что нового несут они в себе, каков их собственный вклад в общий ход развития живописи?

Но, может быть, все дело в недооценке специфичности данного явления и целесообразнее было бы посмотреть на эту группу работ с другой стороны — в сопоставлении с монументальной традицией, с тенденциями монументального творчества, в русле которого протекает деятельность интересующих нас мастеров? Такая точка зрения, как нам кажется, не лишена основания, учитывая синкретическую природу творчества монументалистов, соединяющего пачала и художественного, и архитектурного сознания, имея в виду общую направленность их профессиональных исканий.

*

При таком подходе может оказаться, что появление каких-то новых качеств произведений монументалистов не случайно, а имеет объективные основания. Известно, например, что включенность в процессы эстетического преобразования среды с естественной необходимостью обостряет интерес художников к прикладным задачам творчества. Так или иначе, в действиях монументалистов всегда присутствует функциональная обязательность по отношению к конкретной архитектурно-пространственной ситуации, обнаруживающая себя на всех уровнях работы и находящая логическое завершение в самой художественной концепции творчества.

Необходимым условием здесь является установка на определенный характер восприятия зрителем, с одной стороны, и нахождение соответствующего композиционного хода изображения — с другой. Видимо, эти же условия (определяющие специфичность профессионального мышления монументалистов) сохраняют значение и при обращении к станковым формам творчества, в какой-то мере изменяя их видовые, жанровые и стилевые характеристики, утверждая представление о живописи — источнике энергии преобразующего воздействия на пространственную среду.

В данном случае речь идет не о механическом переносе на холст готовых, проработанных в архитектуре приемов, а о попытках воссоздания в рамках станковой живописи ситуации, сходной с той, которая возникает между зрителем и росписью на стене¹. Такая картина, в идеале, не стремится к созданию зрительной иллюзии существования особого, замкнутого на себя мира, открывающегося за рамой, но ту сторону плоскости холста. Она не пытается уверить зрителя всеми доступными ей средствами в реальности зрительной иллюзии, увлечь достоверностью изображения, сделать его интимным свидетелем происходящего. С другой стороны, создавая картину, монументалист не старается преодолеть ее материальную природу, снять момент ее реального присутствия в жизненном пространстве зрителя. Его картина не «вид из окна» и не «зеркальное отражение» фрагмента видимого мира. Она выступает как самостоятельная материальная форма, как вещь, предметность которой акцентируется и собственными живописными средствами, и дополнительными приемами — использованием рамы в качестве элемента композиции, введением рельефных накладок, применением золота и т. д., отчего в глазах зрителей картина обретает такую же «осязаемость» присутствия, как и стена или иная архитектурная основа.

Этой же цели отвечает и выбор материалов: нередко холст заменяется оргалитовой плитой или залевкашенной доской; вместо масляных красок вводятся в употребление темпера или клеевые красители минерального происхождения, т. е. привлекаются материалы, близкие технике стенописи, наследующие ее природу и ее язык.

Картина начинает тяготеть к особой архитектурной уравновешенности построения, к подчеркнуто «организованному» видению, к повышенной декоративной выразительности плоско-

сти, что сближает ее с монументальной формой декоративного панно.

Личные контакты с подобными произведениями заметно ослабевают, зато усиливается зрелищный эффект, предполагающий не столько индивидуальный, сколько коллективный тип общения искусства и зрителя. При этом множественность точек зрения проникает и в самую ткань изображения, как бы составленного из отдельных структурных частиц, своего рода «модульных элементов».

В картине Эльконина, например, такой структурной единицей может служить любая из фигур вышивальщиц, где каждая индивидуализирована лишь в той мере, чтобы показать разные грани типологически единого в своей основе образа, а вся композиция, по сути, есть не что иное, как одно изображение, дискретно развернутое на плоскости, последовательно «прочитываемое» в процессе движения вдоль плоскости картины. Как видим, здесь повторяется ситуация восприятия стенописной композиции.

Этот же принцип находит развитие и в картине Пчельникова, композиция которой состоит из трех частей и каждая обладает известной мерой самостоятельности, может быть рассматриваемая в своих пределах — по только в сумме впечатлений от всех трех раскрывается смысл произведения.

Собственно говоря, и полотна Андропова и Милокова, при всей непохожести на строй живописи Эльконина и Пчельникова, также опираются на эту традицию. Меняется лишь принцип связей между элементами, приобретающий явно выраженный «орнаментальный» характер² в отличие от «ячейстой» организации картины Пчельникова или системы «перетекающих пространств» у Эльконина.

Обусловленность построения картин монументалистов специфической формой восприятия, идущей от монументального искусства, можно проследить на всех уровнях их организации, но, пожалуй, наиболее отчетливо раскрывается она в отношении живописного произведения к пространству. Дело не только в особой концентрации пространственных переживаний (что само по себе уже выдает присутствие в художнике «чувства архитектуры» в ее пространственных измерениях), но и в самом понимании данной проблемы.

У монументалистов пространство изображенное и пространство реального бытования картины тяготеют к единству, а не противопоставлению, что более свойственно произведениям станковистов. Художник-монументалист мыслит пространство картины как открытую вовне систему, зависимую от условий функционирования или, точнее, от принятой установки, скорее, правда, подразумеваемой здесь, чем уже существующей или предполагающей быть в реальности.

В одном случае, пространство картины как будто «свертывается», тяготея к плоскостности (как в панно Андропова), в другом, наоборот, наделяется повышенной экспансией (как у Пчельникова). Оно как бы принимает на себя то функции «обрамления» среды, то ее «трансформации».

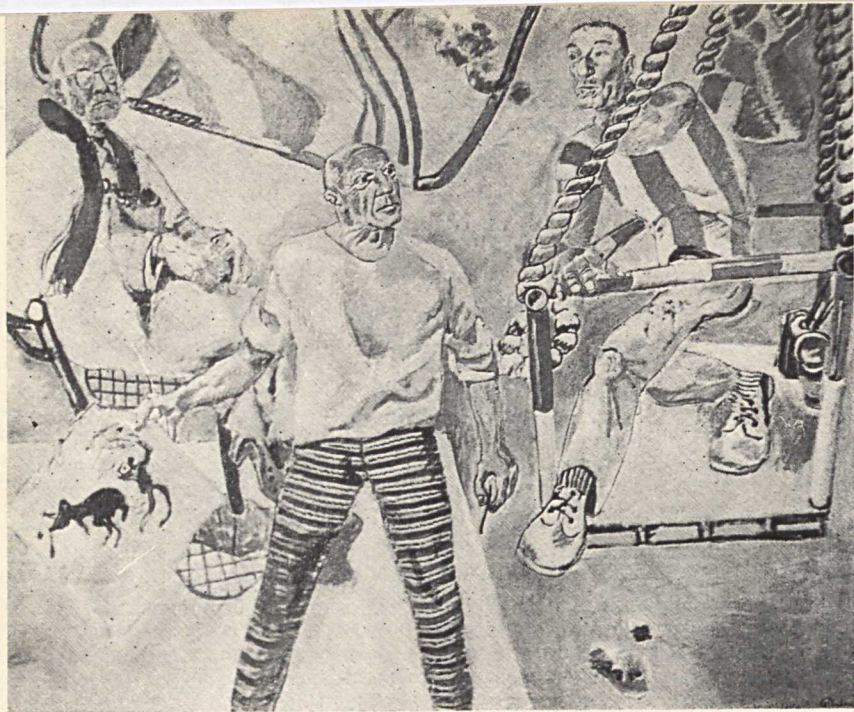
Согласно принятой установке избираются и средства пластической организации изображения: силуэтные формы, мощная конструкция рамы и позолота в панно Андропова служат усилению значения плоскости полотна, тогда как двойные рамы (изображенные и реальные) в картине Пчельникова, пластичность живописных объемов и повышенная их предметность намеренно стремятся к обратному эффекту.

Но при этом художник не задается целью создания «двойника» реального пространства, соперничающего с ним или подменяющего его. Наоборот, выступающие вперед, рельефно обыгранные формы рам, составляющих единство с композицией, как бы «выводят» изображенное пространство из реального и «возвращают» его сюда же. Снятию иллюзии автономности живописного пространства служит и прием членения его на несвязанные между собой «объемные блоки», число которых может складываться произвольно, выстраиваясь в любой комбинации.

Прием этот по-разному варьируется в произведениях монументалистов — например, у Эльконина пространство картины также дискретно, хотя это и менее очевидно. Оно строится иначе, чем у Пчельникова: не вглубь, а параллельным переднему плану слоем, организованным по принципу цветового рельефа с активно выраженным движением вдоль плоскости холста. Но в любом случае, интерес к пространственным построениям, решаемым как элемент архитектурно организованного пространства, самый поиск закономерностей этой организации, пронизанных духом математической гармонии — приобретают в работе монументалистов самостоятельное (а порой и самодовлеющее) значение.

Утверждение в формальных пределах станковой картины качеств, наследующих природу монументального искусства, пошло свое отражение и в разработке методов образного общения, несущих признаки монументального стиля. Веер исканий здесь достаточно широк и разнообразен, но некоторые общие закономерности все же можно проследить.

Характерно, что монументалисты в своих произведениях стараются выйти из мира привычных бытовых, внешних связей в мир скрытой структуры действительности, обнаруживая

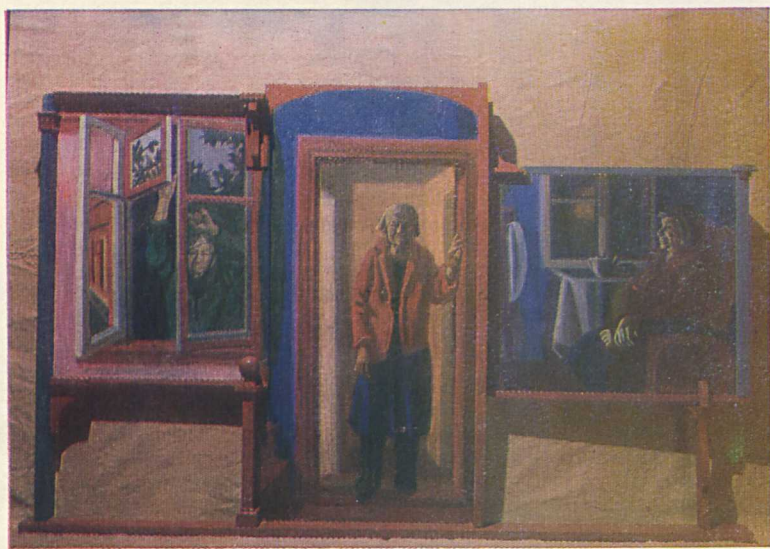


Б. Милуков
Браво, Франция!
Холст, масло

Л. и П. Шорчевы
Интарсия в рестора-
не гостиницы в Из-
майлове. Москва

И. Пчельников
Родительский
дом
Оргалит, дерево,
масло

Н. Андронов
Куликовская
битва
Холст, масло,
золото



...КНЯЗЬ ВЕЛИКИЙ НАСТУПАЕТ НА РАТЬ СМУЮ ЮСТАТА И ГРЕМЯТ МЕЧИ БУЛГАТНЫЕ В ШЕЛМЫ ЖИНОВСКИЕ, И ПОГАНИЕ ВАСУРМАНЫ ПОКРЫША ГЛАВЫ СВОЯ РУКАМИ СВОИМИ, ТОГДА ПОГАНИЕ БЕЖАТ ВСТУПИША. И ОТ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ ДМИТРИЯ ИВАНОВИЧА СТЫЖИ РЕЖУТ, А ПОГАНИЕ БЕЖАТ, А РУССКИЕ КНЯЗИ И БОЯРЫ И ВОВЕДОИ И ВСЕ ВЕЛИКОЕ ВОЙСКО ШИРОКО ПЕЛЯ КЛАНКОМ АГОРОДИША И ЗЛАЧЕНЫМИ ДОСПЕХАМИ ОСВЕТИША...
„Задонщина“



В. Эльконин
Вышивальщицы
Холст, масло

предрасположенность к выявлению не зримого, а мыслимого, общего, а не частного, эпики, а не лирики. Сюжет, как правило, не акцентируется. Обычно монументалисты пользуются ограниченным набором мотивов, тем, образов. Центр тяжести переносится со зрительного восприятия мира на конструирование средствами живописи некоей, более или менее условной его «модели».

Соответственно этим устремлениям, адекватное воспроизведение натуры уступает место большей обобщенности, тяготеющей к формульности выражения. Изображение постепенно уходит от бытовых и откровенно современных признаков, стремясь утвердить взамен «вечные», типические качества.

Не личностное привлекает художников в модели, а как бы ее идеальное бытие, воплощенное в архетипических чертах, в типовых ситуациях. В состояниях героев фиксируется вневременное, в поведении усиливаются черты ритуализованности, разнообразие занятий сводится к повторяющимся статичным положениям.

По мере универсализации образов, они все более начинают тяготеть к образам-знакам, «многослойным структурам», расшифровка которых требует от зрителя последовательного (почти литературного) «вчитывания» в изображение.

Один и тот же персонаж в картине Эльконина, например, может быть воспринят в самых разных значениях, иерархия которых выстраивается от индивидуального — к родовому, от сегодняшнего — к всевременному, уподобляясь по емкости значений символу. Та же многомерность содержания проступает и в, казалось бы, вполне конкретном, наделенном чертами портретности, изображении матери в картине Пчельникова. В зависимости от контекста, заключенного в композиции каждой из трех сцен, оно принимает разные смыслы, совмещая в себе все те свойства, которые связываются в нашем сознании с темой материнства в ее широком, общечеловеческом значении. Даже герои картины Милюкова являют не только самих себя, но, в известной мере, предполагают одновременно и знаковое выражение искусства, олицетворяемого каждым из них.

Таким образом, переакцентировка внимания на логическое «конструирование» картины как системы значений, вытекающих из заданной изначально идеи, с одной стороны, лишая произведение определенности содержания, одновременно делает его смысловые границы и нечеткими, и нефиксированными. Но именно в силу этого такая система оказывается подготовленной для непрерывного наполнения и изменения. В то же время, обращение художников к метафорическим основам мышления, как способу образной концентрации открывает дополнительные возможности для реализации этой потенции (предрасположенности) картинной формы.

Мы намеренно коснулись лишь одной из сторон творческой практики монументалистов в области станковой живописи, чтобы нагляднее выявить те из ее качеств, которые представляются здесь существенными.

Безусловно, неверно было бы сводить достоинства станковых работ монументалистов лишь к этим их качествам. Напротив, в них можно усмотреть многие из негативных проявлений, тревожащих в картинах монументалистов. Уход в поверхностный декоративизм, в отвлеченное формообразование, лишенное полноценной жизненности, вот только некоторые из них.

Но также очевидна потребность уяснить природу и самобытность таких качеств, понять побудительные причины их появления, а тем самым и оценить смысл работы монументалистов в жанре станковой живописи. Это необходимо еще и потому, что сфера применения названных выше черт не ограничивается кругом живописных работ, но распространяется и на другие жанры.

Нам представляется, что корни этого явления следует искать в основании процессов, продиктованных стремлением ответить на новые задачи нашего времени и прежде всего — задачи эстетической организации современной предметно-пространственной среды, процессов, затронувших в той или иной степени все виды искусств.

Каждое из искусств ищет свои пути для ее решения, и в этих поисках складывается сегодня новое отношение к произведению художественного творчества — как к духовно-содержательному элементу современного пространственного окружения человека. По-своему отыскивает ответ на нее и станковая живопись.

И, вероятно, не случайно, что многие из тех характеристик, о которых говорилось в статье, приложимы и к отдельным станковым картинам не только монументалистов. Хотя не всегда они складываются в нашем представлении в единую цепь явлений, думается, что определенное взаимодействие здесь все же существует.

Опыт монументалистов, соединяющих в своей работе черты и станковой, и монументальной деятельности, интегрирующих самые разнообразные средства и приемы, в этой связи заслуживает особого внимания. В лучших своих произведениях они показали чуткость к внешним условиям жизни картины в среде, умение откликнуться на них, найти острые средства воздействия на окружающую среду.

Но появление новых задач выдвигает и новые проблемы.

И главная среди них — проблема соотношения нарождающихся свойств с традиционными качествами станкового произведения. В конечном счете, одно необходимо лишь в сочетании с другим, возможно, чтобы найти более гибкие формы использования того огромного духовного потенциала, каковой заключает в себе станковая картина.

Далеко не всегда эта проблема находит органическое разрешение в работах монументалистов. Изменение структуры картины совершается зачастую ценою компромисса, за счет нарушения равновесия между «изобразительным» и «выразительным», в ущерб содержательным задачам творчества. Не в противопоставлении станковых и монументально-прикладных задач, думается, лежит здесь дальнейший путь поиска, а во взаимоотношении между ними.

Не стоит, наверно, сегодня преувеличивать значение уже сделанного в этом плане. Пока что творчество монументалистов не обрело еще той целенаправленности и органичности, которые исключали бы существующую порой двусмысленность вновь нарождающейся (а может, точнее сказать — возрождающейся) формы. Скорее, вероятно, следует рассматривать ее как вид или жанр живописи, где происходит переформирование неких художественных процессов, где на стыке разнохарактерных явлений, быть может, намечается сложение новой изобразительной формы (или одной из ее разновидностей).

¹ Историческим аналогом существования такой ситуации может служить икона.

² Примечательно, что изначальный замысел паппо Андропова предполагал исполнение его в технике гобелена.

Керамический рельеф

«Сабантуй»

Светлана Червонная



Отражая солнечный свет, искрясь, играя легкими переливами цветов радуги, ослепительно сияют стеклянные стены новой гостиницы «Татарстан» — вся блистательная анфилада окон и балконных дверей: 13 этажей вверх, 13 ячеек в ряд. Торжественно возвышается строго очерченная башня этого здания, словно современные Пропилеи, над бывшим поселком КамГЭС, открывая собой тот архитектурный ряд, имя которому — осуществленная в камне, железобетоне, прозрачном стекле и упругом металле мечта архитектора Б. Рубаненко, город будущего, город юности, город ветра и солнца — Набережные Челны.

В мягком полумраке интерьера вестибюля, за квадратными столбами-пилонами, в рассеянном свете, скользющем по глухой, торцовой стене, мерцает цветными глазуриями, осторожно вкрапленными в терракотовый фриз, ласкает глаз теплым оттенком «основного» розовато-золотистого цвета шероховатой обожженной глины тот самый «Сабантуй» — декоративный керамический рельеф, созданный художниками Р. Вахитовым и В. Николаевым, о котором за время, прошедшее с момента его создания (декабрь 1977 года), исписано так много «деловых» бумаг — протоколов худсоветов и комиссий, запросов и официальных ответов, даже жалоб, что они могли бы составить увесистый том целого «персонального дела».

Началась эта история, еще когда гостиница только строилась. Художники создали интересную творческую работу. Работа оказалась неожиданной, на все привычное непохожей, и своей необычностью она резала глаз. И тогда последовало указание: «Снять».

Ее не сняли, не срубили со стены: победили здравомыслие, хороший вкус, авторитет и профессиональная солидарность художников; в широком фронте короткой, горячей борьбы за этот «Сабантуй» сомкнулись разные звенья — от бывшего председателя Художественного совета ТАССР А. Абзгильдина до секретаря правления Союза художников СССР Ю. Королева и Комиссии по монументальному искусству Союза художников РСФСР.

Прошло время, вполне солидное и серьезное испытание, которое выдержал керамический «Сабантуй» — не разрушился, не раскрошился, не отлетел от стены кусками-плитками, не надоел зрителям, напротив, полюбился, понравился челнинцам и гостям прекрасного города. Однако именно теперь, по прошествии нескольких лет, есть о чем подумать в связи с этой историей, есть несколько выводов, которые хотелось бы сделать.

Первый, можно сказать, юридический — об авторском праве. «Сабантуй» в гостинице «Татарстан» благополучно спасен от отбойного молотка, но сколько произведений монументально-декоративного искусства, хотя бы в масштабах Российской Федерации, ежегодно погибает от невежества и произвола заказчиков, организаций, в чью эксплуатацию поступают здания, украшенные художниками! Поразительное дело: если картина — пусть она, к примеру, кому-либо не понравилась — да что там картина! — этюд, набросок, рисунок, миниатюрная гравюра, на которой стоит инвентарный номер любого музейного собрания, пропадает из музея, за это несут ответственность хранители, дирекция, да и говорить об этом нет нужды, ибо не пропадают в наших музеях произведения искусства, даже такие, которые и в моральном, и в чисто денежном выражении стоят, может, тысячной доли не стоят того, что стоят та или иная фреска на стене, мозаика или рельеф. А вот фрески, мозаики и рельефы пропадают бесследно, и никто не несет за это ответственности. Не понравилось заказчику — срубит, сотрут. Сделают ремонт в помещении — и следа не оставят. Да того прощай: мебель перемещают, новую электропроводку проведут, новую дверь в стене прорубят — задвинут, замажут, закроют, посредине художественной композиции шкаф поставят или розетку вобьют, и ни с кого нет никакого спроса!

На одном из последних пленумов Союза художников СССР всерьез поднимался вопрос о необходимости усилить контроль

искусства в общественных интерьерах, запретить заказчикам и хозяевам помещений произвольное уничтожение произведений искусства, расширить права художественных советов.

Спору нет, здесь возникает много сложностей, и эмоциональный пафос нашей статьи, наверное, требует строгой корректировки с учетом мнения и юристов, и хозяйственников. Не всякой, может быть, безвкусной, давно устаревшей, облупившейся и выцветшей «нашлепке» на стене жить вечно. Не за всякое, порою — что греха таить? — недостаточно принципиальное, «приятельское» решение художественного совета, оценивающего посредственную работу на «отлично», должен расплачиваться заказчик. Во всем нужна строгая мера. Но и мера, и порядок должны восторжествовать, а они предполагают, что художник, душу свою, жизнь свою вкладывающий в «искусство на стене», знает свои авторские права, их границы, степень их гарантированности и не чувствует себя бессильным и зависимым от любого заказчика. И должны при этом существовать четкие, выработанные практикой, закреплённые юридически формы решения на месте любого конфликта — не создавать же каждый раз такой фронт, как в этой поучительной истории с челнинским «Сабантуем»!

Вывод второй — творческий. Нельзя не задуматься о том, что, собственно, показалось в «Сабантуе» (и показалось, надо сказать, многим) столь необычным, столь спорным, что, действительно, было в нем резко отличным от утвердившихся в монументальном искусстве штампов, стереотипов. В этой связи «Сабантуй» необходимо представить в контексте с предшествующим состоянием монументально-декоративного искусства в республике, с проблемой традиций и новаторства в этом искусстве.

Да, он, действительно, не похож на то, что делалось в сфере монументально-декоративного искусства в Татарии: и на далекое прошлое, и на совсем близкий, недавний опыт — совсем не похож.

В отдаленном прошлом — в эпохи высокого расцвета монументально-декоративного искусства в Волжской Булгарии, в Казанском ханстве XV—XVI веков — в народном творчестве казанских татар, в декоре жилища или мечетей никаких сюжетов с изображением человека не было. Декор майоликовых мозаик, стеновых росписей, резьбы по ганчу и резьбы по камню носил орнаментально-эпиграфический характер. (Отзвуком такой каллиграфической «эпиграфики» в композиции на стене гостиницы «Татарстан» является лишь стилизованная надпись «Сабантуй» сверху и «Вахитов Р. Николаев В. 1977» внизу слева.) Однако совершенно очевидно, — кажется, выяснено еще в эстетических диспутах 1920-х годов и сегодня дополнительных доказательств не требует, — то, что советские художники вправе, развивая и обогащая традиции искусства народов, чья культура в прошлом была ограничена догматикой ислама, вводить изобразительное начало в монументально-декоративные композиции, разрабатывать новую образную иконографию, изображать человека, сцены из народной жизни, то есть делать то, чего не было в национальных традициях прежде.

Однако в данном случае эпицентр сомнений, поставивших челнинский «Сабантуй» на острую грань вопроса «быть или не быть», находился, пожалуй, в иной плоскости. Никого в Татарии давно не поразило изобразительное начало в стеновой росписи, мозаике или рельефе. Были и просчеты, к серьезнейшим из которых надо отнести распространение определенных схематичных шаблонов. Все было зашифровано и, разумеется, расшифровывалось легко и просто, не требуя ни волнения души, ни напряжения мысли. И все это стало примерно лет за пятнадцать так привычно, что никого не могла бы смутить (появился она и в челнинской гостинице «Татарстан») очередная подобная идеограмма, выложенная смальтой, вырезанная или вылепленная на стене. Правда, не могла бы и обрадовать. Но в то монументальное искусство и не входила система радости, а входила лишь система обязательных обозначений труда, строительства, спорта, даже праздников — их ведь тоже, как оказалось, можно легко «обозначать».

Решительно взрывая эту систему схематичных обозначений, Вахитов и Николаев (не они одни, конечно, на белом свете, не они и даже, может быть, не первые в Татарии, но о них сейчас речь) изобразили на стене живой фрагмент народного праздника, ввели в монументальное искусство бытового жанр, пейзаж и даже натюрморт, не обремененный обязательной, заранее известной и от этого скучной символикой.

Здесь идет праздник. Всадники на нарядно убранных лошадках спешат на сабантуй. Мальчик играет на курае. Гармошка растянута над головой музыканта, как сияющий полушар сказочного солнышка. Степенно подняли свои чаши-пиалы помолодевшие в праздничный день аксакалы-старички. И нежный барашек, и медовый чек-чек, и блюдо круглых перемячей — все готово для большого пира. Стоят на земле красивые кувшины и кумганы, цветы цветут, птицы поют — праздник, сабантуй! Правомерно ли такое «введение» в монументальное искусство элементов бытового жанра, сюжетного действия, повествования, наконец, той эмоциональной интонации, в которой и добрый юмор, и радостное приглашение к празднику? Правомерно. Более того: в высшей степени своевременно. Ибо желание смягчить «суровый стиль», затвердевший в дурных образцах монументально-декоративного искусства, снять искусственное перенапряжение грузной символики, показательной псевдогероичности стало осознанной потребностью мыслящих художников 70-х годов. По-своему шли к этой цели Николай Игнатов в Грузии или Олег Филатчев в России, но каждому из них было необходимо опереться на определенный пласт национального или мирового наследия. «Разрыв с традицией», действительно, оборачивался приемственностью иных традиций.

Свою дорогу выбрали челнинские художники, оказавшись перед актуальной для многих проблемой, в той ситуации, которую один из критиков довольно точно определил словами — «совре-



менший художник перед лицом классического наследия...» В Киеве или Тбилиси, Москве или Ленинграде, Минске или Риге понятие «классическое наследие» в основном если не ограничено, то достаточно четко ориентировано на европейский ренессанс и проторенессанс. Но разве богатейший художественный мир Востока не представляет собой также «классическое наследие», может быть, особенно интересное для мастеров искусства восточных республик нашей страны?

Вахитов и Николаев сделали попытку ответить на этот вопрос утвердительно и за образец близкого их сердцу и глазу классического наследия взяли буддийскую глиняную скульптуру и монументальную живопись Пенджикента, Афрасиаба, Варахши, храмов в Куве (Ферганская долина) и Аджина-тепе, то есть тот пласт средневековой (VII—VIII века) художественной культуры Таджикистана и Узбекистана, который им, приехавшим в Набережные Челны из Средней Азии, был ближе и интереснее, нежели итальянское или древнерусское искусство. Вправе ли мы чисто умозрительно отнять у художников такую возможность выбора? Ни в коей мере. А тот факт, что на этом пути существует опасность подмены живого творческого поиска стилизацией под старинные образцы, усложняет проблему, но не снимает ее, тем более что такая опасность одинаково существует и там, где ориентиры выбираются в границах европейского классического наследия.

Национальный «стиль» (возьмем в кавычки это слово, имея в виду условность данной его смысловой интерпретации, близкой к категориям «национальное своеобразие», «специфика», «особенность») современного татарского искусства — как и любой другой союзной и автономной республики — формируется из множества животворных источников, сливающихся в полноводный поток национальной художественной культуры эпохи зрелого, развитого социализма. Не только общая многонациональная культура советского народа складывается из взаимодействия развитых национальных культур, но и каждая национальная культура, участвующая в этом сложном взаимодействии, многогранна и многослойна. Собственно местные, народные и профессиональные художественные традиции играют в формировании этого полнокровного целого важную, активную, но не монополярную, не исключительную роль. Слишком худосочным было бы то искусство, которое развивалось бы исключительно на основе местных традиций, без плодотворных импульсов извне, вне взаимодействия и сближения с культурами братских народов. Современный татарский «стиль» немислим, в частности, без включения в ход развития национальной культуры сильнейшего заряда — исторического и современного опыта прогрессивной русской художественной культуры, и касается это не только

монументального, но и всех видов искусства. Не в меньшей степени национальное искусство открыто для иных контактов и связей, и художник автономной республики, естественно, может обратиться к опыту таджикской или узбекской культуры, когда в этом возникает внутренняя необходимость, когда для этого есть соответствующая атмосфера и почва. А уж в Набережных Челнах именно такая атмосфера, действительно, интернационального взаимодействия более, чем где-либо, ощутима. Молодой город, начавший строиться заново вместе с всесоюзной ударной комсомольской стройкой — КамАЗом, он собрал в свой коллектив художников из всех республик Советского Союза. Р. Вахитов приехал сюда из Ташкента, В. Николаев и К. Сафиуллин — из Душанбе, Л. Шагеев — из Фрунзе, Х. Гимазетдинов — из Альметьевска, Р. Круглякова — из Бугульмы, Г. Иванов — из Казани, А. Рогачев и Г. Прокофьева — из Харькова, Л. Владыкин — из Темир-Тау, Э. Кюев — из Орджоникидзе, А. Вашуров — из Комсомольска-на-Амуре... Мы не ставим здесь перед собой задачи проследить судьбы всех этих художников или оценить меру творческого вклада каждого из них в художественную культуру республики. Даже в чисто «географическом» аспекте эти примеры свидетельствуют об интереснейшем процессе интернационализации в искусстве автономной республики, о слиянии в местной художественной культуре разных национальных творческих сил и вместе с тем разных национальных традиций, в которых были воспитаны, обрели определенный творческий опыт до приезда в Набережные Челны будущие художники этого города.

...Плавные линии, мягкая пластика, спокойный, теплый тон розовой терракоты и неожиданный блеск цветных глазурей, которыми расписаны цветы, чаши, детали костюмов, словно драгоценные инкрустации из бирюзы, агата, сердолика, коралла... Чуть загадочные улыбки слегка растягивают извилистые очертания губ, и одинаково удлиненные, миндалевидные глаза прорезаны до самых висков на лицах, развернутых в фас и профиль. Укрытые узорными попонами кони, может быть, немного напоминают мерно ступающих коней из пенджикентских и афрасиабских фриз, да и деревья, цветы и травы, наверно, окружены ароматом более южной, не на берегах Камы рожденной флоры. Но если и правда, что праздничное шествие на этот «сабантуй» — в каких-то своих дальних, тонко интерпретированных истоках — тянется из среднеазиатских долин, — разве это не заслуживает внимания? Разве в просторном «городе 2000 года» не хватит места для цветов из Ферганской долины, для богатых и разных традиций искусства народов СССР?

Ах Арбат, мой Арбат — ты мое отечество

В редакцию пришло письмо, тема которого близка нашему журналу. Оно посвящено Арбату, одной из старейших улочек в центре Москвы, его прошлому и настоящему. Автор письма, поэт Булат Окуджава с тревогой и болью ставит вопрос о дальнейшей судьбе этого района столицы. Сегодня вопрос этот приобретает особую остроту в связи с предстоящей работой над проектом реконструкции Арбата.

Пора для такой работы давно назрела. Потребность в реконструкции старых, заповедных уголков Москвы, в спасении их от дальнейшего разрушения и возвращении им новой жизни огромна. Но такая работа влечет за собой и немало проблем.

Год назад один из наших номеров журнала мы целиком посвятили рассмотрению проблем охраны памятников, встающих перед нами сегодня на новом этапе работы, на новом уровне отношения к ним, включающем накопленный и негативный, и позитивный опыт прошлых лет.

Сегодня мы вновь возвращаемся к этой неустанной теме, чтобы не издать, а изнутри конкретного материала поговорить о проблемах, вол-

нующих не только москвичей. Свою актуальность эти проблемы сохраняют и для жителей самых разных городов, в разных частях нашей страны. Сейчас судьба одного из исторических мест Москвы переходит в руки архитекторов и художников. Перед создателями проекта реконструкции Арбата встает немалое количество задач, их подстерегает множество опасностей, одна из которых — пойти по пути наработанных схем и методов, механического наложения их на живой, непохожий на другие, Арбат от печальной участи стать мертвым музеем восковых фигур прошлого!

Как не свести его к веселому уделу стать экзотической приманкой для туристов, площадкой для хепенинга, для игры в арбатскую старину? Как не превратить его в опытное поле для проведения в него чужих, привнесенных извне, но одобренных удобствами комфорта, форм жизни! И, наконец, как не терять исторической обратной перспективы, вписать его в перспективу новой жизни, с ее новыми ритмами, новыми потребностями!

Множество вопросов встает перед создателями проекта реконструкции Арбата. И ни одним нельзя

...ТЫ МОЕ ПРИЗВАНИЕ

Булат Окуджава

Когда я говорю, что родился на Арбате, меня обычно спрашивают: «На улице Арбат?» Раньше этот вопрос казался мне неуместным: что еще может называться Арбатом, кроме улицы Арбат? Ведь Трубниковский переулок — это просто Трубниковский переулок... Прошли годы, и я понял, что заблуждался, ибо есть улица Арбат, но есть Арбат — хитросплетение переулков и улочек, дворов и сквериков, где бабушки выгуливали нас то по весенней травке, то по зимнему снежку; хитросплетение заученных дорожек и извилистых мостовых, всего, всего со своим запахом и цветом и интонацией типично арбатской, не склонного к внешним эффектам, не падающего на подражание, знающего себе высокую цену и истинное свое предназначение. Все это, примыкающее к улице Арбат, и есть Арбат, о чем я не догадывался в молодости, хотя он наложил на меня свою руку, и если есть во мне, кроме грехов, что-то заслуживающее уважения, то это дело его рук.

дом на углу Арбата да изба. Ул. Аксакова — пусыть на 200 м. Трубниковский переулок (арбатская часть) — от нечетной стороны уцелел один дом. Каковинский Большой переулок — не существует вовсе.

Гибнут здания XVIII и прошлого веков, гибнут без рекламы, без пышных и торжественных проводов... А как же наша старина, наша история, культурное наследие, наши корни, наконец?..

Те, кто призваны охранять памятники старины, разводять руками, ибо они призваны охранять памятники старины, а не вообще здания. Да, говорю я им, но в том-то и хитрая штука, что Арбат весь, в целом, памятник старины. Да, говорят они, но у нас нет такого пункта, такого мнения, такого правила, и поэтому мы бессильны, это вне нашей компетенции. Хитрая штука.

Некоторые из тех, что должны бы вместе со мной, как говорится, стучать кулаком и требовать, просто пожимают плечами.

Ради каких унылых стандартов типовых жилищ строений разрушаются ценности, сносится лучшая часть Арбата и почему? Как же это так случилось, что некоторые арбатские переулки перестали существовать вовсе? Находя оправдание собственной слабости, мы потакаем строительной анархии в том месте, где по-

зя поступиться, потому что Арбат — место, дорогое для всех нас. Потому что проект этот должен вобрать в себя мощный образ, эквивалентный обобщающей силе арбатского мифа, воссоединившего тысячи дробных и малых капель, в которых отражен [в каждой — свои] «АРБАТ»!

От создателей его потребуются предельная точность решений, безукоризненность вкуса, наконец, абсолютный слух к голосам истории, которые столь упрямо, хотя и глухо, шелестят над улицей Арбат, во дворах старинных извилистых переулков.

Мы же хотим показать сегодня то [конечно, далеко не все], что так или иначе должно войти в состав создаваемого образа, попытаться выявить источники света, чей отраженный и тусклый отблеск лег на наше восприятие этого края, — в надежде таким образом помочь делу сохранения Арбата.

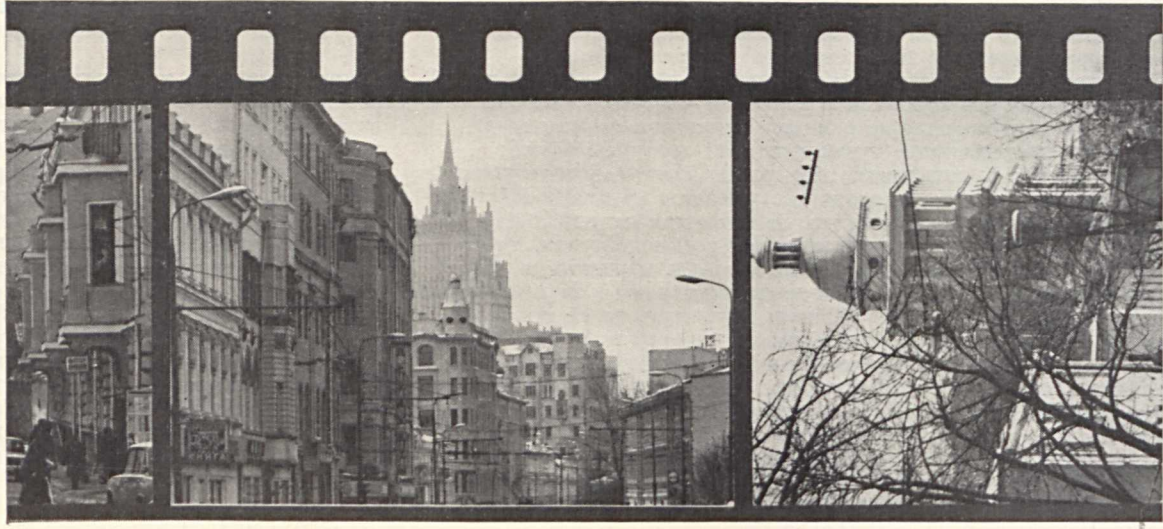
Нам представляется, что в его примере, как в капле воды, видится комплекс тех смыслов работы проектировщиков, который может оказаться актуальным и в других местах и по другому поводу.

...МОСТОВЫЕ ТВОИ ПОДО МНОЙ ЛЕЖАТ

Айдер Курчки

Из квартир Арбата, упоминаемых в русской литературе, может составить огромный том. Из клочков жилья на Арбате, Пречистенке, Поварской, Никитской и в переулках наберется целый город, и этот город в XIX веке звался Арбатской частью Москвы.

Арбат в просторечии был всем: местностью в песчаном рельефе, родовой усадьбой, предместьем столицы, отечеством, бытом. Здесь был своим университет (Московский), своим Малый театр («люди 40-х годов имели своим естественным выходом Малый театр» — Писемский), был свой Латинский квартал: студенческая Кочиха — попозже, уже с 1860-х годов; свой звенинец, Новинское гуляние, свои пруды, дачи, барыни и генералы, свои бабушки (старухи и старушки) и неповторимые танцевальные классы, свои новости и присяжные поверенные, своя ледяная старина — журнал «Русский Архив» П. Баргенева и свой «парламент» — журнал «Русская мысль» с тремя поколениями



Так случилось, что волею судьбы или же по стечению обстоятельств этот старинный московский район стал постепенно олицетворять историю, стал памятником нашей культуры, и не одно поколение замечательных наших соотечественников испытало на себе силу его нравственного воздействия: и Пушкин здесь прогуливался, и Герцен здесь жил, и многие другие, вырастая в этом благоприятном климате, обрели мужество, любви и великодушие. Мне кажется, что термин «арбатство», изобретенный безвестным нынешним школьником, не случаен. Он вместил в себе и связь времен, и связь людей, когда-то живших и ныне живущих.

Однако время, как говорится, на месте не стоит, выпадают здания, рождаются современные идеи. Каждый второй считает себя защитником и спасителем отечественной культуры. Засучиваются рукава, начинается реализация вдохновенных замыслов. И я с тревогой начал замечать, как возникает арбатская проблема: боялся, чтоб не попала она в руки людей слишком суеверных и не слишком влюбленных в Арбат. Возмущен, думаю я, затропятся и начнут перекрывать, как и не раз бывало, а уж потом их преисполники спохватятся, да будет поздно... С одной стороны, видимо, мои тревоги были напрасны, ибо интерес к Арбату вылился в решение сохранить его. У архитекторов выросли крылья, радители за исторические ценности вздохнули с облегчением, появились многообещающие материалы, и многочисленные проекты, один другого краше, кружили головы. Улица Арбат будет превращена в заповедник, городской транспорт с нее исчезнет, рестораны, кафе и магазины украсят ее и оживят, некоторые здания, являющиеся историческими памятниками, будут реставрированы, а некоторые, которых мы уже успели лишиться, будут даже восстановлены! Да, тревоги мои были напрасны. Конечно, можно и успокоиться, да не тут-то было... Улица Арбат областана нашим вниманием, а сам Арбат? То есть самое главное, то, что оказалось «за забором»? И прохлянув по улице, радуясь решимости людей, я вижу, как за этим «забором», там, в переулочках арбатских, в улочках, в сквериках грохочут бульдозеры, клубится пыль, битый кирпич застилает мостовые, и здание за зданием уходит в небывшие, а на благословенных пустырях (ибо свято место пусто не бывает), возводятся современные башни, возводятся хаотично, в беспорядке, по какому-то торопливому нелепому капризу, разрушая структуру Арбата, его формы, его силуэт, сам дух его, будто к здоровому телу пришивают искусственную руку... Быть может, снится пятьдесят лет случайных клоповников, не стоящих реставрации и доброго слова? О нет! Если хотите, вот лишь самый краткий перечень разрушений:

Композиторская улица — остались только проезжая часть и два дома.
Карманников переулок — снесена нечетная сторона (уцелело лишь четыре дома).
Ул. Федотовой — снесена целая сторона (остались три дома).
Старокопненский переулок — снесена четная сторона. На 120 м — пустырь. Остались лишь

рядок застройки столетними определялся типичной московской традицией, логикой; мы позволяем бесчинствовать беззуднице там, где всегда царил исторический вкус и гармония; мы забываем в будничной лихорадке, что кровные московские улочки и переулки замечательны именно своей трогательной кривизной, а иначе это уже иное, незнакомое, может быть, по-своему тоже прекрасное, но чужое, не московское.

Видимо, я упрямец и ретроград, если не желаю с легкостью воспринять новые веяния и согласиться с тем, что современному городу тесны арбатские рамки. Но «новые веяния», случаются и так, бывают порождением банальной скоротечной моды или же просто налетевшим путем в решении трудной проблемы.

Мне жаль Большую Молчановку и Собачью площадку!

Арбат еще жив, хотя состояние его тревожно. Мы слишком часто признаемся в любви к нему, но слишком легкомысленно любим. Или среди его детей оказались посторонние? Мы вскормлены им — пора бы и руку ему протянуть. Во спасение.

...А годы проходят, как песни, иначе на мир я гляжу, во дворике этом мне тесно, и я из него ухожу.

Ни почестей и ни богатства для дальних дорог не прошу, но маленький дворик арбатский с собой уношу, уношу.

В мешке вещевом и заплечном лежит в уголке небольшой,

не слывший, как я, безупречным тот двор с человеческой душой.

Сильнее я с ним и добрее. Что нужно еще?

Ничего.

Я руки озябшие грею о теплые камни его.

общественных деятелей. И ровно сто один год назад здесь, в Старокопненской части России, был поставлен и свой памятник Пушкину — на Тверском бульваре, которым замыкался от внешнего мира старый город Арбат.

Старый уездный, или похожий на уездный, город Арбат был той национальной видовой планшадкой, с которой легко и по-домашнему смотрит русская культура XVIII—XIX веков. Под следами, оставленными в мемуарах, в архитектуре, в нравах и обычаях людей, чьи окна и комнаты еще остались, в словах и пешеходных привычках еще лежит своеобразный город — открытый всем влияниям стран, веками сообщавшийся непосредственно со всей Россией. Есть нечто отъединенное в Арбате от истории Москвы. И есть другое: Москва XX века многое переняла от Арбата.

Слой жизни, подпитывавший среду Арбата, зародился давно, и он по возрасту чуть моложе Москвы — великокняжеской столицы. Москва — политическая и военно-хозяйственная ставка Руси — силой давления извне и изнутри расплавилась территориально в XIV—XV веках на три динамических образования, каждое из которых имело свою судьбу. Кремль, центр великокняжеского хозяйства с центральным Горготом — будущим Гостыным двором XIX века; Заречье — Ордынская дорога, по оси которой проросла самобытный мир Замоскворечья («кудильный и странный уголок мира, называемый Замоскворечье», — писал А. Григорьев).

И третья часть — западный край столицы, который с конца XIV века и особенно в XV веке насыщался селами крупных боярских владельческих фамилий, селами великого князя и княгини. По этой дороге из Юго-Запада шло в Москву включение Киевской земли, ее остатков. Село Киевец на Кропоткинской набережной отмечено в конце XIII века. На Сегуни, в Дорогомилове и далее, направляясь в Москву, располагались вотчины ближайших потомков Дмитрия Боброка Волынского, победителя конницы Мамай в 1380 году. Он сам вышел в Москву со двором своим и людьми, и дворы эти до последнего времени были сельской окраиной: Очаково, Давыдково, Волынское.

Тыловая сторона Москвы — западная окраина великокняжеского хозяйства — в XV веке стала Западной, той обставленной на парад и приличие Дорогой, которая вышла на первый план в сношениях Московского государства XVI—XVII веков. В этом пути на запад первым — еще ближе к Кремлю, чем к Арбату, — стоял дворец Софьи, жены Василия I и дочери почти короля Литвы Витовта, предвостыницы двух других грозных московских Софий.

Арбат — небольшой пригород, он замечен уже с 1400 года. Он узел дорог, территория дач и владений, инструмент московского торга Великого князя, отбравшего у Новгорода Волочковую дорогу, которая шла через Новгородскую Москву на Рязань и в Поволжье. Именно территория особой жизни в районе Арбата и Знаменки (речная переправа, стража князя) фокусирует и вовлекает мир Москвы в более обширные связи со всей Русью и Степью. Пригород, населенный купцами (Арбат-Рабат —

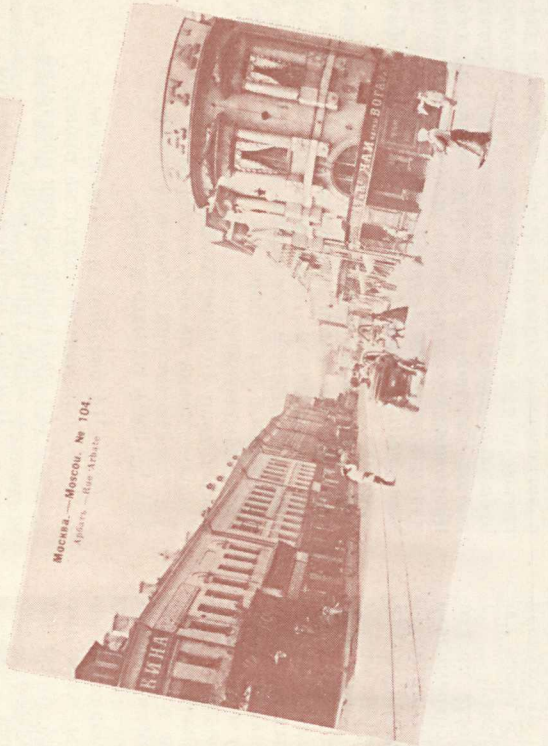
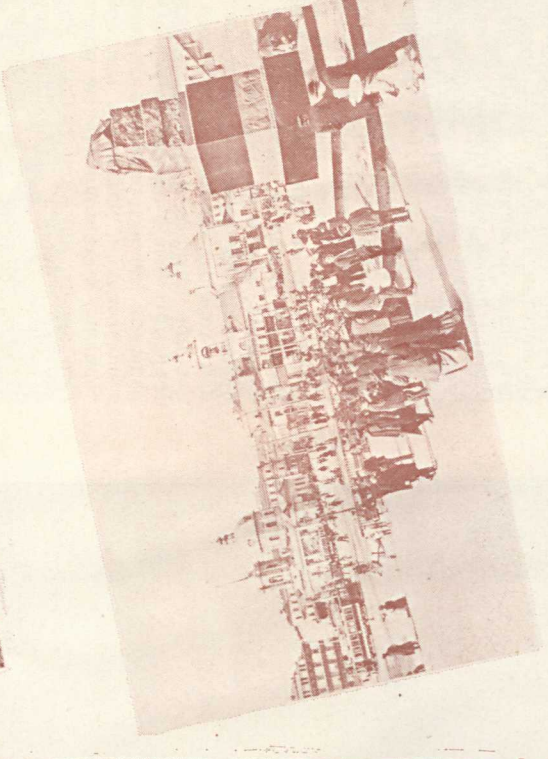
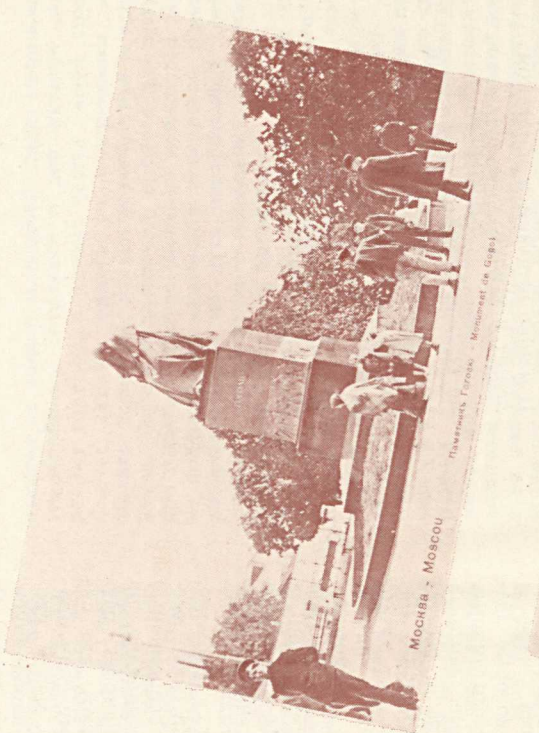
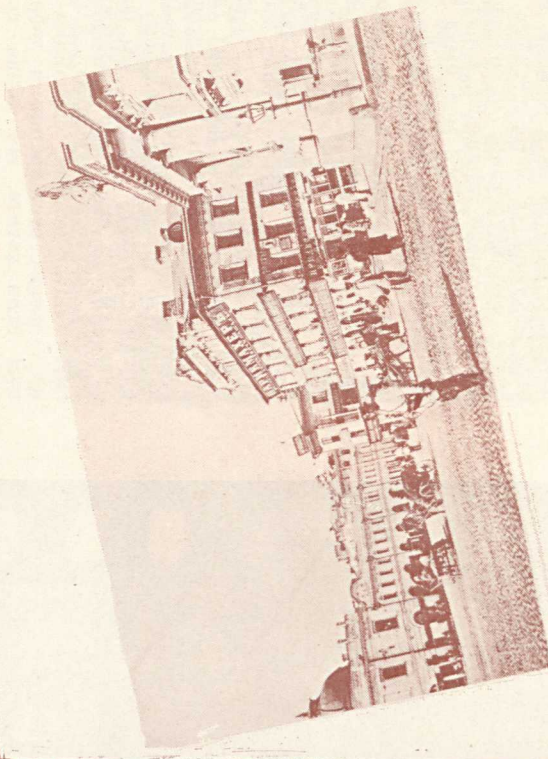


Из всех московских частей быть может, ни одна так не типична, как лабиринт улиц, спокойных и извилистых улиц и переулков, раскинувшихся за Кремлем, между Арбагом и Пречистенкой, и известной под названием Старой Коношенной [...] тут жили и медленно вымирало старое московское дворянство, имена которого часто упоминаются в русской истории до Петра I... В какой бы дальний угол России их ни забрасывала служба, родовитые дворяне все как-то ухитрялись доживать старые годы в собственном доме в Старой Коношенной, вблизи той самой церкви, где их когда-то крестили и где отпевали их родителей.

В этих тихих улицах, лежащих в стороне от шума и суеты торговой Москвы, все дома были очень похожи друг на друга. Большой частью они были деревянные, с ярко-зелеными железными крышами; у всех фасад с колоннами, все выкрашено в один этаж, с веселые цвета. Почти все дома строились в один этаж, с выходящими на улицу семью или десятью большими светлыми окнами. На улицу выходила «анфилада» парадных комнат. Зала, большая, пустая и холодная, в два-три окна на улицу и четыре во двор, с рядами стульев по стенкам, с лампами на высоких ножках и канделябрами на углах, с большим роялем у стены...

Лавки в эти улицы не допускались, за исключением разве мелочной или овощной лавочки, которая ютилась в деревянном домике, принадлежавшем природной церкви. Жизнь текла тихо и спокойно в этом Сен-Жерменском предместье Москвы. В полдень появлялись дети, отправлявшиеся под надзором гувернеров-французов или нянек-немок на прогулку... Вечером большинство домов было ярко освещено, а так как ставни не запирались, то прохожие могли любоваться играющими в карты или же танцующими... И все это было в Старой Коношенной.

П. А. Кропоткин
Записки революционера.
1897 г.



арабское слово, принадлежащее международному словарю торгового Востока), становится предметом, не защищенным стенами вплоть до 1593 года, но защищаемым Великим князем и боярами, — предметом, в котором живет и торгует слой людей, денежные и обменные операции, которых раскинулись по всей Евразии. Смоленская дорога — наиболее украшаемая и укрепляемая в тяжелом рельефе пути от Кремля — пробил себе ущелье нескольких улиц вблизи самой близкой к Кремлю петли Москвы-реки, подходящей и ныне ближе всего к Садовому кольцу в Дорогомилово — Смоленской площади. До этого времени, до середины XVI столетия, дорога, выбиравшаяся из Арбата, сворачивала до реки и, не переходя пелты, шла на Плотничиху. В срезах десятилетий XVI века Арбат все грузней в складах Смоленской дороги. Вот уже Арбат — пестрая жилая зона. Слобода на Пресне построена. Заселяется берег реки в пелте Лужников под защитой «горного» села Воробьева. На защиту и покровительство Смоленской дороги выстраивается Саввин монастырь, далее Новодевичий. Так ведь XVI век раздался не район города — народилась постоянно подвижное пятно связей между государством, которое выражало городское хозяйство Москвы, и фронтовой мирно-посреднической западной границей, на которую выходила Смоленская дорога. И Арбат, сам узел примосковских дорог, культурно окрашенная парадная часть города. Он «царские врата» города по пути от Запада в Москву.

В 1527 году у Арбатских ворот выстраивается каменная церковь Бориса и Глеба в честь первых русских святых князей, убитых окантантам Святополком. Это очень важная доминанта духовных ориентиров покровителей и святых в период раннего становления московской русской православной культуры. В церкви Бориса и Глеба освящается дорога царей и «цезарей» западных провинций вплоть до 1740 года. В ней Иван III после похода на Запад и Грозный после Новгородской войны и взятия Полоцка и Алексей Михайлович после взятия в 1655 году Вильны молились, а Петр I салютовал украинской победе 1709 года.

В цикле гражданских работ 1580—1605 годов под покровительство Годунова — хозяйна земли русской — берется вся Смоленская дорога, и эта дорога с этого времени в районе Арбата — Воздвиженки становится безусловно лучшей частью, лицевой стороной города. Впрочем, в плотной застройке между Кремлем и Новодевичьим монастырем, столь любимым годуновской фамилией, продолжение Смоленской дороги не нахо-

Москва при Екатерине видела всех знаменитых людей своей эпохи. Здесь доживали первые вельможи, очутившиеся не у власти. Кроме покинувших службу вельмож, переселились в Москву, достигнув известного положения, люди, не желавшие сами продолжать служить.

Такие лица жили по зимам в Москве, в Арбате, приезжая из своих имений, и жили открытыми домами, поразжая иностранцев своим хлебосольством.

Д. Никифоров, московский старожил

дит себе места. И Годунов вместо Плутихи «заворачивает» ее на Дорогомилово. Из своего родного гнезда в Вяземах царь переводит на свежее и перспективное место Смоленской дороге у Дорогомилова своих крестьян, которых делает государевыми ямщиками. Царь создает слободу Дорогомиловскую — поселение ямской гоньбы.

Арбат-город — емкое начало Смоленской дороги — пополняется строениями за счет присутствия Царского двора, приказов, монастырей; купечества, служивших организаторов государства. Вся местность от Арбата и по «дальние огорды», до станом в районе Архангельского до Звенигорода, была предоставлена в распоряжение слободской жизни, что делало Арбат почти ти Замоскворечьем XVII века. Среди слобод были три стрелецких полка, построенных на площади и в конце улицы Арбат, где они жили оседло, как на границе, но по причине плухого качества земли предпочли обратиться к промыслам и ремеслам. Главными слободами были, однако, дворцовые. Мастера серебра — Серебряный пер., Денежный двор — Денежный пер., плотники — Плотников пер., печники и трубочисты — Трубников пер., поваров и кухарей — Поварская, а вместе все это Столовые, Хлебные, Скертные, Ножевые переулки. Крепостной двор — Кречетников пер., Царенный двор — Собачья площадь, и слобода конюхов, ставшая землей обетованной для приезжих в Московском дворян XVIII века. — Старокопненская улица.

Арбат к 1680-м годам уже был старым и сильным обветшалым районом, в котором толпились толпы служилого люда и слободской челяди. Арбат был оттеснен — молды и передовые огорды со второй половины XVII века заводились в Немецкой слободе, Измайлове, в Хохловке и Маросейке, куда переправлялись иностранцы и украинцы после 1650 года. А порядком, поддерживаемый и выравниваемый привычками быта Арбата, выдал уже запутанное хозяйство, в котором начали как бы заново историю освоенной территории огромные новые «усадебные комплексы» старо-новой знати. В обжитой дворцовой арбатской части Москвы разрастался вмещающийся в нее сильно и с большим строительным вкусом романовская Москва. Дворец Н. Романова, двоюродного брата Михаила Романова и первого англомана, дворец Натальи Нарышкиной — матери Петра I — в Столовом пер. В Вознесенской слободе у Никитских ворот, где селилась прислуга царицы, Наталья Нарышкина выстроила в 1685 году церковь Вознесения с шатровой колокольней.

Мы ехали через Соборную площадь. Сравнявшись с углом ее, я показал товарищу дом Ренкевичевой, в котором жили я, и у меня — Пушкин. Сравнявшись с прорубленной мною дверью на переулочек — видим на ней вывеску «Продажа вина»... Вылезли извозка и по-

А вокруг, вживаясь, вливаются, забираясь вглубь, подготавливая будущие кварталы XX века, усадьбы знати — родня по крови и по близкой судьбе и величю прошлых корней. Это два поколения Нарышкиных и Романовых: царя Алексея и царицы Натальи и царя Федора и круг близких бояр — Стрешневых, Хилковых, Морозовых, Матюшкиных, Апраксиных.

В отъезде украшательной Западной дороги, в среде Приарбата (не в городе и не в ландшафте), а в «Орбате» (как называли его в XVII веке), в особой истории находят свое историческое место усадьбы и имени национально-массштаба. Это эволюционно поздне и пространственно ясная и радостная и наиболее, кстати, фундаментальная форма освоения русской земли. Вплученное в город XVII века это отношение к земле ояло свободной архитектурой, и она оказалась в состоянии связать весь московский, в том числе и арбатский, развивавшийся конгломерат бытового строительства в одно неповторимое целое и разместить культурные точки и очаги развития, которые и сегодня определяют фон Москвы исторически.

В вотчине Нарышкиных Фили (Хфили), захватывавшей земелью и Куничево, которое по инерции переходит от украинофилов Милославских и Мстиславских к ним, выстраивается знаменитая церковь Покрова. Это обращение к небу и милосердию окончательно приводит к созданию в среднем пятне нарышкинско-романовского развития Москвы «материнского стиля» эпохи, окрашивавшего в мягкие магические тона городскую культуру закатной предпетровской Москвы.

Перемены, пришедшие после Нарвы и Полтавы в 1700-е годы, приносят Арбатской дороге осудение, упадок. Наступают времена медленного старения выстроенного быта и строгой регламентации всей среды обитания вокруг Кремля, приведшие к устройству кампанейского таможенного вала в 1731 году. Более известна уже история Камер-Коллежского вала 1742 года. Слобода Арбата начинают уже как равномерная городская территория нести налоги и службу, и правильные петровский образ жизни с поборами и повинностями накладывает на Арбат определенный отпечаток провинциального быта. Середина XVIII века застает строгую дифференциацию в бытовых нормах среды в разных районах Москвы. С одной стороны, увидевшие Арбат и Никитские, с другой — натиск свободных денежных титулованных «европомозаных» вельмож на Покровскую дорогу и на Яуз, по новым осознанным доминантам на

Троцке-Сергиву Лавру и Север, Сретенскую до-рогу. Равновесие Москвы нарушается в третий или четвертый раз с XIV века. Хохлова, Немецкая слобода, Басманные, Измайлово, Лефортово — новый парадный общественно значимый центр Москвы. Но глухие дворцы, избы кампани, каналы, пруды и мосты этой части Москвы все-таки так и не стали признанными, своими для москвичей Арбата XIX века.

Последняя треть XVIII столетия знает почти наше, современное отношение к Арбату: это район старой обжитости. К нему присоединяются, незаметно по-бытовому и психологически родственно, обе стороны Прецистенки, часть Остоженки и обе Никитские и Бронные. Тихое благоприятное место, оно так и остается вдали от излюбленных мест боевой новой южной «сарматской» знати — бранной на суше Новороссии и на воде Средиземноморских глубин. Знать по-римски устраивается «на Яузах» — с новыми для столицы масштабами среднего активного. Особняки и дворцы Орлова-Чесменского, Безбородки, Румянцева-Задунайского, Куракина, Демидова, оставшиеся в воспоминаниях, изобличают ту оставленную Москву у Арбатского предместья, в которой так хорошо и глубоко начала прорастать жизнь дворян на привычных «сетях обслуживания» прежних царствований. Екатерина возвращает Москве ее обширные столичные формы — все международные праздники, заключение миров и торжества справляются в первопрестольной. Местность по обе стороны от Арбата становится Старокопненой, и ее в разговорах XIX века называют городом. Сюда устремились люди богатых (поныне кричаще богатых), средних и не очень богатых достатков. Распутанное, уходит отсюда мелкопосадское, ремесленное население, наступает конец небольшому землевладению. И помещицы усадьба, та, которую мы знаем, начинает торжествовать в городской арбатской территории.

И дальше происходит то, что имя одной части города становится символом жизни столицы. Новый слой среды — новый мазок истории, но на этот раз мазок ее был силен, и никакие трагедии на Петербург, Одессу, на Польшу и Кавказ не могли умалять значения трагедии с силой и красотой жизни в широких, как мир, арбатских переулках. Но в тесных и преданных, как домашний мир, переулках Старокопненой наступает успокоение, итог, домашнее расписание московской национальной жизни. Москва и Петербург были теза и антитеза гуманистических споров, но в спорах за Москву выступал Арбат.

между двумя окнами, над которыми висел портрет Жуковского с надписью: «Ученику победителю от побежденного учителя».

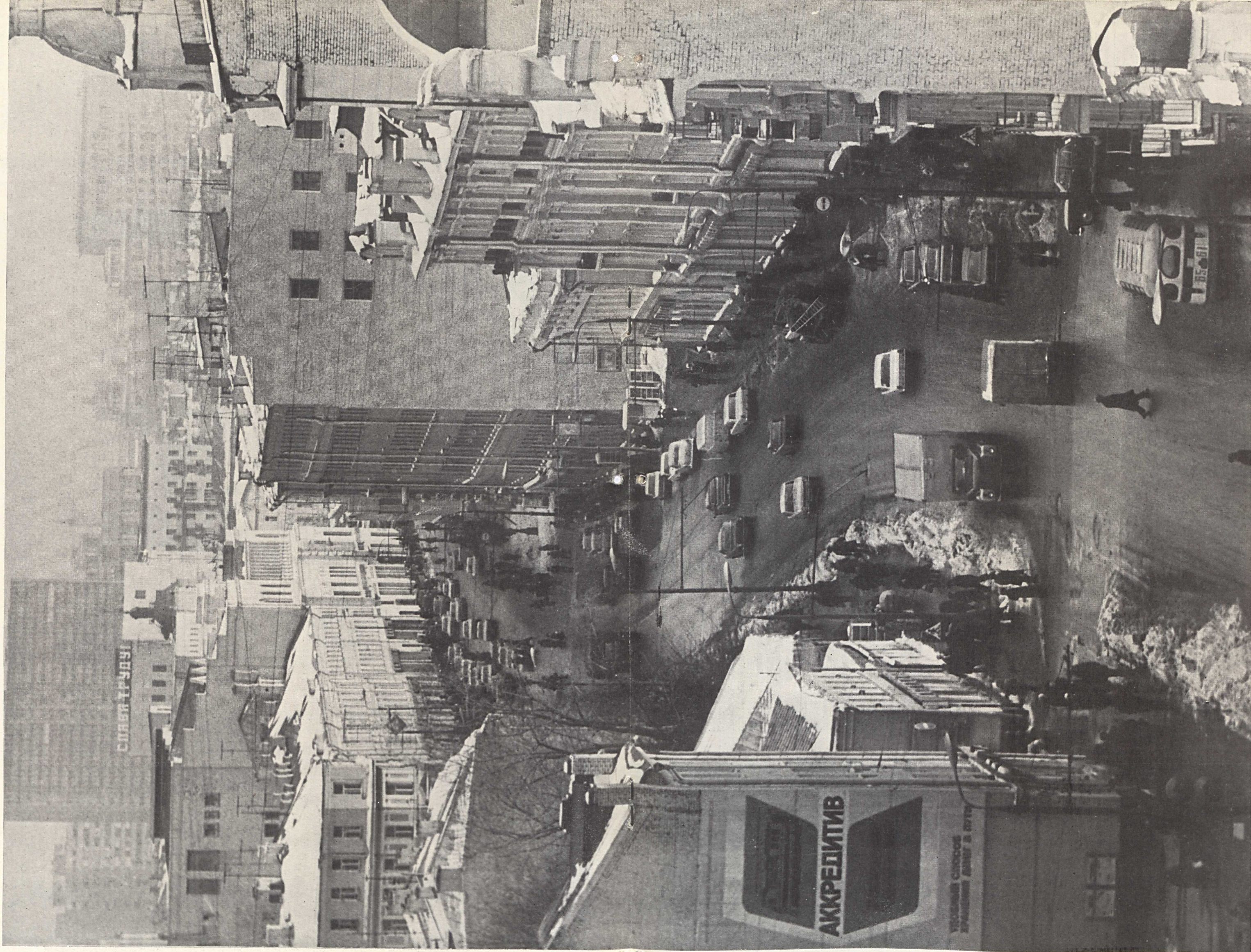
Из переписки С. А. Соболевского и М. Н. Позодина. 1840-е гг.

Боратынский, вы, я и другие мужи: вот где болталось, смеялось и говорилося умно!

Помню, помню живо этот знаменитый уголок, где жил Пушкин в 1826 и 1827 годах; помню его письменный стол

Дом совершенно не изменился с расползением... вот та общая гостиная, в которую мы сходились из своих половин и где заседал Александр Сергеевич в самоедском ердаке... Вот где собиравлись Веневитинов, Киреевский, Шевырев, Рожалин, Миуревич,

Помню, помню живо этот знаменитый уголок, где жил Пушкин в 1826 и 1827 годах; помню его письменный стол



СЛАВЯТРУДУ

АККРЕДИТИВ

УКРАЇНА СЛОВОС
КРАЇНИНА ЖИТТЯ В БУТТЯ

...никогда до конца не пройти тебя

Нина Смурова

На рубеже веков тихие арбатские улицы и переулки превратились в строительную площадку. С невероятной быстротой возводились многоэтажные доходные дома «со всеми удобствами», строились новые каменные особняки, гостиницы, открывались магазины, пассажи, аптеки, рестораны и кинотеатры. Просвещенное дворянство уступало место профессорам и учителям, судебной магистратуре и адвокатам, журналистам и врачам, художникам и писателям, музыкантам и актерам.

Появление и быстрое распространение в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре нового всеобщего стиля буржуазной эпохи модерна наложило колоритный отпечаток на облик Арбата конца XIX — начала XX века. Поэтическая символика навеяна эзотерическими странами, сновидениями, медитативными состояниями: «венки из орхидей», «львы», «совы», «типопотапы», «деса криптомерий», «журчащая Годавери», «голубые очарования», «атласный сад», «непробудные дикие сны»...

В материале воссоздавались словесные образы поэтов, в архитектуру входила флора и фауна, воспетая символистами, — незабудки, лилии, ирисы, орхидеи, цветущий мак — как изысканные символы сновидений, погруженности в себя, созерцания тайф и изображения сов, павлинов, лебедей, змей, медуз.

Поэтический символизм и декоративный модерн в архитектуре — варианты суггестивного искусства, стремящегося навеять у слушателя или зрителя «реззы наяву», «мечтания» и «озарения», внушить их и вызвать сочувствие.

Главным принципом стилизации в архитектуре стала линейность. Фасады многих доходных домов на Арбате обретают подвижность. Плавное перетекание крыши и сильно выступающее карнизом как бы передается всей массе здания, подхватывается мощными объемами эркеров, затейливыми формами балконов и медленно гасится строгим ритмом вертикалей, удер- живающих плоскость стены. Создается полное ощущение звучания. И еще долго слышны отголоски этой жизни в певучих линиях балко- ных решеток, оконных проемов и скульптурно- декоративного убранства фасадной плоскости. Музыкальная ритмичность линий лепного де- кора, волнообразная форма карниза, выступаю- щие и тут же растворяющиеся в плоскости фасада головки прекрасных наяд, нимф водной стихии, покровительниц сил природы, аллего- рические фигуры ночи и дня — все это созвуч- но тематике и музыкальной ритмике поэзии символистов (Доходный дом Исакова на Пре- чистенке, 1906, архитектор Л. Н. Кекушев). Еще более яркие символично-литературные ас- социации вызывает декоративное убранство фа-

графии района, циклом старения, не попавшим в погу со страной. Сам Пушкин проделал мно- гочисленные поездки в арбатские переулки, в 1790—1830-х годов. Началом жизни была Басманная, исходом из нее — венчание в Боль- шом Вознесении, выстроенном князем Потем- киным-Гаврическим, единственным из «сармат- ских» вельмож, кому удалось вторгнуться в ста- рую Москву XVIII века и выстроить на память себе и Екатерине собственный храм Вознесе- ния на месте того Вознесения, которым так гордилась царица Наталья Нарышкина.

И позже Арбат был постоянно уездным — даже когда начало XX века вносило хамский крикли- вый тон торговой улицы в историческое уже предместье Старокопшенной. Медленно, чинно съезжались в ресторан «Прага» — завтракать, или в банкетный зал, где чествовались герои- профессора, художники; где общество, жившее «всем составом» здесь рядом, в Арбатах — су- дило о своих делах живо и образно. Только торговле уездной, сельский вид Арбата мешал полностью пустить здесь корни. Арбат-улица приняла все: и дешевые артистические номера, студенческие «ауды», комнаты, кухни, запахи которых описаны демократической литературой от Левитова до Гиляровского. Однако пред- местье Арбат, арбатские переулки, Соборный пло- щадки, углы отказали торговле и моде, пост- роенной на торговле.

Арбат хранил устои уездного мира, известного нам по литературе. Это странная смесь средне- векового города и дорогих комфортабельных квартир в наем в домах стиля неомпир, среда милых российскому сознанию перспектив, цвета и линий, вызывавших в те же годы у некото- рых архитекторов-классицистов — у Фомина и других сознательное желание оставить «уезд- ность» в качестве питательной среды новой ар- хитектуры. Это было то уездное, которое в дальнейшем, например, у Ильфа и Петрова вы- зывало — но уже по части быта — ехидные замечания о городе Арбатове.

1910-е годы вызвали волну первых ретровостор- гов: сквозь них проглядывало почтение к ам- пирным домикам 1820-х годов и его обитате- лям, жившим 80—90 лет спустя. И действитель- но, Арбат в 1900-е годы имел и своих жителей, коренных арбатовцев, и коренную свою привя- занность вещей. То было время, когда у каж- дого предмета был свой живописец, певец, описатель. И Арбат в этом смысле ничем не отличался от Замоскворечья и Охотного ряда, которые воспевались рыночными романами и дешевыми картинками, от Архангельска и дру- гих северных пенат русской культуры, от Дальнего Востока и Царского села. Но что-то было и свое в Арбате особенное, неповтори- мое, общерусское.

Влиятельный и богатый Арбат разрастается до дальних пригородов и дач — в счастливые не- конфликтных переборах рельефа — за поворотом дороги, у Москвы-реки и двигаясь вверх по ней. Это и Кунцево, которое давно приобрело окраску «второго» дома (у Тургенева «в тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недале- ко от Кунцева» — начало «Накануне»), и Ар-

Между 1780 и 1830 годами создается та быто- вая атмосфера Старокопшенной, которой по- священа такая богатая литература. Здесь сфор- мировалось московское дворянство, спешащее жить, дружить и родниться. После пожара Ар- бата и Москвы, который так поразиł вообра- жение новой Европы, пожара, в котором сторе- ли надежды, доходы, порвались многие социаль- ные и психологические привязанности, возни- кает ощущение огромной утери национального богатства, что создает немедленную строитель- но-восстановительную лихорадку.

В Арбатской стране воодушевление 1812 года и национальный кризис, разразившийся в Пе- тербурге в 1825 году, заставляют дворянство держать стен домов, полнок собственных би- блиотек и собственных разговоров и упорных занятий литературой. Мир Старокопшенной живет так, словно постоянно возвращается к той идеальной допоярненной стране и фронди- рующей действительности. И лучше всего эти детство и юность дворянства удалось пережить и пересоздать в литературе и архитектуре Москвы в Арбатской и Пречистенской частях города.

Старокопшенная — вот бытовая центр Моск- вы, так ее и зовут в мемуарах от «А» (Акса- ков) и до знаменитой бабушки Яньковой, сло- воохотливость и сердечную памятьность кото- рой сохранили нам пять поколений арбатовских жителей. Да, этот мир одновременно столица и усадьба, одновременно уездный город, то дво- рянское захолустье (в терминологии же XVIII века), в котором приятно жить. И это уездное никогда не покидало город Арбат, даже когда он «присоединил» к себе университет, дворянский пансион, освоил в своем теле гим- назии.

Вот мы и подошли к тому, чтобы ступить на следы той среды, той вулканической средовой сосредоточенности Старокопшенной, которая полна загадок и неразрешимых судеб. Мы зна- ем, что среда — это земля и люди на ней, их поведение и воспоминания людей о своем по- ведении. Арбат был открытый город — и среда его улиц и переулков есть особая норма при- сутствия кроткой истории не отдельных вы- дающихся людей и не отдельных выдающихся зданий, но наличие того цельного облика, кото- рый всегда, когда он есть — то есть. Глаза наши должны научиться видеть не избранное — не отдельное, но «всю Москву на Арбате», а в ней, например, длинную череду светлых окон и светлых полов, на воцелом просторе кото- рых так были постоянно хороши красавицы фамилий Корсаковых, Салтыковых, Головкиных, Нарышкиных. И постоянно страшны женщины фамилий Хованских, Мещерских, Беклемше- вых.

Вся старая «Москва на Арбате» — не только де- кабристы, либералы, которых мы привычно вспоминаем. Вся старая Москва — не только ученые, интеллигенты, светочи мысли, чудачки и говоруньи — владельцы небольших участков земли и гувернеры, и пансионеры майора Сто- ри, осколка наполеоновской армии в Москве, студенты 1830—1840-х годов, учащиеся гимна- зии Поливанова, дядьки-воспитатели, крестьяне



окрестных подмосковных, приехавшие на Рождество в город, отставные отцы и проливающие слезы матери — мир, воспетый бабушками и заезжими писателями и писательницами из Петербурга, Казани, Киева.

Это мир безумных влюбленных, мечтателей, игроков и читателей книг и рукописей, фидель-альютантов, покорителей Кавказа, меценатов, сенаторов, тамбовских помещиков Хрущевых (особенно одного из них на Пречистенке), а далее тусары, юнкера, гвардейцы, иностранцы и посланники на коронациях, свои исторические знаменитости, картежицы, шуты и шутихи Пречистенки и с ними далекий мир разговоров и мифов о Дворянском собрании, где в зимнем бадю на 4 тысячи человек встречалась вся Россия, мифы о старухах, о Кваренги в Петербурге и о своем Жюльярди, об актерах, строителях особняков. Всем этим проиштаны переулки — «переулки, в которых возвращены Герцены», — так писали путешевители 1910-х годов.

Но в прошлом Арбата есть своя трудность: в перечисленных приметах Старокопнойной слой плодит слой и ни один не выбивается вперед. Бояре, Пушкин, библиотеки и локоны монастырей, декабристы, дворяне-парикане, грибоедовская Москва, семейные предания старых родов и филантропы славных дел, архитектура живописного местного ампира, в котором дома не столько архитектура и быт, сколько живопись улиц, а внутренность — комфорт кабинета одного человека или гостиниой многих говорящих сразу. То Арбат пластически выдвигает вперед раздвоенные души москвича на западников и славянофилов, а более их нигде и не было, то выдает национальный тип мужичины, то русский усадебный характер женщины, следовательно, преданной, или вообще вытянет национальную складку характеров двух веков. Это разные грани, и что любить?

Потому и не сложилось законченного отношения к Арбату. Он — уездное, не улица и не Сен-Жерменское предместье, как пронижно именовал свое прозвание на Поварской А. Ф. Писемский. Не город, идея и воплощение которого принадлежит, по мыслям историков, лишь Петербургу и европейским городам. Претензии к Арбату предъявлялись от лица разных культур, не принимавших автономности культурного региона Москвы, так что защитников тесноты и слаженности Арбата не было до середины 1970-х годов. Его всё прорезывали. На протяжении ста лет — 1780—1880-х годов — Арбат был циклом собственного прохождения времени культуры в пределах избранной гео-

хангельское, и Ильинское, и в этой растущей зоне влияния своим был Александровский (Белорусский) вокзал, с помощью которого добрался жители на лето на реку, на дачу. Спокойно и просто перебежала Россия в Арбат и обратно. Потому так легка, непосредственна национальная площадка Арбата, сквозь призму которой видятся не мириады, одолевшие Петербург (маршруты Кавказа, пески Туркестана, Тихий океан, маршал Дюбич), не тяжкая вера в самобытный посад, присущий кланам купечества (без которых также не было бы Россия). Но с Арбатом видятся внутренняя непогрешимость чувства, такт, умение вести разговор, желание помнить выражение лица — все то арбатское, без чего культура российских пространных XIX—XX веков была бы неполна. Неполна без арбатских особняков, без зеленого и снежного окружения садов, земли.

И вот когда пройден круг и пройден круг еще одного знания, убедившего, что нельзя подражать прошлому, и уютаны переулки и обхожены все дома, в которых — в оставшихся — окна помнят головы чудачков и мечтателей, — вернемся к мысли увидеть все то, что лежало, когда-то на дорогах, на поворотах, в приходах, на углах переулков. Углы переулков теперь стлажены, разобраны. Тут лежал, широко выстраиваясь, открытый город — город-уезд, связанный с монастырями Звенигорода и домами ближних подмосковных Архангельского, Рузы... Между охраной шедевров Подмосквоя и широким миром Старокопнойной много больше связи, чем это принято считать.

Остались не на поверхности, а в теле Старокопнойной втянувшиеся крепко в тело корнями, не одиночные здания, вызывающие о сохранении, не улицы, которые лишь следует лишить асфальта, как они станут тропами парчачелен и лавок — остались культурно-исторические слои освоения, тип жизни, который долготой складывался на старой Смоленской дороге, начиная из Арбата. Эта страна — то ли некая Этрурия, то ли Бактрия, в которых, копясь, архитектор-археолог находит оставленным много из того, что было утеряно в этом столетии. Знает в Арбате не случайный открытый город старой культуры.

Потом мы оделись внизу и вышли, доктор дошел со мной до угла Арбата... Было пусто и тихо — до нового оживления к полночи, до развезда из театров и ужинов по ресторанам, в городе и за городом. Небо было черно, чисто блестятели фонари над молодой, на-

рядной зеленью на Пречистенском бульваре, мягко падало весенним дождем, помочившим мостовые, пока мы сидели в «Праге».

И. Бунин. «Речной трактир».

Катя вернулась в Москву в тот самый Старокопнойной

садов и интерьеров арбатских особняков. Их авторы — крупнейшие зодчие Москвы того времени: Ф. Шехтель, Л. Кекушев, В. Валькотт, С. Соловьев и другие.

Популярная в поэзии символистов тема волны, морской стихии, связанной с водой флоры и фауны, русалок, сладкогослых сирен последовательно разрабатывается архитекторами и художниками. В 1910 году на Пречистенском бульваре (ныне Гоголевский бульвар, д. 31) открылось московское издательство символистов «Мусагет», существовавшее в течение семи лет. Главной этого издательства, по жанру искусствоведа, был Андрей Белый (Бугаев), редактор-издатель Э. К. Метнер. С 1912 по 1916 год в стенах редакции готовился к печати постоянный журнал «Груды и дни», были выпущены сборники статей А. Белого «Символизм» (1910) и «Арабески» (1911), издавались и переиздавались поэтические сборники Александра Блока «Театр» (1916), «Стихотворения» (1916). На страницах ежегодника «Логос» находили отклик новейшие вопросы философии и художественной культуры. В издательстве часто бывали многие поэты и писатели начала XX века: В. Брюсов, И. Северянин, К. Бальмонт, А. Блок, Л. Андреев, И. Бунин и другие. В 1910 году Александр Блок читал здесь свою «Незнакомку».

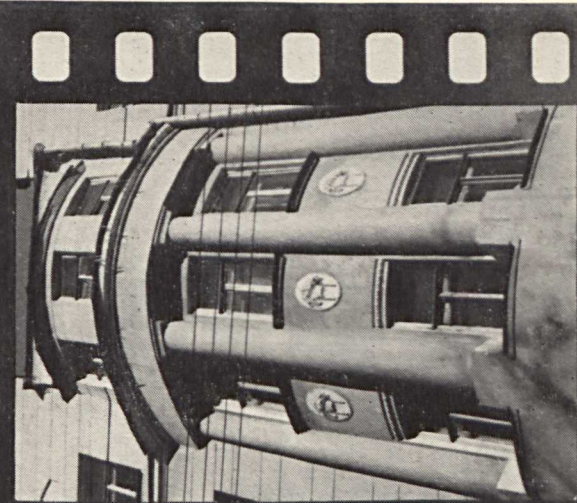
Русский символизм начиная с 90-х годов XIX века сыграл первостепенную роль в создании и становлении «нового искусства», нового стиля — модерни в художественной культуре России. Именно символизм стал реальной силой, способной к романтическому бунту индивидуалиста против априорно установленных канонов, художественных норм, против рационализма академического толка.

Мироощущение людей рубежа веков пронизано жаждой духовного обновления. Многие писатели и поэты, художники и архитекторы, музыканты и режиссеры исповедовали идеалистическую веру в то, что «красота спасет мир», сделает человека чище, что «звук и краски усовершенствуют в нем все, что есть лучшего»¹.

Отсюда у символистов и предшественников отрицание повседневных норм бытия и грезы о прекрасной гармоничной жизни в не менее совершенной среде, стремление к свободному пророческому творчеству. Из этой установки вытекает и творческий метод поэтического и архитектурного символизма, выходящий за грани обычных художественных принципов. Единые творческие установки предопределили единство тематики, сюжетов у поэтов-символистов и предшественников «нового стиля» в других

переулков на Арбате, в особнячок с мезонином (куда в начале войны Николай Иванович Смоковников переехал вместе с Дашей и куда из Парижа вернулась Катя)...

А. Толстой.
Хождение по мукам. 1918—1941 гг.



видах искусства: сновидческие мотивы, темы природы и космоса и тема средневековья, ибо, по убеждению многих художников, в середине века, во времена господства готики, взаимосвязь красоты и жизни находилась в полной гармонии. Стремление чисто рационалистическим путем возродить метафизичность художественного мышления средневековья, свойственное последователям Дж. Рескина и У. Морриса, обращение английских художников «прерафаэлитов» к образцам дорэфаэлевского искусства, искусства поздней готики, совпало с интересами и установкой русских символистов и поэтов — архитекторов раннего модерна. Архитектор Ф. Шехтель обращается к темам готической архитектуры, проектируя особняки: З. Г. Морозовой на Спиридоньевке (1893) и А. И. Дерожинской в Штабном переулке (1901). В 1905 году в студии на Поварской, организованной К. С. Станиславским, режиссер Вс. Мейерхольд поставил «Смерть Тентажиля» Метерлинка как средневековую мистерию. В Брюсов создал средневековый роман «Огненный ангел» (1908), и позже А. Блок написал для МХТ драму «Роза и Крест» по мотивам средневекового французского романа «Фламанка». Между духовной культурой Арбата и архитектурой окружавших его арбатских улиц и переулков тянулись невидимые духовные нити. Однако первая урбанистическая волна на Арбате не вызвала энтузиазма у вдохновителей и создателей эстетики символизма. А. Белый был в тоске по поводу новостроев. В Брюсов восклицал: «Как изменилось все... На месте флигельков востали небоскребы, И всюду заpestrel Бесстыдный стиль модерн...» Действительно, привычные глазу маленькие деревянные особняки с ярко-зелеными крышами, выкрашенные по штукатурке в веселые тона, с тенистыми садами и яркими клумбами перестали определять образ арбатских улиц и переулков. Многие из них исчезли из глаз, закрытые остовами громадных по тем временам доходных домов, больших «миллионных» особняков, ныне исчезли совсем. Чтобы построить особняк З. Г. Морозовой на Спиридоньевке, пришлось снести старинную усадьбу семьи Аксаковых, когда-то принадлежавшую писателю И. И. Дмитриеву, частично вырубить тенистый сад. Это, естественно, вело к эстетическим и духовным потерям. Для творцов возвышенных теорий материализованные поэтические иллюзии в архитектуре казались ополченными. Реальность оказалась жестокой. Примерно к 1906 году произошла дальнейшая эволюция взглядов московских зодчих на архитектурную форму. Упрочилась мысль о том, что каркасная конструкция обладает целью рядом больших архитектурных возможностей, что выявление ее тектоники позволяет придать зданиям новые эстетические качества. В доходных домах конструкция делается главным, определяющим элементом композиции фасадов, декор превращается в предельно скупой, плоский и чисто геометризованный. Основными средствами архитектурной выразительности в этот период являются пропорции и ритм простых оконных проемов, фактура и цвет облицовоч-

ском искусстве. Философская концепция композитора окончательно созрела в 1900—1910-х годах. Его замыслы приобрели грандиозный размах, особенно в симфонических поэмах: «Поэма экстаза» (1907), «Поэма огня», «Прометей» (1910). Его творчество озарено фанатичной верой в великое мессионерство искусства, побудившей его взяться за «предварительное действие» — мистерию, которая должна изменить мир.

Путь Мейерхольда, начавшийся в студии на Поварской, не раз пересечется с путем композитора Скрябина. Из арбатского узла на Поварскую протянется еще одна нить — к студии Е. Б. Вахтангова, к Мансуровскому переулку, к Вахтанговскому театру.

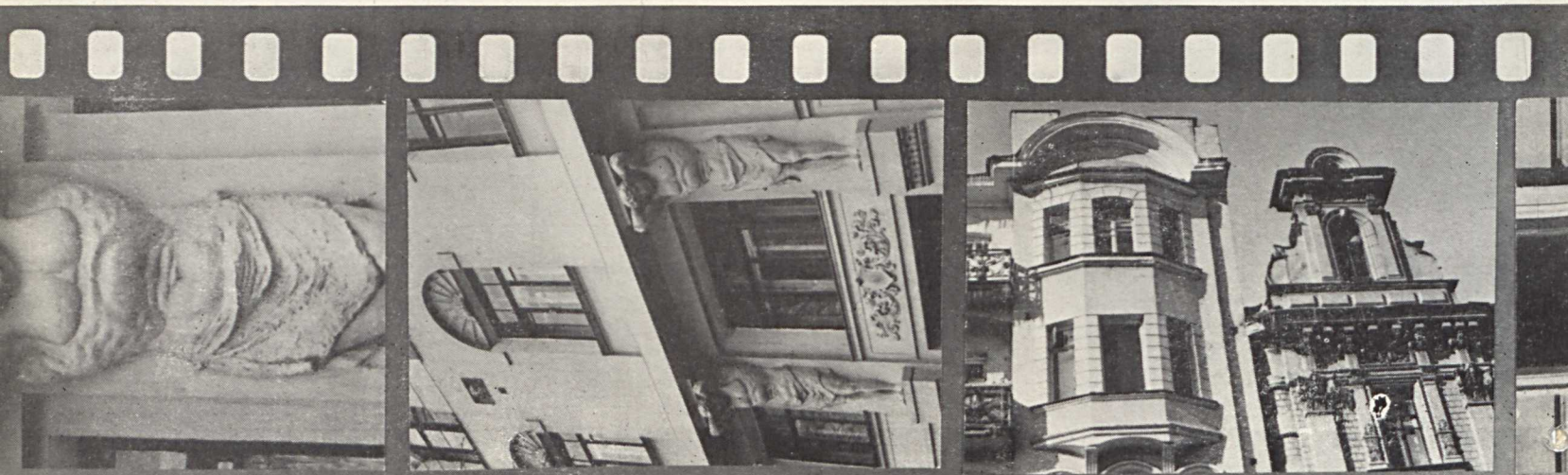
Здесь, на Поварской (ныне ул. Воровского) можно было встретить женщину в длинной юбке, с шалью на плечах, похожую на цыганку. Имя этой женщины — Мария Цветаева. С 1913 по 1922 год она жила в Малом Ржевском переулке, д. 6 (ныне улица Писемского), здесь жил ее отец, филолог и искусствовед, профессор Московского университета, директор Румянцевского музея и основатель Музея Изысканных Искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. Пушкина, архитектор Р. Я. Клейн, 1912). На Арбате, в Малом Ржевском, М. И. Цветаева создала свои первые сборники — «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912), «Из двух книг» (1918). В ее стихах 1916—1920 годов вошла тема «вольной Руси», старой Руси — кто знает, может быть, образ резной деревянной избы (Старо-конюшенный, д. 39, 1872, архитектор А. Л. Гун) сыграл в том немалую роль? Много позже М. И. Цветаева написала «Повесть о Сонечке», где воскрешает арбатский мир и студии Вахтангова...

В 900-х годах, приезжая в Москву, А. М. Горький останавливался на Арбате в доме С. А. Скрипкина в Гранатном пер., д. 20 (ныне ул. Щукина), где виделся с писателями С. Т. Скитальцем, И. А. Буниным, Н. А. Найденовым, Л. Н. Андреевым, Е. Н. Чириковым, режиссерами МХТ Л. А. Сулержицким, В. И. Немировичем-Данченко, Ф. И. Шляпниным. Осенью и зимой 1905 года Горький жил в доме на углу Воздвиженки и Моховой (ныне пр. Калинин, д. 4/22), в бывшей гостинице «Петербург». Он принимал участие в революционных событиях, которые впоследствии описал в романе «Жизнь Клима Самгина». Многие из отобразженных в романе эпизодов 1905 года в Москве происходили именно в этом районе (Воздвиженка — Арбатская площадь — Большая Никитская) ².

И еще одно интересное событие связано с Арбатом. Проездом в Крекиншо к своему другу В. Г. Черткову в сентябре 1909 года приехал в Москву Л. Н. Толстой, который не был в городе восемь лет. Многие поразило писателя в Москве: высокие дома, трамваи, совершенно другой ритм жизни, музыкальный магазин Диммермана на Кузнецком мосту, где можно было слушать записи пианистов при помощи аппарата «Миньон». На обратном пути в Ясную Поляну Л. Н. Толстой пошел в кинематограф

модерн, рассчитанными на интеллигенцию, отчасти в связи с приездом сюда людей из разных концов страны в послеволюционные годы; демократически-интеллигентское население Арбата этих лет лишь в ограниченной степени связано с былым патриархально-дворянским населением здешних улиц и переулков. Специфика этой интеллигенции и специфика этой эпохи в их взаимодействиях проявились особенно ясно в школах 1930-х годов, с их комсомольским духом, уважением к знаниям и культуре, органическим интернационализмом, привычной скромностью материальных возможностей, подчас чрезмерной класичностью (чтобы не сказать консерватизмом) художественных вкусов, романтической чистотой отношений между мальчиками и девочками.

Этот Арбат прекращает свое существование начале 1950-х годов — отчасти в связи с разворотом жилого строительства в новых районах и оттоком туда социально активного населения, отчасти в результате появления во всех районах Москвы значительных масс нового населения, отчасти из-за полного износа старого («до-шестелевского») жилого фонда. Поскольку, однако, люди, выросшие в 1930-е годы в арбатских школах и переулках, продолжили существовать и думать о своей молодости, арбатский мир стал преобразоваться — окутываться дымкой воспоминаний, в которых тонут частности, остававшимся же время еще вполне реальным, осязаемым и зримым. Первый «арбатский миф» — это Арбат 1930-х годов, увиденный из 1960-х и нашедший себе выражение в песнях, поэзии, кинофильмах конца 1950-х — начала 1960-х. О жизненности арбатского мифа говорит его способность к движению и самообновлению. В течение последнего десятилетия то содержание его, о котором только что шла речь, явно начинает отступать перед другим. Складывается образ Арбата как некоторой земли обетованной традиционной русской культуры. Именно традиционной — с акцентом на том, что здесь жили Пушкин, его друзья и современники, Аксаковы и Герцен, персонажи Тургенева. Это восприятие Арбата основано на реальных фактах — здесь, действительно, жили и работали очень многие выдающиеся деятели русской культуры. И в то же время оно основано на некотором идеализированном обобщении, поскольку эти некогда жившие здесь люди никогда не воспринимали свое местожительство как единство, как духовную ценность и факт культуры. Поэтому в этом втором, ныне складывающемся образе Арбата сравнительно с первым ощущаются некоторая литературность, музейность, академическая значительность. Но зато в нем больше медальности, нетленности, «на века». Это, наверное, не плохо, пока остается главное — Арбат как «духовная форма жизни». А уж история позаботится о том, чтобы вложить в эту форму свое содержание.



«Художественный» (перестройка архитектора Ф. Шехтеля, 1912), где после просмотра незадачившей ленты, но верно оценив значение изобретения, он решил писать для кино. Даже не полностью реконструированная картина духовной жизни Арбата рубежа веков по-казывает его особенный духовный колорит, который так дорог нашим современникам. Изменившийся к этому времени внешний облик его отразил и те изменения, которые произошли в мироощущении людей конца XIX — начала XX века.

¹ *Рескин Д.* Лекции об искусстве. Собр. соч., сер. I, кн. 9. М., 1900, с. 62.

² Экскурсии по Москве. М.: Московский рабочий, 1959, с. 473—474.

...и мой Арбат

(Из записок арбатского старожила)

Обозначившаяся в наши дни тенденция рассматривать Арбат последних 100—200 лет как некоторый заповедник русской культуры имеет чисто формальные, адресные, основания, но не имеет основной содержательных, исторических. Ни о каком «духе Арбата» в XIX веке говорить не приходится — для этого нет документальных данных.

Специфика Арбата как района преимущественно несановного, патриархального и провинциального дворянства возникла в 1820-е годы, когда после 1812 года оно стало перемещаться в эти места из утраченного свой престиж района Немецкой Слободы, Разгуляя, Басманных, Красных ворот и Харитоньевских переулков. При этом на протяжении всего XIX века такая специфика не осознается как ценность, является фактом демографии, а не фактом культуры. Более того, с середины века она все яснее начинает восприниматься как признак затхлости, выпадения из жизни, провинциализма.

Такой «дух» начинает ощущаться в первом десятилетии XX века и выступает особенно ясно в 1930-е годы, хотя эта ясность и была полностью осознана лишь ретроспективно, из 60-х годов. Арбат этих лет — это преимущественно район демократической интеллигенции, сосредоточившейся здесь отчасти в 1900—1915 годах в связи с застройкой района домами

И Москвой назывался район, где Пречистенка, улица тилаз, тая в сплошных переулках, стояла домами отдельными; там — в переулках — до ма, — отойдя с тротуара в глубь сада, скрывали свои в колонны и окна листвою. Свернем...

Вот тот дом! Пять жерельчатых белых колонн — без дагиклов, к абакам прилизилась розовым выступом фронтом, треугольные ком врезанный в голубо-пелый и в теплооблачный день. Он тишал, отступая от колонн розовой стеною с

ных материалов. Такими чертами обладает почти вся застройка улицы Арбат, например, доходный дом А. Т. Филатовой, д. 33, архитекторы В. Е. Дубовский, Н. А. Архипов, 1913—1914; доходный дом В. П. Панюшева, д. 23, архитектор А. А. Иванов-Терентьев, 1911—1912; очень интересный дом на ул. Вахтангова, д. 4 (ныне городская больница № 92). В 1912—1914 годах были построены гигантские доходные дома с дешевыми квартирами, носящие черты стилизованной ренессансной архитектуры: в Трубиновском переулке (архитектор П. П. Малиновский) огромный дом, занимающий целый квартал, на углу Большого Ржевского переулка и Большой Молчановки, комфортабельный доходный дом в Ваганьковском переулке (ныне ул. Маркса-Энгельса, д. 18). В те же годы намечалась тенденция к возрождению прежнего амьриного облика арбатских улиц. В предпринятое десятилетие было построено множество одноэтажных маленьких особняков и малоэтажных жилых домов с явными чертами «модернизированного амьрира», или русского барокко в Плотниковом пер., д. 8/6, д. 3, д. 4, на ул. Федотовой, д. 5, на ул. Воровского, д. 7 и д. 9. Но эти усилия уже не могли ничего существенно изменить. Тихая и спокойная жизнь «Сен-Жерменского предместья Москвы» ушла безвозвратно, разбуженная звуками трамвая, ревом автомобилей, шумом снующей по магазинам толпы. За очень короткий отрезок времени Арбат приобрел облик капиталистического района города, черты нового «подавляющего и восхещающего урбанизма».

Рубеж XIX и XX столетий стал переломным периодом в истории русской культуры. Началась новая эпоха. Это была пора А. Чехова и М. Горького, А. Блока и М. Цветаевой, С. Таганова и А. Скрябина, Ф. Шалипина и Л. Собинова, К. Станиславского и Е. Вахтангова, В. Серова и М. Врубеля. Многие из этих имен непосредственно связаны с жизнью Арбата. Окна издательства «Мусaget» были обращены на Пречистенский бульвар, на память Н. Гоголю, работы скульптора Андреева, торжественно открыты в 1909 году. Мимо памятника Гоголю, через М. Афанасьевский переулок или через улицу Арбат лежал путь Александра Николаевича Скрябина домой из Консерватории. Музей-квартира композитора находится ныне на ул. Вахтангова, д. 14, там, где он жил. А. Н. Скрябин надолго определил судьбу русской и европейской музыки.

Он создал свой звуковой мир, свою систему символических образов и выразительных средств, мечта о «цветомузыке», о синтезиче-

В Москве жила я... на Собачьей площадке. Раз вдруг подбегает к дому красивая карета, и из нее выходит Гоголь... Гоголь жила тогда у гр. Толстого... близости Арбатских ворот.

Я. К. Гротт, академик



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видно из сопоставления материалов блока — каждый из авторов несет в себе свой образ Арбата, каждый видит в нем нечто свое собственное, восприимчивое им как объективная данность.

У Джека Лондона описан магический сосуд, загляывая в который можно увидеть себя и участвовать столь отчетливо, как будто сосуд и видения в нем созданы лишь для тебя одного. Между тем сосуд в ореоле своей магии существует сам по себе, совершенно так же, как само по себе существует понятие «Арбат», вобравшее в себя и хранящее множество образов.

Мы показали лишь малую часть этих образов, проходящих перед взором строгих историков и увлеченных романтиков, перед взором поэта и перед объективом фотографа. Но сколько их еще!

Сегодня значение слова «Арбат» перестало очерпываться только градостроительным и топографическим содержанием, обрета смысл образа, обозначающего форму духовной жизни. Нам выпало стать свидетелями и участниками формирования того глубинного явления, которое получило название мифа. Оно живет в сердцах каждого из нас, но существует и как духовная реальность. Место ему нашлось в поэзии, где созрела его вторая жизнь, потом он переселился на экраны, а затем и на сценические площадки.

Но и мифу нужна не только сцена, но и реальная улица, соединяющая Арбатскую и Смоленскую площади, где перед нами предстанет само явление, а не его отражение. «Арбат» — это не просто площадь. Арбат — это целый район, границы которого, хотя и нечетки, хотя и колеблются в глазах каждого нового поколения, но в целом достаточно осязательны. Все это мы и хотели показать в нашей подборке материалов. Теперь слово за архитекторами, художниками, а может быть, и социологами, историками и всеми теми, чей опыт и знания должны реализоваться в проекте сохранения и реконструкции Арбата.

гирляндами белых венков над проемы стеклами окон и чуть выдаваясь выступом и за: сложенье каваратов; в подьезде — два льва, к тротуару слагающих продолговатые морды; и легкая арка ворот... Москва! Да, — она!

А. Белый «Москва»

Кривоарбатский переулок, д. 10. Дом Константина Степановича Мельникова, архитектора, построенный по его собственному проекту в 1929 году. Среди деревьев спокойно расположился маленький, но в то же время монументальный, трехэтажный особняк необычной формы. За плоским, почти целиком остекленным, фасадом вырисовываются плавные формы двух разновысотных цилиндров, врезанных друг в друга. Благодаря такому конструктивному решению в доме создано необычное и красивое внутреннее пространство.

Хранительницей домашнего очага была Анна Гавриловна Мельникова, жена архитектора. Ее заботами и усилиями на очень маленькие средства дом содержался в идеальном порядке. После смерти родителей традиции дома продолжают их дети — Людмила Константиновна и Виктор Константинович Мельниковы, являясь бережными хранителями творческого наследия отца, его многочисленных проектов, живописи, рисунков, фотографий, ру-

кописей об искусстве и архитектуре. По-прежнему в доме идеальный порядок, несмотря на невероятные трудности, связанные с его содержанием, с многочисленными экскурсиями из разных городов нашей страны и многих зарубежных государств четырех континентов мира. С 1968 по 1980 год в доме было проведено 302 отечественные и зарубежные экскурсии, общей численностью 1067 человек. Поток желающих осмотреть дом и работы архитектора все растет. нынешние хозяева дома безотказно принимают гостей.

Из книги отзывов.

— «Дом архитектора Мельникова должен быть сохранен как памятник искусства XX века, как пример человеческой, гуманной архитектуры, как образец совести и морали художника», ноябрь 1979. Шимон Бойко, искусствовед; Т. По-бог-Маллиновский, кинорежиссер; Яцек Первицкий, оператор.

— «Этот дом, как плод архитектуры будущего — прекрасен. Он нуждается в реставрации и консервации как музей...» 12.IX.77. Антониони, режиссер. Италия.



Среда изображаемая и среда реальная

Лев Мочалов

Суть настенной живописи изначально двойственна. Она как бы стоит на грани двух миров, двух пространств: реального, физического, в котором находится и зритель, — и изображаемого, иллюзорного, представляющего собой ее «зазеркалье». Она ориентирована «вовне» — в архитектурную среду и «внутри» себя — на изображаемые предметы, живущие в изображенной пространственной среде.

Какая-то из этих тенденций может преобладать — тогда характер связи с внешним пространством, способ участия произведения в формировании внешней среды сказывается на формах его структурной организации, на его пространственном построении; точно так же существует и обратная зависимость. Но для нашей темы сейчас важно другое: в отличие от архитектуры, где проблема «предмет и среда» существует изначально — с первых менгиров и дольменов, — в изображениях она возникает и осознается исторически достаточно поздно, по мере овладения живописью пространством, пространственной конкретностью. Это путь прерывистый, не прямолинейный. Лишь на известных этапах развития человечества, когда отношения предмета и среды начинают быть объектом специального художественного освоения, различные оттенки этих отношений вызывают к жизни соответствующие способы изображения, которые очень скоро начинают выстраиваться в особую клавиатуру выразительности. По сравнению с художественным изображением среды, отношение живописного изображения к среде реальной имеет гораздо более длительную историю.

* По-видимому, касаясь древнеегипетских настенных росписей, еще нельзя говорить об отражаемой в них «среде». На этой стадии развития искусства происходит лишь как бы попредметная инвентаризация мира, — выработка «изобразительных наименований». Внимание художника сосредоточено на отдельных объектах. Во главу угла ставится не конкретный облик предмета, а его обобщенно-типологическое значение, выражаемое лапидарно-четкой идеограммой. Она подразумевает изображение предмета в недвусмысленно постоянном аспекте, даваемом ортогональной проекцией. Луч зрения наблюдателя перпендикулярен наиболее характерному и узнаваемому «виду» предмета — профильному или фронтальному. Каждый предмет увиден (а точнее, представлен) отдельно.

По сути, в древнеегипетском искусстве изображается лишь одна из сторон предмета, обладающая двумя измерениями. А поскольку пространство лишено такого аспекта, то оно и «не замечается» художником. Предметы тут не взаимодействуют с пространством, взаимосвязь между ними прежде всего смысловая. Родственные иероглифы изображения последовательно совмещены, расставлены по «полочкам» регистров, почти как буквы в книге, композиция развивается «в строчку». Одна фигура, скажем, обращается к другой. Однако их координация в трехмерном пространстве нет. Нет и глубины картины. Правда, силуэтные изображения на стене можно воспринимать как систему «фигура—фон», где фигура сравнительно с фоном выступает вперед. Но за этим частным пространственным отношением не возникает ощущение «среды», поскольку предметы предстают распластанными на плоскости, подобно теням. В ряде случаев, особенно при изображении менее значительных фигур, древнеегипетский художник намечает нечто вроде ракурса. Но, как правило, и здесь объем фигуры нейтрализуется, и она предстает словно бы сплюсненной между двумя прозрачными плитами. В других случаях подобные ракурсы — в сочетании с приемом заслонения — схематично передают некие «ступени» пространственного углубления. Когда, допустим, одна рука перекрывает другую, а за той мыслится отвлеченное пространство, то вокруг фигуры возникает зачаточное ощущение среды. Но это, так сказать, побочный, случайный продукт древнеегипетской живописи. К тому же прием заслонения в ней весьма

специфичен: изображения предметов обычно предельно уплощены — одна тень накладывается на другую. А вследствие того, что позиция зрителя, указуемая данным заслонением, не становится общей по отношению к другим предметам, глушится и пространственная глубина росписи. Хотя последняя иногда и обрамляется орнаментально, связывается в целое декоративно, это отнюдь не означает единства изображаемого пространства. «Зазеркалье» древнеегипетской росписи непроницаемо. Доминирующим остается ощущение массы стены, под давлением которой пространственная среда оказывается как бы вытесненной. На поверхности остаются лишь отпечатки, «оттиски» предметов. По отдельности они соотносимы с миром видимым, но являются символами мира невидимого, который представить человеку не дано и пространство которого несоизмеримо с пространством зрителя. Распластанные на стене изображения не обращаются к зрителю, более того, они подчеркнута безразличны к нему. Зрителю «предлагается» двигаться лишь вдоль стены, последовательно «прочитывая» знаки-изображения. Но в свой мир они его не впускают.

Таким образом, здесь активизируется не пространство росписи, а пространство перед росписью — она становится частью, важным компонентом архитектурно организованной реальной среды. Сильно геометризованная, подчиненная строгому ритму, живопись в данном случае является лишь как бы «продолжением» архитектуры.

*

От системы аксонометрических проекций ведут свою родословную изображения, решенные в параллельной перспективе. Элементы параллельной перспективы использует античное искусство, а живопись Дальнего Востока развивает ее в строгую и законченную систему. Прежде всего это относится к китайской средневековой росписи, которая осваивает ракурс особого предмета — земли.

Пространство живописного «зазеркалья» здесь соотносимо с реальным. Оно связано и по-своему логично. В нем легко ориентироваться. Аксонометрическая проекция (применяемая нами в черчении) дает четкое представление о взаимной координации предметов. И в то же время в мире китайской «картины»-ширмы или свитка — дома, деревья, люди, уходя в глубину, не становятся меньше. Мы не можем сказать, как далеки они от нас. Расстояния между предметами определены не по отношению к зрителю, а лишь внутри системы. Все увидено словно сквозь бинокль — в некоей «приближенной удаленности» или из бесконечности, масштабно приравнивающей разноудаленные планы. Лишенный почвы под ногами, наблюдатель смотрит на этот мир будто бы уже не из этого мира, глазами отлетевшей души. Его точка зрения не фиксирована, угол зрительного луча по отношению к плоскости земли постоянен. Изображаемое пространство связано, но абстрактно — его качественная характеристика, говорящая о среде, не конкретизируется. Однако возможности подобной конкретизации здесь есть. Вероятно, как раз отсутствие масштабного дистанцирования способствовало развитию особой чуткости художников к «вещественным» свойствам пространственной среды, более или менее прозрачной, плотной и т. д. Китайские художники разработали свои способы передачи воздушной перспективы. Туман, струящийся между горными кряжами, дымка на реке, дождь, застилающий деревья — типичные мотивы их росписей, в которых разноудаленные пространственные слои дифференцируются характером изображения. То оно доходит до полной отчетливости, то расплывается, «затухает», варьируя градации темного и светлого, ясного и еле различимого. Среда как особое состояние природы становится самостоятельной темой пейзажного свитка, более того, приобретает эстетическую, художественную ценность. Ощущение безграничной пространственной среды выражается и в так называемом жанре «цветов и птиц», где какой-либо цветок, плод — чаще всего занимающие место с краю, в углу картины — сопоставлены с огромным пространством мира. Это пространство никак не определено геометрически, а истолковано именно как «атмосфера», воздушная среда. При этом используется чистая, незакрашенная поверхность — шелка, например, — которая благодаря виртуозному ракурсу изображению цветка, ветки, а также нередко порхающей над ними бабочки читается как выражение бездонного, может быть, заполненного туманом пространства.

Мир параллельной перспективы — разомкнутый, незавершающийся мир; каждая часть здесь равнозначна другой, ибо она — клеточка бесконечно расходящейся во все стороны «ткани». Китайская ширма или горизонтальный свиток, достигающий порой нескольких десятков метров, по существу лишены боковых границ композиции. Они не предполагают предпочтительной позиции разглядывания. Точка зрения художника на изображаемое была скользкой, свободно перемещающейся. Перед зрителем проходит целая цепь перетекающих друг в друга картин, которые он как бы создает сам, своим вниманием, выбирая то один эпизод повествования, то другой. Однако в любом фрагменте «представлена» продолжающаяся и «за кадром» росписи однородная аксонометрическая структура. Собственно, и вертикальный свиток, возникающий позже горизонтального, — тоже своего рода фрагмент, осмысляемый как целое.

Принципиальная асимметрия, культивируемая китайской и японской живописью, связана с определенной формой адаптации человека в мире, с представлением о самом человеке не как о центре мироздания, а как о его части. Конечно, и в китайской картине есть свое равновесие, но основано оно не на предметной симметрии. Порой предмету противопоставлена пустота (туман), содержащая в себе некий эмоционально-смысловой заряд. («Пустота» — в китайской философии содержательная категория.) Приемы уравнивания (и пластического, и смыслового) композиций, как правило, диагональных и фрагментарных, дополняются целой системой изобразительных аллюзий,

ритмических откликов. «Случайность», кадровость мотива преодолевается его утопченной пластической организацией. Картинная плоскость откровенно выступает в двойной роли, представляя и от имени изображаемого, и от имени изображения.

Китайские художники умели находить некое равновесие между «зазеркальем» и «предзеркальем» росписи. Не определяющее точки зрения зрителя «зазеркалье» направляет зрительский взгляд вдаль, но в то же время вновь и вновь выводит его обратно — к изображению, вновь и вновь переадресуя нас от изображенного предмета — к его живописно-графической формуле (иероглифу). Можно сказать, что запечатленный росписью мир, развивающийся беспредельно в стороны, существует независимо от личности художника. Но художник властен над характером его изображения и потому откровенно превращает строящие его линии и штрихи в прихотливый узор, не скрывая материала своего искусства.

И в случае линейного решения пейзажа, и в случае чисто живописного свитка сохраняет ярко выраженную двойственную ориентацию — он вводит нас в изображенный мир, и вместе с тем своей декоративностью активно живет в среде реальной. Это вполне самостоятельный предмет. Он не нуждается в раме как «посреднике» между пространством реальным и изображенным. Изображение заведомо является и украшением. Не случайно китайская живопись практически сливается с декоративно-прикладным искусством. И пейзаж, решенный в принципах параллельной перспективы, — линии которой, уходя вдаль, все время как бы возвращаются в плоскость и подчеркивают ее значение, — может органично украшать и ширму и сосуд.

* В средневековом искусстве христианских стран (прежде всего Византии и Древней Руси) проблема изображения среды как таковая не ставилась. Религиозная эстетика утверждала ценность мира горнего, потустороннего; пространственная реальность ее не интересовала. Земное понималось не более как отзвук небесного. Разумеется, изобразительное искусство не могло абсолютно оторваться от наблюдаемого мира, но по сравнению с античной живописью в средневековой усливаются знаковые функции изображения, в то время как визуальные связи между изображаемыми предметами заметно ослабевают.

В иконе или росписи храма точка зрения на каждый предмет (или даже его часть) особая: иногда фронтальная, иногда ракурсная. Вряд ли можно всерьез говорить (как это иногда делают) о закономерности геометрического построения пространства в иконе. Так называемая обратная перспектива, в которой она решена, — это лишь специфическая стихийно складывающаяся система отношений признаков глубинности и плоскостности; она не обладает линейно-геометрической последовательностью. Отдельные признаки глубины, перспективные намеки взаимно нейтрализуют друг друга; зачастую они противоречивы; один и тот же предмет нередко кажется пребывающим и здесь и там; пространственные планы спутаны. Не предписывающее ни дистанции, ни точки зрения зрителя «зазеркалье» росписи не только неопределенно, но и логично. И поскольку ее мир — это мир воображаемый, он не ограничен в пространстве и времени. В иконе легко совмещаются разные события, свободно используется принцип композиционного монтажа. При всем декоративно-пластическом единстве, связности изображаемого пространства здесь искать не приходится. Нет и общей среды изображаемого.

И все же, поскольку иконопись (подпочвой которой остается эллинистическая живопись) оперирует изображениями ракурсными, рождается локальное ощущение пространственной среды вокруг тех или иных предметов. Икона как бы состоит из нескольких самостоятельных пространств, нескольких сред, смонтированных в единой композиции, которая не координирует непосредственно с воспринимаемым миром и создает впечатление ирреальности.

Каждая из этих сред лишена каких бы то ни было физических характеристик, они скорее предполагаются нами, чудятся нам, — и все же абсолютная плоскостность иконной доски оказывается поколебленной. Икона «сюжетная», как правило, пространственно ассоциируется с неглубоким рельефом, в котором какие-то части (обычно — изображения главных персонажей) выступают вперед (и даже приобретают порой объемные нимбы), а какие-то отодвигаются в пространственно неопределенную глубину. Как невысокий рельеф, икона, с одной стороны, намекает на нечто, существующее в изображенном, ирреальном пространстве, а с другой — активно организует пространство реальное, замыкая его для зрителя. В этой двусторонней ориентации явно доминирует обращенность во внешнюю среду.

Особое место занимает вопрос об иконописном золотом фоне, который дематериализует поверхность, создавая переливающуюся свечение, — оно может быть воспринято как некая волшебная среда, из которой являются образы святых. Еще более специфическое впечатление производит золотой фон в мозаиках, где кусочки смальты оказываются обращенными к зрителю под разными углами. В результате поверхность начинает как бы вибрировать, мерцать, что рождает ощущение некоего световоздушного слоя, относящегося не к плану изображаемого, а к плану изображения. Такое решение фона действует в унисон с пространственной неопределенностью «рельефа»: плоскость срывает как полупрозрачная, кристаллообразная масса, превращаясь в особый слой изображения, имеющий и зыбкую поверхность, и неуловимую глубину. Но так как золотой фон ничего не изображает, он опять же остается прежде всего достоянием архитектурного убранства, принадлежащего реальной среде. Такое пространственное построение не позволяет зрительскому взгляду уйти в глубину, но странное «зазеркалье», подчеркнутое замкнутостью композиции, как бы включает зрителя в свою ауру. Икона активно обращена к нему. Она не только «картина»,

по и особый предмет — предмет поклонения, молельный образ. Здесь следует заметить, что изображение в иконе строго лимитировано литературной программой, иерархией персонажей, главными из которых обычно выделяются если не масштабом, то местоположением (преимущественно центральным), что обуславливает формирование определенного картинного поля. Вокруг него — поскольку икона живет в архитектурном ансамбле, являясь, скажем, алтарным образом, — может развиться богатое оформление. Сама икона рамы еще не знает, однако зритель хорошо чувствует ее пределы; своей фронтально-симметричной композицией она ориентирована на молящегося, втягивая его в непосредственное «общение» с собой. Концентрации его внимания служили и расходящиеся параллели, становящиеся «указующими» линиями композиции, и кривые, сферические формы, как бы улавливающие и держащие взгляд зрителя в некоем фокусе. Не давая определенной точки зрения на изображаемое, икона все же подразумевала предпочтительную зрительскую позицию.

Симметрично-фронтальная композиция иконы координирована и вертикальной осью с направлением силы тяготения, и горизонтально — с линией горизонта, являющейся как бы балансиром по отношению к первой. Образуется, так сказать, «гравитационный крест» (во многих случаях изображение распятия буквально совпадает с ним). Благодаря этому, видя события мира воображаемого, верующий чувствует себя стоящим на грешной земле, в чем опять-таки можно усмотреть одно из проявлений христианского дуализма: композиционно икона ориентирована на зрителя, пространственно — отдалена, отстранена от него. Эта специфическая двойственность выражалась и в подчеркнуто материальной воплощенности, овековеченности ирреальных иконных образов, не просто что-то изображавших, но и являющихся некоей «новой реальностью» в реальной среде.

* В эпоху Ренессанса подражание природе, воскрешающее традицию античности, приобретает возвышенный характер. Леонардо определяет глаз как окно души и называет себя «учеником опыта». Для него зрение — высшая форма знания. Вещественная поверхность росписи словно растворяется. Картинная плоскость — мысленный разрез видимого мира, находящегося на определенном расстоянии как от зрителя, так и от изображаемых предметов. Возникает метод центральной проекции или прямой перспективы; в отличие от китайского художника, передававшего лишь ощущение пространства, ренессансный художник исчисляет его глубину, находя упоение в этом исчислении.

«Зазеркалье» росписи теперь подобно нашему земному миру. Это как бы эталон земного мира, где в реальных координатах развертывается идеальная жизнь. Волей художника она очищена от всего случайного и гармонически организована, но ее пространство принципиально соизмеримо с пространством зрителя.

Благодаря такому перспективному построению, ренессансный зритель как бы уравнивает себя с тем, что предстает его взору. Взгляд шаг за шагом проникает в глубину пространства картины, исследует его. В поле зрения художника попадает множество самых разнообразных предметов объективной реальности, изображение которых было немалым в средневековой живописи. Благодаря перспективе они взаимокординированы, а пространство, «разрезающееся» по мере приближения к зрителю и «сгущающееся» по мере отдаления от него, предстает как измеряемое и связное. Тем самым создаются предпосылки для осознания художником его качественных характеристик, — как среды, которая означивается, получает определенное смысловое содержание.

Показательно, что ренессансная роспись предпочитает вполне определенный тип перспективно-композиционного построения, а именно фронтально-центричный, при котором основные пространственные планы параллельны картинной плоскости, а точка схода попадает на вертикальную ось картины, являясь часто незримым указующим перстом, призванным выделить главное. Иначе говоря, возрождение наследует два кардинальных принципа средневекового европейского искусства — центричность композиции, фронтальность и опору на плоскость картины, — однако перспективные линии вводят теперь в композиционный диалог наряду с ближними планами еще и дальние, как бы увиденные сквозь окно.

Зритель воспринимает ренессансную картину как своего рода предстающий перед ним портал. Там, за порогом портала, «продолжается» пространство реального мира, но психологически этот порог невозможно переступить, ибо открывающийся за ним мир — особый, архитектурно выстроенный, идеально организованный, «застекленный» почти невидимым, но осязаемым полем картины. Оно всегда укреплено композицией, активно использующей симметрию, ритм вертикалей и горизонталей, лежащих в плоскости. Эти особенности ренессансной картины падежно увязывают ее со средой внешней, — и тем не менее путь к изображению овладению средой изображаемого был открыт, и понятно, почему, реализуя опытно-исследовательскую установку эстетики Возрождения, ренессансные мастера вслед за открытием линейной перспективы приходят к открытию перспективы воздушной. В картину входит «атмосфера» пространства; художники начинают изучать законы освещения, фиксируют источник света. Световоздушная среда, рассматриваемая как необходимое качество реального пространства, усмысливается эстетически, делается особым предметом художественного исследования. Особенно осязаемо этот процесс обнаруживает себя к концу XVI и началу XVII века.

* XVII век можно назвать веком живописного упоения пространственной средой. Его искусство чутко реагирует на все особенное, неповторимое, «неправильное». В произведениях живописи

человек живет и действует уже не в отвлеченно-правильном «кубе» перспективно построенного пространства, а в условиях места и времени, весьма разнообразных, непостоянных, преходящих. Тревожный мир художника XVII века нестабилен, прихотлив, переменчив, подвержен капризам природы. Перспектива как таковая в принципе еще не претерпевает существенного изменения. Однако, если в типично ренессансных произведениях, где точка схода, часто совпадавшая с центром фронтально-симметричной композиции, определяла точку зрения наблюдателя, — абстрактно правильную и потому как бы персонально-имперсональную, — то движение европейской живописи от Ренессанса к XVII веку знаменует преодоление этой абстрактной персональности. Изображение дается с реальной, а не идеальной позиции; личность точки зрения подчеркивается теперь нередко ее случайностью. Все это ведет к существенным изменениям композиции.

Уже в Ренессансе рама была осознана как организующий, а значит, и выразительный компонент живописи, — теперь появилась возможность варьировать ее отношение к тому, что изображено, «кадрировать» изображаемое в целях более экспрессивной его подачи. Геометричность построенного росписи, ее архитектурика ослабевают. Связь изображаемого мотива с основными координатами картинного поля, а значит с архитектурой интерьера становится менее явной, усложняется. Росписи XVII века легко позволяют зрителю «входить» внутрь изображаемого пространства, в среду, наполняющую картину. Живопись все более раскрывает свои станковые возможности. Конкретизации точки зрения, большей раскованности композиции соответствует и более непосредственное, личностное живописное видение. Предмет характеризуется не столько в его самобытии, сколько в том, как он «является» художнику. Акцент делается не на пластической форме и конструкции предмета, как было в Ренессансе, а на его открывающейся непосредственному взгляду живописной поверхности, фактуре, играющей рефлексами, освещенной или затемненной, что выдает теснейшие отношения предмета со средой. Предметы не только сосуществуют в едином пространстве, но и активно взаимодействуют между собой и с окружающей средой. Они часто запечатлеваются как бы в процессе возникновения, становления, и эта идея становления формы нередко проявляется в частичной дематериализации предмета, в эскизности и т. д. Художник XVII века, как правило, не придерживается жестких композиционных схем. Асимметрично построенные, росписи отходят от строгой тентоники вертикалей и горизонталей и строятся не на базе композиционного уравнивания предмета и предмета, а предмета и «контрпредмета» — среды. Рубенс еще боится пространственных пустот. В живописи Рембрандта «пустота» — органичный и важнейший фактор композиции, несущий большую смысловую нагрузку.

Для возникшего теперь живописного видения, оперирующего цветотональным пятном, уже не существует принципиальной разницы между «фигурой» и «фоном»: тонально-цветовые отношения могут уравнивать их в правах. Это единая субстанция. Впрочем — и это следует подчеркнуть — цветотональные отношения не подразумевают тут форсированного раскрытия самих по себе возможностей цвета: среда еще решает зачастую как нейтральный фон, «ускользающий» в своей цветовой характеристике, а то и вовсе ахроматический, ибо цвет зажигается только от света, являясь его дополнением.

Итак, век барокко отбрасывает геометрически выверенные линейные строила ренессансной перспективы. Но завоеванная ею среда продолжает жить, и ее жизнь активизируется. Активизируется чувство пространственной «плоти», ее сумеречного «вещества», которое лишь частично проникается светом. Перед нами пространство видимого мира, но пространство не изменяемое, а ощущаемое, — причем ощущения наши обманчивы. XVII век охладил свойственный эпохе Возрождения пафос рационализма, дав почувствовать, что не все в мире измеряемо, исчислимо. Осознание недостаточности эмпирического исследования мира и его пространства сообщало новые характеристики «зазеркалью» картины, где конечное связывалось с бесконечным, а бесконечное входило в конечное; где утверждался принцип пространственной неопределенности.

Так же, как и в ренессансных росписях, пространственное построение многих барочных композиций опирается на рельеф, широко развертывающийся в картинной плоскости. Но рельеф этот неустойчив, зыбок, в чем-то призрачен. Живопись раскрывает диапазон прозрачности и непрозрачности, который расширяет возможности картинной поверхности, как бы деля ее характером письма — то жидкого, то корпусного и пастозного — на несколько слоев, несколько «уровней». Эти уровни изображения являются вестниками разных качеств изображаемого, разных планов пространственной среды, которая вместе с тем становится и средой живописной. Плоскость уже не мыслится как нечто незыблемо четкое — она словно бы пульсирует, колеблемая своевольным ритмом светотени. «Живописная среда» воспринимается как некий пласт изображения, но в отличие от среды золотого фона в средневековых мозаиках — пласт, что-то изображающий.

Новое отношение к плоскости ведет к тому, что в ряде своих проявлений настенная роспись XVII века стремится к иллюзии. Иллюзия выдает себя за действительность, причем подобная игра возникает на основе представления о неопределенности пространства и эфемерности плоскости. Обманчивость плоскости нейтрализуется обманчивостью пространства, неопределенностью его глубины. «Материя» пространства легко «перетекает» из реального архитектурного интерьера в сферу изображаемого и обратно.

На протяжении дальнейшей истории искусства проблема взаимоотношения среды изображаемого и реальной претерпевает

интенсивную эволюцию, которую мы не будем рассматривать подробно. Обратим внимание лишь на то, что она как бы изменила свое направление — что можно показать на примере использования в итересующем нас аспекте возможности цвета в искусстве конца XIX и начала XX века. Так, если в искусстве XVII века предмет, возникший, сотворившись из среды, становился, как правило, и по живописи более вещным, материальным (что выражалось нередко плотностью, густотой самого мазка), а также насыщенным цветом по сравнению с ахроматической средой, то, начиная с импрессионизма, предмет и среда получают общий фактурно-цветовой эквивалент. Проблема их взаимоотношений фактически теряет свою актуальность. В импрессионизме мир воспринимается в целом как некое зыбкое марево, переданное, однако, вещественно выявленной пастозной живописью. Усиливается ощущение материального поля картины, хотя сама она продолжает воспроизводить и пространство, и световоздушную среду. Здесь вновь явственно выступает и проблематизируется субстанциональная двойственность живописи.

Мы говорим о живописи, а не о собственно монументальных росписях, потому что в этом последнем случае новое направление поисков можно легко принять (как это нередко делается) за возвращение к специфике монументализма. Между тем, характерно, что у Сезанна, например, предмет и среда находят эквивалент изображения в единой цветовой «плоти», подчеркнуто осязаемой, материальной. Выявление строя живописи, основанного исключительно на модуляциях теплохолодного цвета, заставляет художника видеть прежде всего «зданье» самой картины, ее цветовую структуру. Ради нее уплощается объем, во имя ее логики допускается деформация предмета, что создает ощущение его напряженных отношений со средой. Фактически же отношения предмета и среды опосредуются отношением пространства и плоскости, получающей повышенную цветовую насыщенность: цвет выходит на поверхность картины и укрепляет ее фронт. У Сезанна (при всех богатых вариациях теплохолодности) он тяжел и вязок, словно замешан на глине; у Матисса он утрачивает свою терпкую, вязкую материальность, становится открытым, ярким, идущим не от тяжести земли, а от солнца, от радуги его спектра. В обоих случаях картины вовсе не лишены пространственности, а также ощущения световоздушной среды, но если у Сезанна цвет как бы «впитывает» в себя зрительский взгляд, то у Матисса, благодаря тому, что мастер пишет в основном чистым цветом, цвет «выходит» на поверхность картины, определяя ее декоративность, обращенную вовне, в реальное пространство. Картина Матисса, изображая предметы и пространство, особенно энергично заявляет о себе как о самостоятельном предмете, устремленном в среду зрителя. Активизируется декоративно-монументальная тенденция живописи. Все эти интереснейшие перипетии заслуживают особого исследования. В рамках данной статьи нам было важно отметить лишь, что ключевым моментом, определяющим меру и характер отражения в настенной живописи пространственной реальности, а стало быть, взаимоотношения среды изображаемой и среды реальной, является пространственное построение, тип перспективы, с которым связаны и композиция, и трактовка объемной формы. Основные из этих видов обусловлены и лимитированы принципиальными структурно-геометрическими возможностями выражения трехмерного мира на плоскости, что не исключает, разумеется, множества гибридных форм и вариаций. Однако в прошлом каждый из типов пространственного построения, и шире — систем языка живописи, — принадлежал определенной исторической эпохе, определенной культуре и соответствовал ее идейно-эстетическому комплексу. Но та или иная система языка живописи, не являясь замкнутой пределами данной культуры, живет в общей истории искусства. Причем по ряду параметров различные системы оказываются вполне сопоставимыми; каждая внутренне логична и наиболее приспособлена к решению определенных задач. Все это важно учитывать при анализе монументального искусства последних десятилетий, где создалась специфичная и несколько странная ситуация: в поисках «питательных» традиций художники начинают свободно обращаться к самым разным истокам. То, что развивалось во времени и следовало одно за другим, сейчас выступает как нечто существующее в культурной памяти одновременно; современный мастер оказывается как бы в антикварной лавке, где ему разрешается взять с полки все что угодно. Казалось бы, чего проще — открывая историю искусства на любой странице, оперируя поправившимися памятниками, приглянувшимися стилями. На практике, однако, такая ситуация «всеступности» накладывает на художника подчас непосильное бремя свободы выбора, который осложняется еще и тем, что едва ли не все пласты культурного наследия человечества предстают — с точки зрения художественной — как «превосходные в своем роде», и возникает та релятивистская установка по отношению к наследию, которая, на первый взгляд, подкупает своим «демократизмом», утверждая равноправие разных систем художественного языка. Невольно напрашивается аналогия с естественными языками, где кажется вполне очевидной истина, что русский язык отнюдь не хуже немецкого или французского. Однако естественные языки, изначально связанные со словом (знаком, абстрагированным от конкретности), существенно отличаются от языков изобразительного искусства. И если действительно невозможно утверждать, что в художественном смысле Рафаэль выше Рублева (или наоборот), — ибо сама система изобразительно-выразительных средств искусства еще не определяет его качества — то, видимо, самое время попытаться выяснить, в каком отношении та или иная система изобразительно-выразительных средств, так сказать, «информативнее», что именно она имманентно выражает, к решению каких задач наиболее подходит. Ибо только такое выяснение может вооружить нас критериями, позволяющими судить об уместности или неуместности использованной системы, а также значимости полученного результата.

Полосатая лошадь с длинной шеей

Сергей Сучков

Т. Семенова в своей интересной книге сделала смелую попытку рассмотреть русскую игрушку с позиций древних славянских верований. Этот опыт несомненно заслуживает внимания.

«У нас своя славянская природа, — писал М. Касторский, русский историк XIX века, — телесная, духовная, с особенным развитием в действии и мысли; свой язык, носящий в материи и форме свою самобытность»¹. Однако существуют еще явления русского народного искусства, мало понятые в своих местных истоках. И наиболее загадочное из них — филимоновская игрушка.

И. Богуславская видит аналогию филимоновской игрушке в древнеримской терракоте, фигурки из которой употреблялись при сатурналиях, а Г. Блинов — в индийской пародной пластике. В. Василенко же считает эту игрушку базарной, а время возникновения промысла — довольно поздним.

Прекрасные экземпляры филимоновского промысла, относящиеся ко второй половине XIX века и хранящиеся в собрании музея-усадеб В. Д. Поленова, в музее народного творчества в Москве и музее игрушки в Загорске, дают повод для размышлений о происхождении филимоновского промысла. Филимоновский промысел возник в бассейне Оки, и это дает возможность проверить гипотезу о его связи с местной культурой вятичей, с особенностями их племенной магии. Русский историк и филолог П. Строев еще в начале прошлого века совершенно справедливо подчеркивал, что «каждое племя славян имело свою собственную мифологию и что мнение одного из них нимало не распространялось на все прочие, или, по крайней мере, на некоторых. Мнения религии Сербов, Поляков, Моравов и других народов Славянского поколения нимало не принадлежат к мифологии Славян Российских, так как и мнения сих последних отнюдь не должны относиться к мифологии которого-нибудь из оных. Но как и Российские Славяне разделялись опять на разные племена, совершенно друг от друга отдельные, то и религия каждого из них имела свои отличия, свои разности»². Конечно, все российские славяне прошли одни и те же мифологические циклы, но по-разному и в разный исторический отрезок времени.

Известный советский археолог А. В. Арциховский на основе многочисленных раскопок утверждал, что вятические города имеют двухтысячелетний возраст³. Он обратил внимание и на чисто славянский характер захоронения, на отсутствие иноплеменных влияний. (Изыскания А. В. Арциховского подтвердили гипотезу А. А. Шахматова о том, что вятичи — измененное наименование венедев.)⁴

Крупный русский историк С. М. Соловьев писал, что религия восточных славян «состояла, во-первых, в поклонении стихийным божествам, во-вторых в поклонении душам умерших...»⁵.

Попытки вложить в эти понятия нечто конкретно персонифицированное никогда не были удачны. Возможно, это объясняется тем, что речь идет об отвлеченных понятиях, содержащих стихийно-космический смысл.

В «Слове св. Григорья... о том, како первые погани суще языци кланялись идолом...» записано: «И ти начаша требы класти роду и рожаницам — прежде Перуона, бога их. (А прежде того клали требы оупрем и берегням)». «...чтуть яко бога — волхование...»⁶. Эти цитаты дают возможность предположить магический ха-

рактер верований: создается впечатление, что чтили действие, а не конкретное лицо. Если согласиться с этим, то можно представить себе, как сложно и опосредованно проявлялись верования в предметном мире. Поэтому особый интерес представляет стилистическая хронология русского прикладного искусства, предлагаемая В. М. Василенко. Он считает, что народное прикладное искусство в древности прошло три этапа развития. Первый этап, VI—VII века, характеризуется интересом к животному миру, второй — VIII—X века — к геометрическому орнаменту, третий — XI—XIII века — возвращением интереса к животным⁷.

Эта периодизация, очевидно, связана с тремя этапами славянской магии: верой в берегиню и упыря, рода и роженицу, Перуна (или Велеса) и Мокош, хотя и это разграничение условно.

Во времена господства веры в берегиню и упырей — VI—VII века большое распространение имели и изображения животных. Берегиня всегда изображалась с птицей (уточка символизировала берегиню). Упыри обращались в животных. А животные в свою очередь означали чаще всего оборотней.

В XI—XIII веках все смешалось: Перун и пантеон божеств, христианская религия, пережитки древних представлений. Поэтому встречаются и «реальные» изображения животных, соответствующие земному характеру Перунова пантеона, и геометрический стиль, порожденный, с одной стороны, еще не утратившей свою силу верой в Рода, а с другой — аскетизмом христианских представлений о мире⁸. Вера в берегиню получила у вятичей свой племенной вариант, и чем дольше сохранялась эта вера, тем больше появлялось в ней черт, свойственных исключительно вятичам.

Постепенно вера в берегиню слилась с верой в русалок. Культ русалок, так же как культ берегини, связан с водой. Берегини были символом доброго начала, охранительницы человека от злых сил, и русалки считались девами жизни, то есть фактически были символом рождения и света⁹.

Очень характерно, что русалки почитались почти паравне с Велесом, и праздники Русалии получили большое распространение¹⁰.

По вятическим понятиям, русалки не только девы жизни, они воплощали в себе души умерших родственников. Появление русалок означало возрождение душ умерших к жизни и наступление тепла и солнца. Русалки — это и праздник цветов и очищения. Русалки символизировали и чистоту, и девственность¹¹.

Кстати, русалки появляются только в лунные ночи, а лунница — символ Мокош. Вспомним о душах умерших, которых у вятичей означали русалки, и о русалиях, праздниках тепла и света и о Мокош-рожице, символизирующей вечную жизнь. По-видимому, богиня Мокош, почитание которой было распространено у вятичей, объединяла в себе и берегиню, и роженицу, а также русалку. Если рассматривать филимоновскую игрушку в этой связи, то есть основания предположить в ней также этот более поздний этап исконно славянских верований. Я имею в виду веру в Мокош — праматерь русалок. Свидетельство тому — изображение лунницы на игрушках. Вера в Мокош у вятичей сохранялась, видимо, очень долго, поскольку в XIV веке христианские священники проклинали всех тех, кто целует месяц, то есть лунницу¹².

В вятических магических представлениях Велес и Мокош неразрывно связаны друг с другом. Вот как выглядит целостный магический ряд: берегиня и упырь, Род и роженица, Велес и Мокош. Очень вероятно, что Велес символизировал мужское начало. Иначе трудно объяснить постоянное соседство этих двух божеств на фибулах. Иногда рядом с ними изображаются кони. Василенко пишет: «Конек — фигурка славянских племен, населяющих среднерусскую полосу»¹³, то есть вятичей. При вращении фибулы фигуры божеств часто совмещаются в силуэт плывущей птицы. Наличие на фибулах изображения фигурок коней — символа Велеса, скотьебога — и оборотнического акта превращения в плывущую птицу (а оборотничество — свойство Велеса) доказывает, что мужское божество и есть Велес.

В филимоновской игрушке, по-видимому, конь и баба — самые древние образы.

Конь — символ солнца. Но именно символ, атрибут, но не само солнце. Мифологический образ солнца очень многогранен и обладает множеством символов и атрибутов. Конь — один из них. Причем наиглавнейший. Туловище филимоновского коня опоясано по вертикали кольцеобразными красными, желтыми, синими и зелеными линиями. Красные и желтые есть на всех игрушках без исключения. Реже употребляется синий цвет. И совсем редко зеленый.

Сочетание желтого и красного в игрушке не случайно. И этот и другой цвет связан с солнцем. Красный — цвет солнца, желтый — света.

В вятических курганах обнаружены сосуды красного, черного и беловато-желтого цвета. В одежде вятические женщины предпочитали также красный цвет¹⁴. Все это говорит о традиционности красного цвета на берегах Оки.

Кольцеобразные линии, проведенные этими красками вокруг туловища коня и даже сами по себе, без учета цвета, являются одним из символов солнца. Ведь каждая такая линия заключает тело коня в круг. Само понятие круга содержит образ пространства. А пространство у древних славян обладало качествами мистико-эмоционального свойства. Оно могло быть «добрым», а могло быть и «злым». Открытое «вовне» пространство считалось потенциально «злым», так как давало злым духам возможность проникнуть вовнутрь пространства. Замкнутое пространство, наоборот, предотвращало вторжение злых сил. Поэтому идеальным считалось пространство, замкнутое в круг. Круг выражал идею совершенства.

Сочетание разноцветных кругов связано не только с понятием Солнца, но с магическим восприятием радуги. Повисшая над землей после дождя радуга-дуга могла «дать солнышко», о чем не раз просили в древних заговорах. Радуга — дорога Солнца, мост над землей, по этому мосту можно добраться и до самого Солнца. Ее появление было добрым предзнаменованием. Радуга воспринималась и как космический «оберег».

Елочка, иногда помещаемая на груди у коня, — это мировое дерево, занимающее собой все пространство. С понятием мирового дерева связан внук Велеса «вещий Боян». В «Слове о полку Игореве» дважды с небольшими вариантами сказано о Бояне: «аще кому хотяще песнь творити, то растекается мыслю по древу, серым волком по земли, шизым орлом под облакы», «скача, славлю, по мыслену древу, летая умом под облакы, свивая славы оба полы сего времени, рца в тропу Трояню

черес поля на горы»¹⁵. Можно предположить, что в обоих отрывках речь идет о передвижениях Бояна по трем зонам*: земля, мировое древо, небо. Это согласуется и с древней мифологией. Велес — оборотень, его впуск — Боян — тоже оборотень; у Бояна — дар творчества неотделим от колдовства, как песня и стих — от заговоров и заклинаний. Следовательно, Боян, чтобы передвигаться по пространству вселенной, мог использовать свои способности к оборотничеству и постоянно, в зависимости от «космической» зоны, менять свой образ.

Это дает основание предположить, что магический смысл «елочки» на филимоновской игрушке многогранен. Это не только изображение мирового древа, но и образ золотой солнечной ладьи. Филимоновский конь — свидетельство взаимосвязанности таких понятий, как мировое древо и конь.

Не случайно, вплоть до конца XIX века лошадиные черепа «охраняли» и «выхаживали» огороды крестьян. Солнечный конь берег и лелеял огород. Найти конскую подкову было приметой счастья¹⁶. На некоторых экземплярах филимоновской игрушки (например, «Всадник» А. Ф. Масленниковой, 1967) на боку у коня имеется цветок. В давние языческие времена такие цветки были явно магического происхождения. Цветок — солнечный знак, и это говорит о тесной связи образа коня с Солнцем. Но цветки могли быть и о семи и о восьми лепестках. В первом случае это вятичский цветок Велеса, во втором — цветок Перуна¹⁷. Трудно с уверенностью сказать, какой из двух цветков находился в древности на филимоновской игрушке. Но если иметь в виду ее вятичское происхождение, то следует предполагать семилепестковую розетку — огненный цветок Велеса.

Интересна в связи с этим форма вятичских височных колец, в которых нашли отражение те же, что и в филимоновской игрушке, символы: конь, солнце, мировое древо, огненный цветок Велеса.

Множественность смысла ощущается и в образе женщины в колоколовидной юбке — филимоновской бабы. Не без основания в этом изображении можно уловить черты древних берегинь, роженицы и Мокоши.

Сама форма фигурки напоминает треугольник. Треугольная форма лежит в основе колоколовидной юбки. Основание же фигуры — круг — оберег и символ солнца одновременно. Треугольник или любое пространство с нечетным числом углов — защита от всевозможных злых сил. Здесь мы снова сталкиваемся с различной магической ролью замкнутого пространства. Это не только священное охранительное число, но форма, как бы заостренная к небу, словно обращенная к высшим силам и небесной благодати. По-видимому, от слова — коло, что значит Солнце, произошло и слово колокол. Форма треугольника встречается постоянно и в росписи юбки «филимоновской бабы». Встречается в росписи и волнистый орнамент — символ воды, и решетчатый рисунок между двумя параллельными линиями. И то, и другое необходимый элемент декора вятичской керамики VII—IX вв. н. э. Последнее обстоятельство дает возможность увидеть отражение древних верований IX—X вв. в росписи филимоновской игрушки.

Наиболее известны два типа «филимоновской дамы». Одна держит на руках младенца, у другой под мышкой — утка, но может присутствовать и младенец, и утка. Утка — символ воды и берегинь, а младенец, по-видимому, указывает на роженицу. Возможно, в филимоновской

«барыне» берегиня и роженица как бы слились воедино.

На прекрасных старых экземплярах филимоновской игрушки, хранящихся в музее-усадьбе В. Д. Поленова и относящихся к концу XIX века, сохранились магические знаки, почти не встречающиеся на современных образцах. Так, на юбках «дам с птицей» изображены кресты и розетки. Эти знаки встречаются и на днищах некоторых вятичских сосудов. Причем крест не вписан в круг. В круг не вписана и розетка. Васilenko пишет: «Крест связывался с Огнем и Солнцем, воплощаясь в круг, переходил в цветок»¹⁸. Не вписанные в круг кресты и розетки говорят о более древнем периоде славянской магии, так как сближение понятий креста и розетки и полное их слияние через описывающий круг, то есть превращение креста и розетки в солнечное колесо или цветок произошло где-то на рубеже XII—XIII ввек. Чаще всего на юбках встречаются изображения уже хорошо известных «елочек». В данном случае «елочка» символизирует саму берегиню с поднятыми вверх руками. Символическое изображение берегини недаром тождественно изображению мирового древа. Берегиня — это как бы праматерь всего сущего, основа и сущность мира, то есть, пылыми словами — мировое древо. Но по мировому древу происходит движение Велеса и его впуска Бояна. И от этого движения рождаются музыка и слова, и происходят разные перерождения — оборотничество. Фактически здесь мы имеем дело с мифическими представлениями древних славян о преобразовании стихийных сил в гармонию и о рождении из космического хаоса звуков, слова, образа и всего земного мира.

В филимоновской игрушке есть фигурки волка, есть также и фигурка — «Медведь с зеркалом», но медведь не похож на медведя. Узкая волчья морда и тонкое гибкое тело. Впечатление, что народная традиция забыла о первоначальном названии игрушки. По славянской магии, волк — собака небесного воеводы.

Волк — первая личина, принимаемая Бояном. Отсюда и его колдовские чары. Образ волка встречается у всех славянских народов. И звезда волк — символ добра. В Белоруссии до сих пор существует поверье, что если волк перебежит дорогу, то это предвещает успех в начатом деле. По сербским легендам, волки могут превращаться в людей. В болгарском фольклоре один из сыновей царя Симеона имел дар оборотничества и превращался в волка. Подобных примеров множество¹⁹. Даже в христианской религии волк сохранил свое почетное место.

С Солнцем и с небом неразрывно и представление о магической сущности петуха, одного из любимых персонажей филимоновских мастериц. Этот символ наступающего дня и света, благодаря близости и повседневноности реального петуха в деревне, изменил и форму, и расцветку в сторону некоторого натурализма. Солнечный гонец, петух, отгоняет и злые силы. Его голос ослабляет и разрушает действие злых чар. Петух, поющий во дворе дома, — своеобразный оберег от зла и несчастий.

В плане такой попытки прочтения содержательных пластов филимоновской игрушки обращает на себя внимание также факт двойной специализации филимоновских мастериц. Одинаково виртуозно они владеют и приемами скульптора, и приемами живописца.

Одинаковая значимость лепки и росписи в филимоновской игрушке, их единство и родство заставляет вспомнить этапы развития русского прикладного искусства с его тенденцией, с одной стороны, к фигуральной конкретности, а с другой — к абстракции и магии. И то и другое выражало, правда, по-разному, одну и ту же мифологическую суть. При лепке — через образную систему, при росписи — через знаковую.

Соотнесенность пластики и декора в печатное — закономерное развитие и высший этап славянского языческого искусства, связанный с его мифологическим характером.

В научной литературе встречаются реконструкции некоторых обрядов, в которых,

очевидно, фигурировали ритуальные предметы, в том числе игрушка.

Первоначально у вятичей, сжигающих покойников и прах хранивших в глиняных сосудах, происходил обряд предания тела огню, а значит, и солнцу²⁰. Обряд мог сопровождаться звуками музыки и пением, под которые душа умершего должна была многократно перевоплощаться, прежде чем обрести правильный путь по стволу мирового древа. Но злые силы стремились сбить душу с пути и отвратить от солнца. Вот тут-то и исполняла функцию «оберега» игрушка. Свист, издаваемый игрушкой, наряду с магическими знаками, которыми она расписана, отгонял злых духов. И так это продолжалось до пения первых петухов. Восход солнца означал, что душа прошла весь путь по мировому древу.

В более позднее время, когда вятичи стали тела предавать земле, все это происходило и у насыпанного полукругом кургана. Этот обряд также, по-видимому, сопровождался свистом и демонстрацией магических знаков.

Магические знаки могли чертить и на земле, и на днищах ритуальных глиняных сосудов. Изображения пятиконечной звезды, треугольника, трехлопастной розетки, ключа, букв Т и Н, лунницы присутствуют одновременно как на древней вятичской керамике, так и на старых образцах филимоновской игрушки²¹.

Но более всего игрушка могла быть необходима при вятичских русалиях. В Тульской области и по сей день бытуют древние происхождение и связанные с праздниками русалий. Любопытен тот факт, что в деревнях Тульской области русалок представляют в виде девочек 7—8 лет, то есть именно в возрасте, в котором филимоновские мастерицы начинают «работать» игрушку.

Опираясь на данные археологии и этнографии, можно предположить, что в праздниках русалий в качестве магических предметов присутствовала и игрушка.

Если подытожить все вышесказанное, то можно прийти к выводу, что филимоновская игрушка обнаруживает некоторую связь с древнеславянскими верованиями: решетчатый рисунок между двумя линиями — VIII—IX ввек; сочетание двух стилей: геометрического и натуралистического — XI—XIII ввек; пережитки древней веры в берегинь и упырей — рубеж первого и второго тысячелетия и т. д. Все это и позволяет предположить временную соотнесенность существования игрушки и языческих обрядов вятичей.

¹ Касторский М. Начертание славянской мифологии, СПб., 1841, с. 3—4.

² Строев П. Краткое обозрение мифологии славян российских. М., 1815, с. 16—18.

³ См.: Арциховский А. Курганы вятичей. М., 1930, с. 159.

⁴ Шахматов А. Древнейшие судьбы русского племени. Л., 1919, с. 38.

⁵ Соловьев С. Очерк нравов, обычаев и религии Славян, преимущественно восточных, во времена языческие. Архив Н. Калачова, кн. I. М., 1850, с. 53—54.

⁶ В кн.: Аничков Е. В. Язычество в Древняя Русь. СПб., 1914, с. 385.

⁷ Васilenko В. Русское прикладное искусство. М., 1977, с. 181.

⁸ Сапунов Б. Ярославна и древнерусское язычество. — В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII в. М.—Л., 1962, с. 325—326. См. также: Комарович В. Л. Культ воды и Земли в княжеской среде XII в. ГОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1959.

⁹ См.: Соловьев С. Указ. соч., Аничков Е. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865.

¹² Васilenko В. Русское прикладное искусство. М., 1977.

¹³ Васilenko В. Указ. соч., с. 202.

* Мороз Е. Л. Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. Сб. «Фольклор и этнография». Л.: Наука, 1977. Иванов В. В., Топоров В. Н. К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии (данные о Велесе в традиции Северной Руси) и вопросы критики письменных текстов). Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6.

- ¹⁴ См.: Арциховский А. Курганы вятичей. М., 1930.
¹⁵ Слово о полку Игореве. М., 1967, с. 25.
¹⁶ Василенко В. Указ. соч., с. 439—440.
¹⁷ Седов В. Древнерусское языческое святилище в Перыни. КСИИМК. Вып. L. М.—Л., 1953.
¹⁸ Там же, с. 220—221.
¹⁹ Все примеры заимствованы мной из книги Василенко В.
²⁰ Срезневский И. Об обожании Солнца у древних славян. ЖМНП. СПб., 1846, часть LI.
²¹ Арциховский А. Указ. соч.

Публикуя статью С. Сучкова о филимоновской игрушке, редакция имела в виду еще раз привлечь внимание общественности к интересному, но малоизученному очагу народного искусства. Мы надеемся, что спорная, но содержательная гипотеза автора статьи побудит специалистов, с одной

стороны, к исследованию этого интересного явления, а с другой стороны, будет служить еще одним напоминанием о необходимости принять срочные меры для спасения промысла.

Редакция неоднократно публиковала материалы о тревожном положении дел с филимоновской игрушкой. На сегодняшний день ситуация не изменилась. Специалисты поименно знают тех немногих мастериц, которые хранят сегодня местную традицию. Все они уже пожилые люди, которые могут работать, когда это позволяет им здоровье, с большим трудом справляются они с трудностями подобных работ. Но самое большое огорчение мастериц — это отсутствие учеников. Время идет, а ситуация на промысле все более осложняется.

Мы надеемся, что в заинтересованных организациях найдутся энтузиасты, способные решить многие — организационные, технические, материальные и нравственные проблемы возрождения филимоновской игрушки.



Показывают художники Западных областей Украины

Пипа Велигоцкая



М. Билас
Гобелен
«Багряный олень».
Шерсть, смешанная
техника. Львов

Д. Воняк
Гобелен
«Юбилейный».
Шерсть, гладкое
ткачество.
Тернополь

З. Масляк
Композиция
«Весна».
Стекло, гутная
техника. Львов



Зрелищем воистину синтетическим — с музыкой, песнями, артистами в красочных народных костюмах — явилось открытие выставки западных областей Украины, выставки широкой и представительной, впервые организованной в Москве.

Показ декоративного искусства, в отличие от живописи, скульптуры, графики, не был ретроспективным, он демонстрировал сегодняшние достижения, живые, многоликие тенденции, которые пульсируют в нем сейчас.

Львовяне представили гобелены, керамику, художественное стекло; немногими, но удачными образцами — дерево, металл. Иванофранковцы привезли в Москву резьбу и роспись по дереву, вышивку. Отдел декоративного искусства, несмотря на свою экспозиционную замкнутость, не был изолирован от станковых жанров выставки. И дело не только в том, что их взаимоотношение ощущалось подчас прямо — известный керамист З. Флинта выставил свои живописные полотна, или опосредованно — в светоносности, цветосиле натюрмортов и пейзажей В. Патыка, как бы перекликающихся с львовским гутным стек-

лом, — а в глубине и серьезности поисков лучших мастеров, вне зависимости от жанров и видов, в которых они работают. Народные изделия, показанные иванофранковцами, гутное стекло львовян явились тем зримым и мощным пластом национальной культуры, в котором мы усматриваем истоки, корни современного профессионального творчества. Именно на выставке западных областей Украины, где традиции — очень древние, очень весомые и зримо живые сегодня, — напрашивается разговор о традициях в современном художественном процессе, о различиях между народным и профессиональным творчеством. Применительно к конкретным вещам и конкретным личностям уловить эти различия подчас трудно; грани, отделяющие мастера от художника, подвижны и условны: достаточно назвать широко известное имя подлинного виртуоза гутного стекла М. Павловского или вспомнить, что еще вчерашние мастера — И. Онищук, М. Тарнавский, Е. Шимоняк-Косаковская — окончили Львовский институт декоративного и прикладного искусства. Их теперешнее обращение к традиции — это сознательное обращение. Что

касается первоклассных мастеров-гутников, то, может быть, их следует ориентировать на развитие фигурных сосудов и, в первую очередь, знаменитых медведей. Действительно, если учесть, что культура «передается по традиции, посредством символов, языка, прямого подражания и практического научения»*, то ничего нет зазорного в том, чтобы мастера практически учились на лучших образцах, подражали им (но при этом отбор образцов должен быть очень ответственным и квалифицированным).

Народное искусство западных областей Украины сохраняет свою цельность как искусство каноническое, традиционное, его роль, условно говоря, национально-охранительная. Художников же привлекает возможность опробовать все лучшее, прогрессивное из сокровищницы мировой культуры, открыть для себя новые приемы, материалы, техники.

Не секрет, какое большое влияние на львовских керамистов оказывает искусство Прибалтики, на мастеров гобелена (к ним присоединим и интересно заявившего о себе Д. Вонсика из Тернополя) — творчество Люрса и Сеп-Сапса. В рельефах Р. Петрука в «Шоколадном баре» во Львове чувствуется влияние Манцу.

Сколько ни были бы ощутимы, мощны корни, они мертвы без самого цветка. Ведь «искусства не нового не бывает» (А. Блок), вот почему нас всегда радует появление произведений новых, оригинальных, покоряющих неумолимой фантазией, отточенным мастерством, таких, как декоративные блюда О. Безпалкив «Зной», «Ветер», «Безмолвие», декоративные композиции Т. Левкива «Ночной цветок» и «Северное солнце», «Карпатские мадонны» А. Бокотея, «Сталактиты» З. Масляк, «Космос» Ф. Черняка, гобелены Н. Паук «День» («Шепот») и М. Крипякевич «Всадники».

Возвращаясь к различиям между народным и профессиональным творчеством, мне представляется возможным выявить их на уровне сознательной простоты — народного, и сознательной же сложности — профессионального. Отсюда — поиски идеала, стремление примкнуть к чему-то «большому», расширить воз-

Ф. Черняк
«Космос».
Фрагмент
композиции.
Стекло, гутная
техника. Львов

О. Безпалкив
Блюдо
«Тишина».
Керамика. Львов

М. Кравченко
Танец.
Шамот. Львов

П. Думич
Куманцы.
Стекло, гутная
техника. Львов

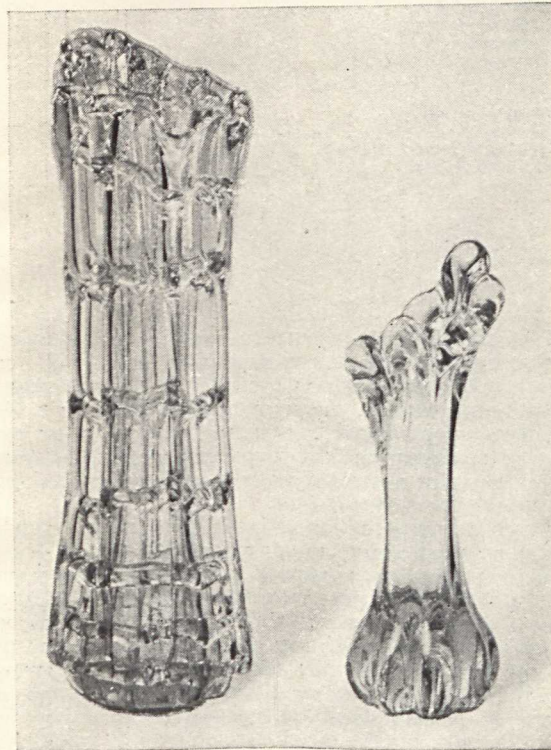
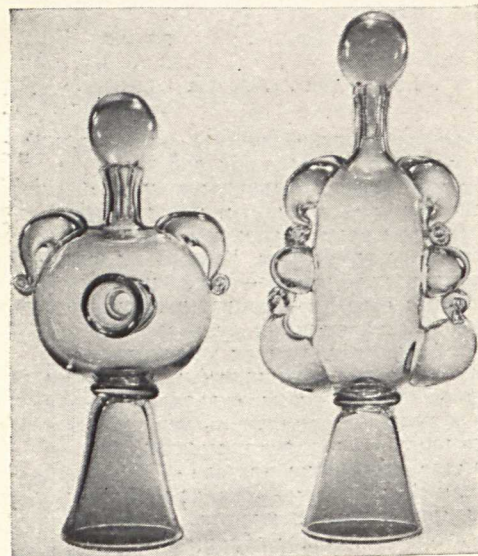
М. Круглова-Савка
Прасковья.
Керамика. Львов

В. Зима
Ваза
«Прозрачная».
Стекло, гутная
техника. Львов

можности декоративно-прикладного искусства. Это «большее» художники-керамисты З. Флинта, Р. Петрук, Н. Федчун, И. Тумапова, Г. Ошуркевич, М. Курочка-Пинас, Л. Ковалевич, З. Береза, И. Копыстьянский, мастер гобеленов М. Крипякевич ищут в мире станкового искусства, архитектуры, в театральном-карнавальном сфере.

Пластическое начало в произведениях Т. Левкива, Р. Петрука, А. Бокотея, О. Безпалкив, Я. Мотыки, М. Кругловой-Савки, М. Кравченко, Л. Бусалаевой очень остро, оно воспринимается как чуть ли не врожденное, но мы знаем, сколько за ним работы, каждодневного «трепажа», силы и ловкости рук.

«Блаженство тела — в здоровье, блаженство ума — в знании» — говорили древние. Знание — глубокое, основательное знание истории, знание родного города, знание творчества старейших



художников, уважительное отношение к ним — отличает профессиональное мышление художников Львова. Многие из них — Т. Левкив, А. Бокотей, З. Масляк, Н. Паук, Е. Фащенко, М. Билас, О. Безпалкив, Р. Шах — буквально у нас на глазах превращаются в интересных, зрелых мастеров, упрямо идущих к своим «вершинам». Процесс стилиобразования, как известно, не волевой, а стихийный, но общность условий существования искусства, общность среды обитания — древнего и прекрасного города, — общность традиций не могли не повлиять на особенности пластически-образного мышления львовских художников. Это прежде всего стремление найти, облечь в выразительную форму второй, духовный, не лежащий на поверхности, не подчеркивающий себя слой реальности — что особенно ощутимо в произведениях Т. Левкива, О. Безпалкив, А. Бокотей, Н. Паук, которые вкладывают в свои произведения особый, духовный контекст.

Таким образом, искусство группы львовских художников идет в ногу с общим процессом развития советского (да и мирового) искусства 70-х годов, когда одной из ведущих тенденций становится смена пластического мышления концептуальным. В то же время — именно в русле этой тенденции — хочется еще раз подчеркнуть изысканность и совершенство многих пластически-образных структур львовян, их прекрасное знание формообразующих возможностей материала.

То, что москвичи смогли увидеть на выставке, лишь малая часть сделанного за последние годы львовскими и ивано-франковскими художниками и мастерами. Сфера применения их таланта необычайно широка: сегодня она тесно смыкается с проблемами архитектуры и самым действенным образом участвует в том, что мы называем формированием среды. Хочется вспомнить недавно построенный музыкально-драматический театр в Ивано-Франковске, автовокзал и детскую библиотеку им. А. Гайдара во Львове, Хрустальный дворец в Трускавце, детский санаторий «Пролісок» («Подснежник») в Моршине. В таком старинном культурном центре, как Львов, где многочисленные памятники истории и архитектуры несут на себе

М. Дзидик
Блюдо из серии
«Полесские
рыбаки».
Керамика. Львов

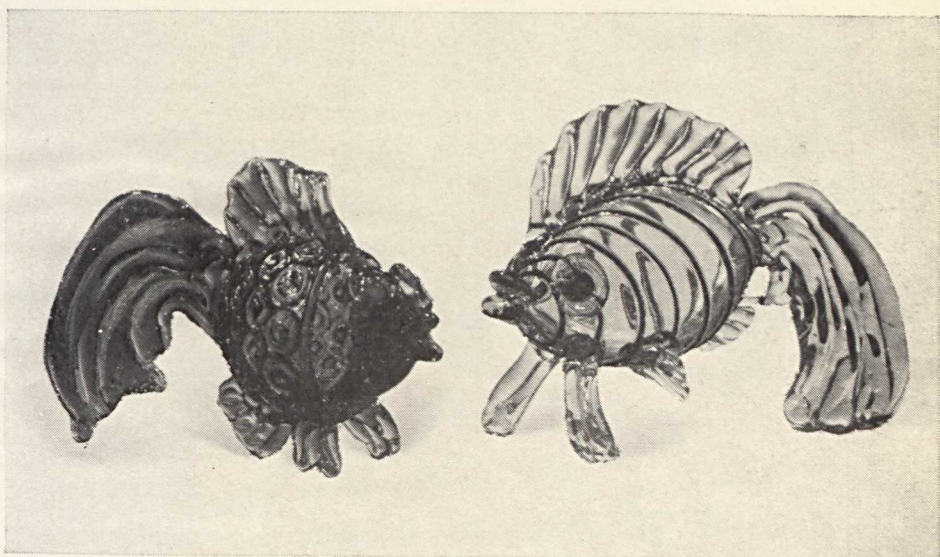
Я. Мацневский
Рыбы.
Стекло, гутная
техника. Львов

Л. Мотыка
Гости.
Задымленная
керамика. Львов

З. Флинта
Декоративное блюдо
Керамика. Львов

отпечаток творчества зодчих разных эпох, проблема «художник и город» особенно сложна. Тактично связать старину и современность, «зрелищно» объединить их в общую гармоничную среду помогает искусство художников, скульпторов, мастеров городского дизайна. Большой общественный резонанс получила созданная в 1976 году и активно осуществляемая ныне комплексная программа архитектурно-художественного оформления Львова — современный план монументальной пропаганды. Работа в архитектуре, в ансамбле — это еще одна форма реализации того стремления художников к «большому искусству», стремления выйти за рамки простого «делания вещей», расширить границы декоративно-прикладного искусства, о котором говорилось выше.

* Соколов Э. В. Культура и личность. Л., 1972.



Что нового в плакате?

Елепа Черевич

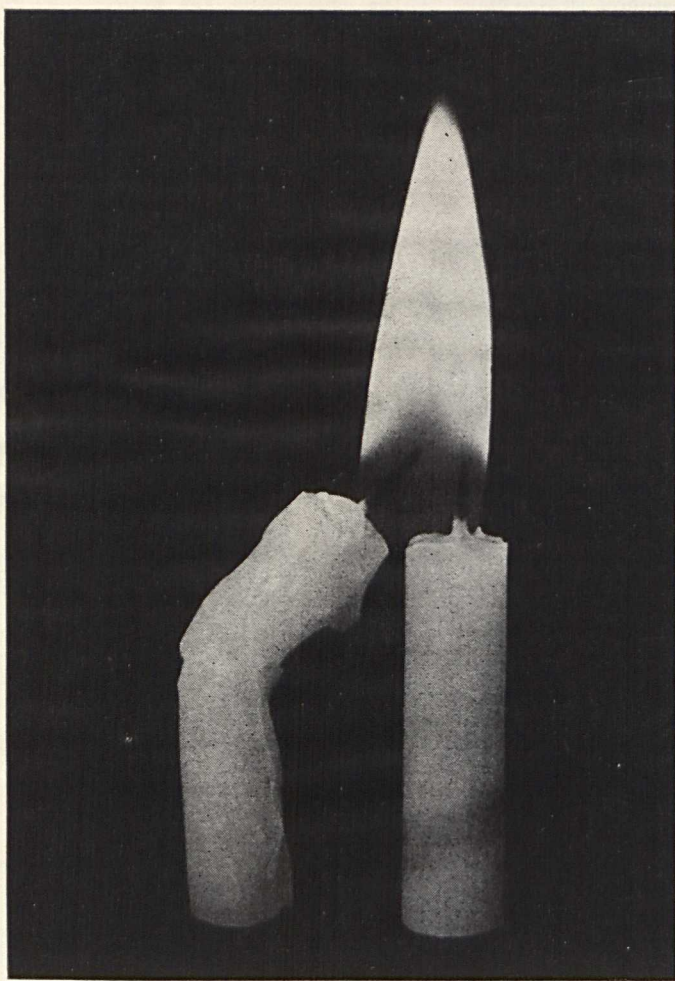
Сегодня специалисты в разных областях искусства подводят итоги 70-х годов. Чем означено это десятилетие для развития мирового плаката, что появилось нового и какие задачи встают перед плакатистами восьмидесятых! Об этом размышляет автор публикуемой здесь статьи, основываясь на материалах варшавских биеннале плаката. Размышления эти кажутся нам тем более актуальными, что советские плакатисты принимают активное участие в международных смотрах плакатного искусства. Большого успеха на VIII Биеннале добились молодые плакатисты, участвовавшие в конкурсе, посвященном проблемам людей с физическими недостатками. За плакат «Все вместе» удостоен первой премии Ф. Элинбаум. Поощрительными премиями в этом же конкурсе отмечены Л. Зверева и Е. Цвик. Кроме того, в категории социально-политических плакатов получил поощрительную премию плакат «Мы за всеобщее и полное разоружение» известного латышского художника Л. Шенберга. Статья иллюстрирована плакатами, премированными на последней Биеннале 1980 года.

думывают темы и ставят требования и что затрагивают помимо плаката?

Сейчас уже не составляет труда назвать то, что не является в плакате больше новым, что не задерживает нашего взгляда и что, кстати, объемлется собирательным понятием «плакат», или «плакатный стиль», относящимся к оценке соответствующего решения в изобразительном искусстве вообще.

Прежде всего — его лаконичность. Она столь ревностно культивировалась в плакате, что сегодня эта характеристика решения превратилась в обязательную. Ее соблюдение, как показывают снова и снова воспроизводимые в плакатах ключи, бабочки, карандаши, колбы и прочее, заботит художников больше, чем что-либо другое. Крупно, внятно, доведено до знака, одним словом, лаконично — цель достигнута, плакат есть. Кажется, что фантазия всех вместе взятых плакатистов уже пустила в оборот все предметы, подходящие к роли плакатного «героя». И глобус, и радугу, и раскрытую книгу — все мы уже видели. Все уже было неоднократно.

Серьезные плакатисты, конечно, фиксируют происходящую девальвацию знаков. Ян Леница в своих заметках о прошлой Биеннале писал: «Выхоленные, пустые комбинации знаков и символов, которые когда-то что-то обозначали, теперь проходят перед глазами, оставляя человека совершенно равнодушным. Создание знака — весьма трудное дело. Оно ассоциируется с таблицей



На последней Биеннале в Варшаве ничего нового. Как и прежде, около тысячи очень неплохих, хороших и очень хороших плакатов. Разница только в том, что каждые два года тысяча эта — иная. Судя по такому рода выставкам мирового плаката, для профессии в целом сделать хороший плакат проблемы не представляет.

Художники освоили своеобразный масштаб плакатного изображения, игру со словом, открыли секреты моментального воздействия и силу лаконичности. Плакатисты с легкостью могут нащупать наезженную колею и, не испытывая трения, двинуться по ней. Между прочим, ее всегда можно обозреть в ситуациях конкурсов, когда соседствуют плакаты, решающие одну и ту же тему. Листая каталоги последних варшавских биеннале, в программу которых были уже включены конкурсные разделы, вряд ли кто-либо избежал соблазна заняться арифметикой и подсчитать число стандартных решений. Среди 65 плакатов, сделанных на тему, объявленную совместно с ЮНЕСКО, «Год 1981 — год инвалидов», в двадцати решениях фигурировала инвалидная коляска.

Обзоры плакатов склоняют к выводу, что плакатисты как бы «обучены» одному и тому же плакату, и поэтому ищутся источники перемен, и прежде всего в школах, откуда выйдут завтрашние плакатисты. Что делают Томашевский в Варшаве, Галкус в Вильнюсе, Цеслевич в своей новой школе в Париже? Какие при-

Менделеева, где уже так тесно, что ничего нового уже открыть невозможно». И чуть ли не один Шигео Фукуда по-прежнему умудряется придумывать знаки еще невиданные. Кажется, мощь сотни плакатистов не достигает в среднем одной единицы «фукуды».

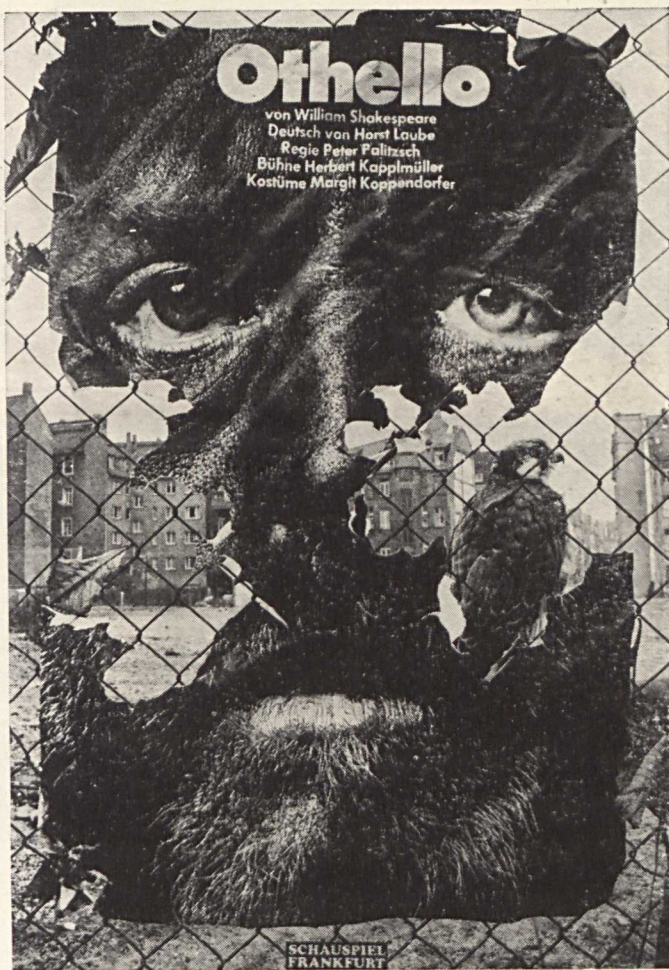
Вместе со стремлением к лаконичности, броскости, ударности в плакате оказался заезженным сам ход мысли, поставляющий образы. Общепринято ждать от плаката некоего поворота смысла, когда изображение связано с темой опосредованно. Плакатисты ломают голову в поиске метафор, выискивая среди них ту самую, которую зритель потом назовет «ходом», отмечая остроумие автора. В итоге оказывается, что один и тот же образ приходит в голову сразу многим, размышляющим над общей темой, и есть от чего схватиться автору за эту свою единственную голову, увидя обнародованные результаты конкурса, к участию в котором он чаще всего приложил старания, и немалые. Понятна досада Леницы, продолжающего свои наблюдения: «Плохо, когда до невозможности повторяются трафаретные визуальные символы, метафоры-схемы... Если это влияние «польской школы», то я бы предпочел, чтобы ее ученики стали прогульщиками. Все это звучит искусственно и скучно, как десятая вода на киселе». Схематизмом в плакате охвачены и принципы комбинирования шрифта и изображения. Преобладают расхожие композиции типа крупное изображение плюс маленький текст,

строчка сверху или строчка снизу или ударное слово, набранное очень крупно по диагонали или по вертикали, и т. д.— они вполне обозримы, эти накатанные решения, свидетельство своего рода композиционного профессионализма.

Пожалуй, можно заключить, что плакат обрел свой язык, а плакатисты его прекрасно освоили. Здесь-то и кроются, на наш взгляд, причины замешательства, которое заметно сейчас в среде профессионалов, создающих или оценивающих плакат.

Пока складывался у плаката свой язык, история плаката вдохновляла всех настоящими открытиями. Новое в плакате было очевидным, и уже вошло в привычку — от каждого масштабного мероприятия в этой области ждать очередных приобретений. Так было еще совсем недавно. Одна за другой заявляли о себе плакатные школы, за которыми стояли открытия целых пластов плакатного языка. Такие открытия нуждались в усилиях коллективных и могли обнаружиться только в форме направлений или школ.

Завораживало то, что было общим, потому что было предыдущее «общее» или соседствующее «общение», и развилась привычка измерять историю плаката такими крупными и, по сути дела, считанными единицами. Если, например, вспомнить 60-е годы, то в плакате ярко выделялись две национальные школы — польская и швейцарская, каждая из которых развивала совершенно разные выразительные возможности.



Польский плакат сосредоточен на игре изображения и смысла и строит ее на неожиданностях метафорического переноса. Для него характерна ассимиляция фольклорной пластики. Совсем иные признаки отличают плакат швейцарской школы (ее представляют, кстати, не только швейцарские плакатисты, но и многие плакатисты ФРГ, Голландии и других стран). Здесь ставка — на объективное предъявление информации, а для того, чтобы этого достичь, разрабатываются и складываются в систему правила типографики, используется документальная фотография.

И та и другая школы выделились благодаря достижениям художественным, но они в свою очередь смогли получить столь безусловное распространение только потому, что возникли на базе сложившегося профессионального мировоззрения, поставившего перед плакатом задачи принципиального свойства — идет ли речь о поиске нового образного строя, что характерно для польского плаката, или о поиске максимально информативного решения — в швейцарском. Это задачи не одного конкретного плаката или плакатиста, но задачи плакатной формы вообще.

Поэтому и стало возможным говорить о школах, и мы прежде всего обращали внимание на то общее, что предлагали Леница, Млodoженец, Урбанец и другие, нежели всматривались в индивидуальности; на этом этапе нас даже как-то больше удивляло родство работ Мюллера-Брокманна и Одерматта, нежели их расхождение, или мы упорно старались не замечать

плакаты Целестино Пиатти, плодотворнейшего швейцарского художника, использовавшего не столько приобретения своей национальной школы, сколько свои собственные.

В 60-е же годы плакат разных стран объединило увлечение поп-артом. Характерные признаки его художественной системы заметно прозвучали в плакате, и это был, пожалуй, последний случай, когда плакат «качнуло» на одной волне. Выразительные средства поп-арта, будучи изначально связаны с рекламой и массовым искусством, естественным образом были восприняты плакатом с уже сложившимися в нем представлениями о лаконичности, знаковости, броскости. Яркое для плаката время поп-арта характеризовалось новой эстетикой, но не меняло ничего в подходе к плакату, в требованиях к нему и в его функциях.

Наступивший рубеж 70-х годов, как известно, осмысливался совместно в дизайне как «кризис функционализма». История плаката этого периода тоже может многое прояснить в существе ситуации, зафиксированной как критическая.

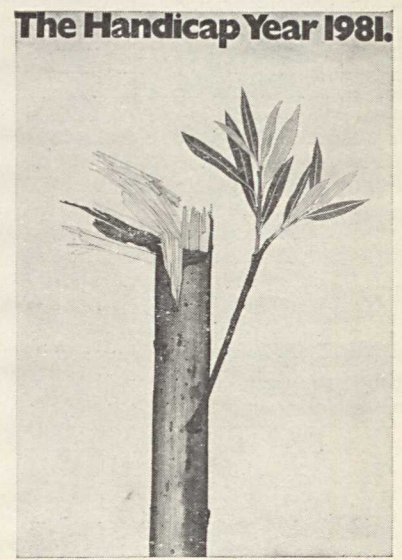
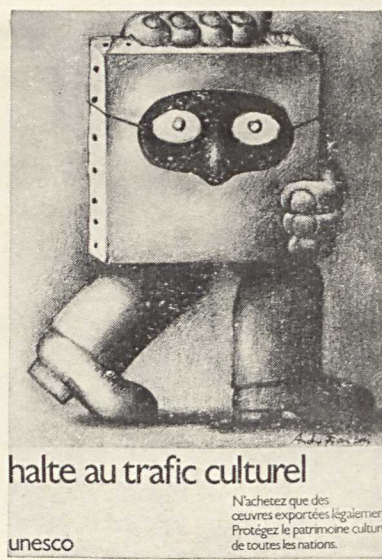
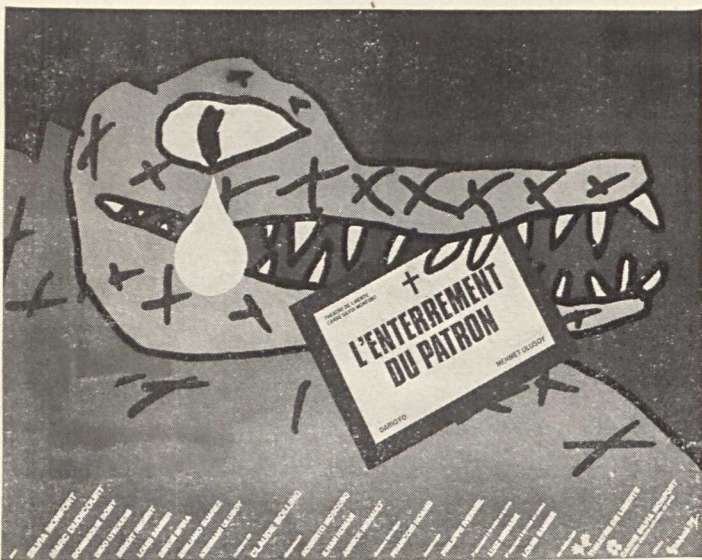
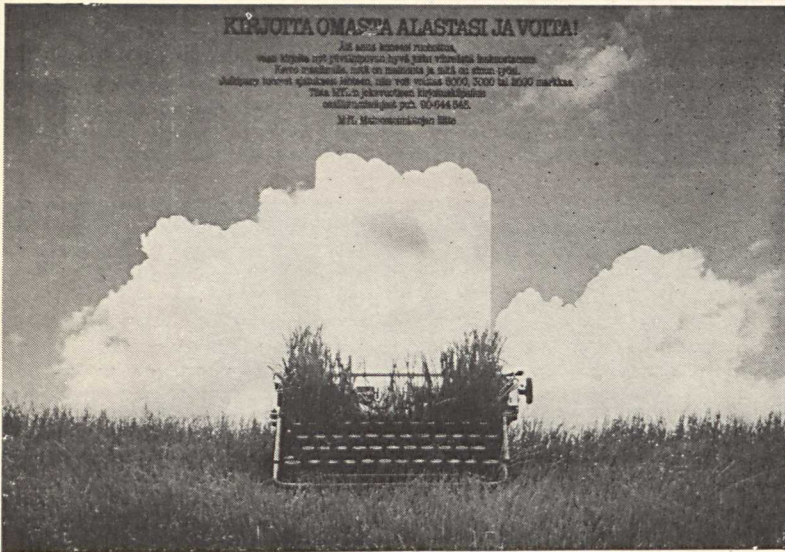
В процессе становления профессии, для названия которой с середины 60-х годов утверждалось интернациональное понятие «графический дизайн», происходило постепенное накапливание представлений о ее специфике. Универсальность, ставшая ее важнейшей чертой, возникла в результате изменения точки зрения на объект творчества — любое задание понималось не как создание конкретной вещи, например, плаката или упаковки, а как

выявление определенных функций и решение той или иной задачи. Первостепенное внимание уделялось достижению в вещи функциональных свойств в их полноте, разнообразии и противоречивости. Обучение профессии строилось как обучение функциональному подходу: обсуждались и писались методики проектирования, составлялись анкеты и схемы функционального анализа; на дизайнерских выставках демонстрация вещи шла по принципу «было — стало» и т. д. В этой атмосфере роста нового профессионального сознания не казалось актуальным теоретизировать по поводу традиционной стороны вещи — художественной, — причем потому, что забота о ней сама по себе не несла в себе ничего нового для художника. Какие темы обсуждались совсем недавно в связи с плакатом? — О «стоп-эффекте» как необходимом качестве решения, о восприятии плаката зрителем, сидящим в автомашине, о статистике бросаемых на него взглядов, об информативности и т. п. — какие угодно, только не художественные. И это ничуть не мешало плакатам не снижать своего художественного уровня, — спешим заметить для тех, кто не застал этого времени.

Довольно быстро обнаружилось, однако, что сумма функций — величина конечная, и круг проблем, открывавшихся при взгляде на плакат с точек зрения коммуникативной, рекламной, психологической, экспрессивной, оказался замкнутым. Очарование концепций функционализма, некоторое время определявшее про-

фессиональную солидарность в дизайне, стало рассеиваться, естественно, не только в плакате, но и в вещах гораздо более сложных: в принципе, дизайн, ориентированный однонаправленными идеями, оказался в кризисе. Кризис обозначал предел открытий, обязанных проникновению в функциональную суть вещи. На этом пути уже не происходило наращивания содержания. Функциональный подход ассимилировался профессией и стал ее буднями. Публика сведущая стала скучать на плакатных биеннале, хотя, несомненно, плакаты попадали туда только после строгого отбора. Эти избранные плакаты, казалось бы, отвечали всем требованиям: им нельзя было отказать в точности решения, соответствии теме, лаконичности — все козыри функционального решения были по-прежнему в игре. Но теперь прицельная точность и информативность уже воспринимались как само собой разумеющиеся качества, как естественная принадлежность плакатов, перестали удивлять и вызывать особые эмоции. Плакатисты 70-х отреагировали на ситуацию прежде всего способом «от противного»: в плакатах стали распространяться приемы и техники, противоположные тем, которые характеризовали сложившуюся специфику плакатного языка и утверждались как самые действенные. Многие плакаты стали завоевывать внимание своей прямо-таки непохожестью на плакат. Вместо крупных появились композиции многосложные, организованные из небольших элементов, требующие неспешного рассматривания, а часто

художниками. Каждый из них предложил свой взгляд на плакат, обрета свой индивидуальную систему выразительности, свой художественный язык. А все вместе они убедительно доказали, что плакат может «выдержать» все, что имеет самостоятельную художественную ценность, и поэтому все, что делает художник, для которого плакат не профессия, но и творческая судьба, станет плакатом. У таких плакатистов трудно что-либо позаимствовать — столь неповторимы и взаимосвязаны все стороны их творчества. И ход мысли, и образы, и пространство, и цвет, и технические приемы образуют органичное целое. Взятые по отдельности, они ничего не стоят, а вместе — гарантируют плагиат. Но тогда спрашивается: что же передает плакат 70-х годов плакату 80-х? Если говорить серьезно, то мощный крен плаката в сторону «искусства»* можно рассматривать как признак кризиса, поджидающего плакат. Ибо если плакат станет произведением искусства, значит он уже не будет тем «ничто», что развивалось и утверждало свою специфику под именем «плаката». И хотя вся его история протекала в сопровождении разговоров и бурных споров на тему «плакат как искусство», не всегда замечалась заведомая метафоричность такой формулировки. К искусству причислялись те работы, которые получали высший балл по шкале художественных ценностей — но по шкале, действительной для плаката, а она никогда не перекрывала шкалу искусства. Может



к тому же и многословные, идущие вразрез с привычной краткостью обращения. Вместо разборчивого наборного текста появился текст, лихо написанный от руки, нередко фломастером. Авторский почерк импонировал своей естественностью и предавал забвению не раз исследованные нормы читабельности. Если раньше для точного изображения реальности обращались к фотографии, то теперь стали рисовать и даже заниматься живописью. Плакатные техники сменились графическими и живописными, плакатная гуашь — карандашом, акварелью, маслом. Короче говоря, художники с разных сторон пошли в атаку на сложившиеся нормы плакатного языка, увидели в них мир условностей, перешагнули его границы, двинулись открывать новую Америку. На этом пути возникли не только плакаты странные или курьезные; некоторым художникам, действительно, удалось заново подтвердить открытие, справедливое для мира художественного: если в этом мире появляется Художник, то обнаруживается еще один новый материк. По крайней мере, миновавшее десятилетие в плакате было временем индивидуальностей. Представление о плакате и его возможностях расширилось благодаря тому, что теперь существуют плакаты Фолона, Старовейского, Фукуды, Йокоо, Савки, Алексиуна, Чернявского. Не учитывая творчества этих плакатистов, теперь нельзя говорить о плакате: плакат — это все те профессиональные законы, которые в нем сложились, плюс то, что сделано персонально названными

быть, путаница происходила и оттого, что жизнь нередко склоняла к выводу: неплохой плакат все-таки лучше справляется со своей функцией, чем неплохое искусство — со своей миссией. Плакат, конечно, может быть сделан на высоком художественном уровне, но это не переведет его автоматически в ранг «искусства». Чтобы вызвать реакцию, соизмеримую с воздействием подлинного произведения искусства, недостаточно достоинств композиционных и изобразительных. Для плаката же этих достоинств достаточно. Каждый плакат всегда посвящен конкретной теме и выполняет ту или иную функцию — уведомляет, поясняет, информирует, рекламирует, призывает, предостерегает. Чем точнее он справляется со своей задачей, тем выше оценивается. Сделать восприятие однозначным — качество в этой области творчества положительное. Это и порождает изначальную «замкнутость» плакатной графики, как бы она ни была хорошо выполнена с профессиональной точки зрения. Содержание даже самого хорошего плаката можно, как правило, исчерпать пол-

* Известно, что плакат является областью графики, то есть принадлежит к изобразительному искусству, но, чтобы провести необходимое по смыслу статьи различие плаката и станковой графики, автор употребляет слова «искусство» и «произведение искусства» только по отношению к области станкового искусства.

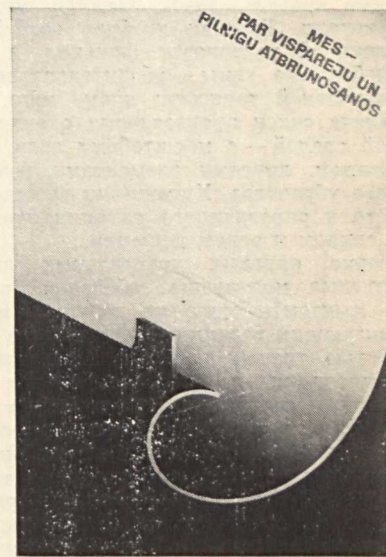
ностью. Искусству, как известно, такая жесткая определенность противопоказана.

Неспроста очень кратковременное и поверхностное впечатление оставляют плакаты, которые берутся за решение сложных тем, требующих размышления, собственного к ним отношения и собственной интерпретации. Таковы, например, темы всех конкурсов, проведенных на варшавской биеннале, — темы, связанные с природой, человеком, средой обитания, техникой, цивилизацией, историей культуры. Погибшие рыбки, сломанные ветки, дымящие трубы, перфоленты, костыли, памятники архитектуры, чередой переходящие из одного плаката в другой, лишь называют затрагиваемую проблему, но совсем не отражают ее истинную глубину. Эти проблемы — не информация, и обнажение их не предполагает сиюминутной реакции. Неудовлетворение от большинства конкурсных плакатов особенно обостряется, когда оказываешься перед произведениями станковой графики на краковской биеннале, устраиваемой одновременно с варшавской. Те же самые темы, но здесь они «свои» и не новинка. Они всегда и решались средствами искусства.

Новое поколение плакатистов, которое начинает работать в наступившем десятилетии, стоит перед серьезной проблемой выбора. С одной стороны, можно очень легко войти в сферу плаката, ибо здесь выявлен круг возможностей и остается ими только воспользоваться. Высокий и стабильный в течение уже многих лет

биеннале), или темы «Пабло Неруда» (на Международной выставке книжного искусства ИБА-77)? Само обращение к такого рода темам разве не предполагает другого отношения, других требований, других условий восприятия плаката по сравнению с обычными? А появление в некоторых странах мира специальных магазинов по продаже авторских плакатов (есть такой магазин, например, в Дрездене), то есть сделанных художником на тему, самому себе заданную, практически любую, и отпечатанных небольшим тиражом? Это, по сути дела, уже свободные графические произведения художников, почувствовавших вкус к большой форме и полиграфической технике, по отношению к которым получает распространение термин «автоплакат».

Или, может быть, действительно, настает время более кардинального пересмотра плаката как такового — быть ли ему средством массовой коммуникации или произведением искусства? Поскольку статья получилась в некотором роде подытоживанием воспоминаний о прошедших в прошлые годы в Варшаве биеннале, нельзя поставить точку, не сказав ни слова о японском плакате. Пусть в заключение, но говорить о нем можно только отдельно. То, что обращает на себя внимание буквально каждый японский плакат и его моментально отличаешь как японский, это факт. Свообразие в первую очередь связано с тем, что он погружает тебя в совершенно неожиданное, неизвестное и непривычное (для не японца) пространство. Оно заполнено от края и до края



На стр. 42
Л. Неваляшнев
Плакат
к литературному
конкурсу.
Бронзовая медаль.
Финляндия

Ш. Муразе
Плакат
издательства.
Поощрительная
премия. Япония

Ж. Парр-Клавель
Театральный плакат.
Поощрительная
премия. Франция

А. Франсуа
«Не спекулируйте
культурой».
Бронзовая медаль.
Франция

Г. Якобссон,
А. Остерлини
Четвертая премия.
Швеция

М. Саито, Ю. Шуден,
М. Сато
Рекламный плакат.
Поощрительная
премия. Япония

Я. Млодоженец
Рекламный плакат.
Золотая медаль.
ПНР

Л. Шенберг
«Мы за всеобщее
и полное
разоружение».
Поощрительная
премия. СССР

Ш. Накашима
Рекламный плакат.
Поощрительная
премия. Япония

«средний уровень» плаката свидетельствует о том, что обучение грамоте плакатного дела профессия гарантирует. Правда, гарантировано только одно — следовать страницам уже написанного «учебника», пересказывать на свой лад уже известное содержание. Справедливости ради надо заметить, что и это немало:

профессионализм вреда не приносит. Но, с другой стороны, сделать сейчас в плакате что-то заметное под силу лишь художнику разностороннему, движущемуся внутри современного искусства, смотрящему на плакат как на нечто неизведанное и открывающееся в процессе самого творчества. Несколько названных в статье художников, все без исключения, работают не только в плакате или в иных формах графического дизайна, но и в равной степени выступают как свободные художники, посвящая себя графике или живописи. И уже стала привычной информацией о том, что их персональные выставки устраиваются не только в плакатных галереях, но и в музеях современного искусства.

Вряд ли можно предсказать, как адаптируется профессия к ситуации, задаваемой ведущими плакатистами. Может быть, в сфере плаката утвердятся на особых правах новый самостоятельный жанр, условно говоря, «станкового плаката». Приметы его появления достаточно очевидны. Разве можно было раньше ожидать появления такой, например, конкурсной темы, как «Культурное наследие и современная цивилизация» (предъявлена на прошлой

и вмещает целый мир, в котором действуют свои масштабы, отношения, сочетания цветов. Оно многопланово, непрерывно и не содержит пустоты или второстепенности. Рукою художника возделан каждый шаг плакатного листа с равной заботой и значением. Здесь заметны каждая деталь и каждая линия, а когда на листе появляется крупная форма, она приобретает прямо-таки космический образ. Чрезвычайно интересно наблюдать, как общекультурные традиции Японии, больше известные нам по образцам графического искусства минувших лет, получают воплощение в плакате современном и функциональном.

На встрече и узнавании плакат не кончается — начинается любование им. Какой рисунок, какая линия, какой тон, какая работа! Наконец, нельзя не отметить разнообразия художественных систем, существующего в японском плакате и обязанного стечению многих художественных индивидуальностей. Каждый плакатист несет свой художественный мир, свое искусство. Сами японцы в ретроспективной экспозиции японского плаката, показанной одновременно с Международной биеннале, выделили следующие имена: Кийоши Авацу, Шигео Фукуда, Эйко Ишиока, Юсаку Камекура, Кацумаса Нагаи, Макото Накамура, Икко Танака, Таданори Йоккоо — пятеро из них в разные времена были обладателями золотых медалей в Варшаве. Японский плакат напоминает о вечных резервах любого человеческого рук дела и возвращает к размышлениям о путях современного плаката.

По стране: Белорусская ССР

НИТЬ, ОТРАЗИВШАЯ СВЕТ

Гобелены, созданные недавно художниками Михаилом Савицким и Александром Кищенко, поражают величием. Эти тканые полотна необычны и по размерам (65 и 85 квадратных метров), и по воплощению в материале декоративного искусства столь масштабных тем — «Ленинизм» и «СССР. Этапы побед». Вытканы монументальные росписи. Наиболее привычный материал живописи — те или иные краски — здесь заменен мягкостью текстиля. Гобелен требует особой декоративной условности решения, а взятые глобальные темы — убедительности и исторической точности; кроме того, стояла задача связи произведения с архитектурной средой — с масштабами зала, с освещением, другими элементами декоративного убранства. Художники достигли полного и оправданного слияния этих задач в едином и ясном решении.

Форма круглых хрустальных люстр и круглые медальоны гобеленов (по пять в каждом) — один из важных мотивов, связующих заданное пространство с плоскостью тканых полотен. В то же время композиции в этих медальонах несут главную сюжетно-содержательную нагрузку. В них вписаны изображения-символы исторических событий и общих процессов нашей эпохи. Они олицетворяют торжество Октябрьской революции и борьбу народов за освобождение от империалистического рабства, победное шествие идей ленинизма.

Колорит полотен построен мастерски. Структура живописной поверхности составлена из множества лучей. Направленные их движения совпадают с потоками света от высоких окон торжественного зала. Этот декоративный элемент отвечает и заданным темам, объединяя их в одно целое — Ленин и мир, свет ленинизма над миром. Каждый луч разработан в постепенных цветовых переливах от темно-синего к звонко-голубому и золотистому, словно добела накаленному; в структуру луча включены мерцающие красные звездочки. Художники работали над гобеленами около двух лет. Затем полотна выткали прославившиеся своим мастерством ткачихи Борисовского художественного комбината.

Полотна «Ленинизм» и «СССР. Этапы побед» удостоены Государственной премии БССР.

Э. Пугачева

МУЗЫ В НОВОМ ДОМЕ

После многолетних скитаний по разным сценическим площадкам Минска, наконец, обрел свой кров и дом Театр музыкальной комедии БССР.

Это новое современное здание (О. Ткачук, руководитель В. Тарновский) скромно именуется реконструкцией и возникло на фундаменте и незначительной части бывшего Дома культуры. Максимальная точ-

ка отсюда не дает и минимально необходимого расстояния для обзора архитектурно-скульптурного ансамбля фасада. Достаточной она оказывается лишь для восприятия монументальной скульптурной композиции, расположенной в верхней его части.

Композиция «Музы» (скульптор Л. Зильбер) состоит из пяти четырехметровых фигур, вынесенных на консолях и заключенных в раму, образованную верхней плоскостью и двумя пилонами портала. Пять Муз — Поэзия, Музыка, Живопись, сценография и Танец под началом главной Музы Драмы (она — смысловой и визуальный центр) — встречают зрителей. Цветовое решение, обилие атрибутов — драпировки занавеса, складки одежд, потный стан — и другие декоративно трактованные детали активизируют общее декоративное начало.

Готическая острота и удлиненность основных объемов и ажур деталей создают ощущение возвышенности, парения, словно освобожденной от веса и раскрепощенной формы. Это ощущение обеспечивается и способом соединения всех элементов скульптуры между собой и с архитектурой за счет касания: плинт и замки заменены невидимыми металлическими каркасами.

Средствами декоративного искусства тема музыкального театра продолжается и в интерьере. В основе его декора — лепнина (автор Ю. Якубович). В центре фойе каждого этажа — колонны, украшенные рельефами: на фоне стилизованных музыкальных инструментов — органных труб, перехваченных деками скрипок, пронзенных стрелами флейт и кларнетов, — в ритмично расположенных пластах поселились персонажи классической и национальной оперетты. В декоре зрительного зала музыкальный мотив воплощен в рельефах с миниатюрными органами, размещенных по боковым стенам. Ритм их повторяют трубчатые стелби, увенчанные цветами, на портале сцены. Мотив цветка варьируется в форме, материале, цвете, композиции.

Белые гипсовые соцветья рассыпаны по розеткам на решетчатом потолке вестибюля, то клумбами, обрамляя заглубленные светильники в фойе, то гирляндами на ограждениях лож.

По контрасту к белым гипсовым, цветы светильников из гутного красочного стекла (автор — латвийский художник Ю. Идрикус) приобретают живость формы, воздух и свет, блестящую гладкую фактуру и цветовую насыщенность. В варах, пурпурно-красные, они будто вставлены в перевернутые канделябры, в фойе вырастают в причудливые зеленоватые сталактиты.

Апофеозом всего интерьера, выдержанного в просветленной мажорной тональности, становится занавес (авторы: заслуженный деятель искусств БССР А. Кищенко и А. Бельтюкова). Он оригинально решен как цельный гладкотканый гобелен (16,5×8,5), построенный на полифонии цвета, лапидарности композиции, эмоциональной наполненности и тематической широте сюжета. Здесь встретились мифологические театральные персонажи.

Л. Финкельштейн

ВЫСТАВКА «БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ» В БЕЛОРУССКОМ МУЗЕЕ БССР

В июле — октябре 1980 года в Государственном музее БССР впервые в республике экспонировалась выставка «Белорусский народный костюм». Организация ее стала возможной благодаря многочисленным экспедициям сотрудников музея в различные районы Белоруссии, сохранившие традиции создания народного костюма. Неоценимую помощь музею в создании выставки оказал исследователь белорусского народного костюма, кандидат искусствоведения М. Ф. Романюк. На выставке была представлена народная одежда из различных историко-этнографических районов Белоруссии: центральной Белоруссии, западного и восточного Полесья, Приднепровья, Понеманья, Приозерья. Говоря о народном костюме, мы в каждом регионе выделяем наряд, или, по-белорусски, «строй».

Малоритский «строй» был представлен

праздничным костюмом конца XIX века и костюмом невесты и свахи середины XX века. Эти костюмы позволяют проследить те изменения, которые произошли в белорусской народной одежде с течением времени.

Для прошлого столетия характерна монохромность, несущая в себе определенную семантику. Очень интересен головной убор свахи — традиционная «намитка» с «подвичкой» (коробочкой), расшитая бисером и украшенная дошедшими с языческих времен рожками из перьев или цветов.

Костюмы калинковичского «строя» — строгие и нарядные, с темными бархатными или суконными «гарсетами» (жилетами), украшенными тесьмой и пуговицами. Еще одна черта калинковичского «строя» — так называемые «надеванцы» или специальные накладные, собранные в сборку воротнички типа «брыждей»; в некоторых деревнях надевают по несколько воротничков сразу.

Особым колоритом отличается одежда Полянепровья, в частности, деревни Неглюбка Гомельской области. Для этой одежды характерен не широко распространенный в Белоруссии «андарак» (юбка), а «понёва-плахта» из шерстяного домотканого материала с оригинальным вязаным поясом. Неглюбка издавна славится своим ткачеством, и это в полной мере отразилось в народной одежде. Костюм богато украшался тесьмой, бусами, на груди по центру прикреплялась парчовая лента — «квятоука». Обязательный элемент неглюбского костюма — тканый яркий орнамент на рукаве, по поверью, прилающий руке особую силу.

Выставка народного белорусского костюма стала важным событием в культурной жизни республики.

С. Майхрович

ЗАСЛАВЬ

Неподалеку от Минска, в Заславле, расположенном на месте древнейшего белорусского города Изяславля, находится филиал Государственного музея БССР «Ремесла и народные промыслы Белоруссии». Экспозиция, размещенная в здании бывшей Спасо-Преображенской церкви — памятнике архитектуры конца XVI — начала XVII века — включает в себя богатейшие материалы, рассказывающие о традиционных народных промыслах и ремеслах белорусского народа, которые своими корнями уходят в глубину веков. В музее можно увидеть много интереснейших предметов археологии. Среди них — уникальная фигура шахматного короля (XII в.), найденная при раскопках древнего Лукомля; гутное стекло из курганов XII—XIII веков; перстни полоцких князей XII века.

Очень интересна коллекция печных изразцов XVII—XX веков, которыми издавна славилась Белоруссия, поставившая их далеко за пределы своих земель.

Экспозиция дает представление о развитии гончарного, кузнечного, бондарного ремесел, рассказывает о таких древнейших промыслах, как плетение из соломы, лозы и бересты и ткачество.

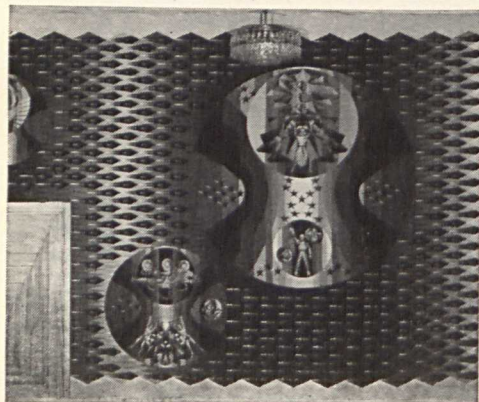
О высоком мастерстве белорусских ремесленников свидетельствуют и такие экспонаты, как чаша, потир и напрестольный крест XVI—XVII веков работы новгородских мастеров.

Уникальными экспонатами музея являются прославленные случские пояса, которые в XVIII веке ткались в г. Случке на мануфактуре крупнейших в Польше и Белоруссии магнатов Радзивиллов.

Очень богата коллекция белорусской народной одежды, представленная в музее. Она включает в себя как комплексы народной одежды, так и отдельные элементы.

Белоруссия издревле славилась резьбой по дереву. Прекрасными образцами этого вида прикладного искусства являются парские врата XIX века, петковская деревянная скульптура XV—XIX веков. Экспозиция музея в Заславле — яркий, эмоциональный рассказ об истории ремесел и народных промыслов в Белоруссии и о людях, которые на протяжении веков создавали прекрасные вещи, радующие нас и ныне.

Ф. Каплан





**ПОЗАБЫТОЕ НАРОДНОЕ
ИСКУССТВО АМЕРИКИ**

Так назвали свою книгу-альбом, посвященную городскому фольклору США, известные американские искусствоведы Фредерик и Мэри Фрид. Книга, составленная в основном по материалам коллекции, которую удалось собрать авторам на протяжении почти что тридцати лет, посвящена тому искусству, которого страна не только не признавала, а над которым долгое время смеялась и от которого на протяжении многих десятилетий всячески отрезалась. А теперь, охваченные ностальгической тоской по утраченной непосредственности, спонтанности и жизненности искусства, изощренные интеллектуалы разных стран и народов ищут их в работах людей, которые занятие свое считали не столько творчеством, сколько деятельностью, работой.

«Позабывшее искусство Америки» — яркий тому пример.

В книге Фридов читатель найдет сведения о старых каруселях и материалы по архитектуре различных аттракционов, балаганов, народных парков и ярмарок; коллекции плакатов бродячих цирков и передвижных аттракционов и шоу; собрания вывесок и символических фигур для самых разнообразных ресторанов, закусочных, мастерских и лавок и фотографии стен с политической графикой и живописью. Есть в книге и описание старых почтовых ящиков, что стояли раньше на сельских трактах, фотографии скульптур самодеятельных художников — плотников и лесорубов; коллекции старых часов с резными деревянными или литыми чугунными корпусами, игрушек — механических копилки; фотографии статуй, вылепленных из снега, льда или мокрого песка и коллекции огородных чучел. И все это сопровождается иллюстрациями, интервью, мемуарами самих художников и тех, кто их знал или о них слышал.

Каждый раздел в свою очередь разбит на более мелкие главки, в которых рассказывается об исторических истоках того или иного вида народного творчества, уточняются обстоятельства его возникновения, расцвета, угасания или часто неожиданного возрождения. Так, вдруг снова стала популярной в США резьба по дереву, возродился интерес к женскому рукоделию викторианского времени и настолько стала модной татуировка, что в 1971 году Музей американского народного искусства в Нью-Йорке устроил выставку татуировки, которая пользовалась необычайным успехом. Народные развлечения, а вместе с ними и их декор умерли под напором кино, телевидения и средств распространения массовой культуры. В 1965 году навсегда закрылся Стипельчиз-парк на Конн-Айленд, старейший в США парк с аттракционами, основанный в 1897 году.

При знакомстве с книгой перед читателем постепенно, словно на киноленте, вынутой из капсулы времени, возникает живая и сочная реальная картина культурной жизни в период, охватывающий отрезок времени примерно от восьмидесятых годов прошлого века до второй мировой войны.

Знакомясь с этой книгой, начинаешь создавать, как широко понимают в США термин «народное искусство» — включая

в него и рекламный бизнес и сентиментальное рукоделие.

Ощущение биения живой культуры простой Америки расширяет круг возможных читателей книги М. и Ф. Фридов. В их альбоме найдут для себя много интересного не только профессиональные историки искусства, но и все те, кто интересуется историей американской культуры в общем.

Е. Кошкина



В первой работе А. З. Крейна «Рождение музея» (М., 1969) уже содержалось начало новой книги, продолжающей рассказ о музее — о постоянном движении к пополнению и усовершенствованию экспозиции, о творческих поисках и находках, иными словами, о его жизни. И вот, спустя десять лет, новая работа «Жизнь музея»* директора Московского музея А. С. Пушкина, заслуженного работника культуры РСФСР А. З. Крейна увидела свет. В предисловии к книге И. Андроников раскрывает всю многоплановость и сложность задачи, которую блистательно разрешил в своей работе автор, ибо в его книге «показано, как наука, поэзия, звучащее слово, музыка, изобразительное искусство, театр соединились в Музее Пушкина для того, чтобы каждый день раскрывать Пушкина как вечно живое явление нашей жизни».

Основной источник своеобразия и яркой убедительности книги А. З. Крейна — в авторском понимании самой сути, природы музея как явления культуры. Музей осознается А. З. Крейном как одно из самых современных проявлений культуры наших дней, как своего рода модель вечного движения жизни от прошлого к будущему через современность. Именно в этой временной точке, в современности, музей становится охранной грамотой культуры и залогом вечного пребывания в мире. Музей в книге А. З. Крейна предстает как вечно живой, обновляющийся организм, который при этом сохраняет цельность, имеет свое неповторимое лицо. Если музей не вносит нового, не пополняет знаний, он не оживляет, а мертвит прошлое. «Музей, которому нечего прибавить к ранее сказанному, — пишет автор, — неизбежно превращается в музей в нарицательном значении слова». Еще в большей степени, чем первая работа А. З. Крейна, «Жизнь музея» обращена в будущее. Она содержит подробный отчет о работе музея: рассказ о простых, замечательных людях, сотрудниках музея на Кропоткинской, 12, горячо преданных делу, о вещах и книгах, обогативших фонды музея, о культурно-просветительской деятельности в залах экспозиции и, наконец, о ставших знаменитыми «вторничках» в зрительном зале. Вся эта многообразная деятельность, способствовавшая приобретению опыта в музейной работе, — залог реальности воплощения в жизнь главной мечты автора и всех сотрудников музея — создания московского дома Пушкина с центром в мемориальном доме на Арбате. Книга «Жизнь музея» — открытая книга, она адресована всем, ибо каждому дорог Пушкин и поэтому каждый, по убеждению автора, может внести свою лепту в это, по сути своей всенародное дело.

* Крейна А. З. Жизнь музея. — М.: Советская Россия, 1979.

в книге А. З. Крейна радуется особой авторской интонации: на страницах ее идет обстоятельный рассказ об известных ученых и актерах и пока безвестных музейных работниках, о шедеврах живописи и графики и о рисунках детей с одинаковой степенью внимания и восхищения, ибо все грани жизни Московского музея Пушкина отмечены искренней творческой причастностью к имени Пушкина, а это ставит их в один ценностный ряд. В первой главе А. З. Крейна повествует о превратностях пребывания Пушкина в Москве, о его любви к древней столице.

Московский музей Пушкина родился, развивался и живет на основе взаимной любви поэта и города. Печать этой любви и определяет, по мысли автора, неповторимый образ Московского музея Пушкина. Автор подробно описывает вдохновенную прозу музейных будней: работу по созданию аннотированных каталогов книжных фондов и так называемого изобразительного материала (произведений живописи, графики, прикладного искусства и вещей пушкинского времени). Собрание коллекции выступает на страницах книги как неотъемлемая часть научной работы. За прошедшие двадцать лет со дня своего основания музей стал общественным центром пушкиноведения, и этот сложный процесс перерастания скромной поначалу экспозиции в научный центр во всей полноте раскрыт автором в книге. В настоящее время музей выпускает многообразную печатную продукцию — от популярных буклетов до специальных научных изданий. Но главное, в чем справедливо видит А. З. Крейна миссию музея, — он собирает вокруг себя не только людей, изучающих творчество поэта, пушкинскую эпоху, но и просто любящих Пушкина. Дом на Кропоткинской нередко является началом большого пути к научным и художественным открытиям. Фонды его обогащают дары, которые приносят Пушкину и музею собиратели-коллекционеры. Такие уникальные коллекции, как знаменитая библиотека русской поэзии И. Н. Розанова, изобразительная иконография Пушкина, собранная Я. Г. Заком, вошли в фонд музея на Кропоткинской как ценный вклад в пушкинскую науку. Особую, специфическую область музейного дела составляет искусство экспозиции. Этой проблеме в книге «Жизнь музея» отведены специальные разделы. Она ставится автором очень остро и во многом по-новому. Экспозиция рассматривается А. З. Крейном как камертон, определяющий чистоту и верность тона общей работы музея. Открытость зрителю, свобода экспозиционной композиции и ее предопределенность «обстоятельством места» (то есть мемориальным домом, в котором расположен музей) сочетаются со строгой научной обоснованностью. О работе над экспозицией в залах дома на Кропоткинской и об экспозиции в широком смысле слова, когда сам дом включается в ее строй (как это задумано в будущем музее-квартире на Арбате), А. З. Крейн рассказывает особенно подробно и вдохновенно. Московский дом Пушкина, план создания которого подготовлен работой сотрудников музея на Кропоткинской и практически решен в проекте художника-архитектора Е. А. Розенблюма, видится как центр схождения пушкинских маршрутов по Москве и Подмосковью. Он должен положить начало возрождению многих пушкинских мест, пока еще пребывающих вне целостной научно-художественной экспозиции, в которой целый город обозначается как город Пушкина.

Книга А. З. Крейна хорошо решена художником В. Кошминым. Читатель книги А. З. Крейна «Жизнь музея» не только узнает много интересного о Пушкине, о московских друзьях и знакомых поэта, но и познакомится с замечательными людьми, нашими современниками, посвятившими свою жизнь, как и автор книги, служению Пушкину. «Служенье муз не терпит суеты» — эта пушкинская строка определяет стиль жизни Московского музея Пушкина и авторский стиль повествования об этой жизни.

Е. Завадская

ХРОНИКА

Показывает Карелия

В выставочном зале Союза художников СССР на Уральской улице проходила выставка изобразительного искусства Карелии. Она была организована Министерством культуры и Союзом художников РСФСР совместно с Министерством культуры, Союзом художников и Музеем изобразительных искусств Карельской АССР в рамках Дней литературы и искусства Карельской АССР, посвященных 60-летию республики.

В экспозицию выставки вошло более 350 произведений живописцев, скульпторов и графиков и свыше 1200 работ мастеров декоративно-прикладного и народного искусства. Обширный прикладной раздел вызвал большой интерес публики, так как Карелия издавна славится традиционными своими промыслами.

Здесь, как и на всем севере нашей страны, в большой степени сохранились традиции исконной северной народной, крестьянской культуры, столь популярной сейчас во всем мире. Посетители выставки на Уральской улице имели возможность познакомиться с современными образцами знаменитой северной резьбы по дереву, плетением из бересты и вышивкой в исполнении известных в республике и за ее пределами предприятий народных промыслов и отдельных мастеров. Петрозаводский комбинат «Карельские сувениры», организованный в 1963 году, специализируется в основном на изделиях из знаменитой карельской березы. Здесь делают разнообразные украшения, поделки, деревянную расписную посуду, декоративные скульптуры. Приятно было узнать, что в число мастеров этого традиционного промысла входит сейчас много молодых людей. Мастерницы артели «Заонежская вышивака», которая существует в селе Шуньга с 1928 года, привезли образцы типичных для Карелии вышивок с геометрическим и растительным орнаментом и изделия с редкой для этих мест сюжетной вышивкой, исполненные в традиционных для края техниках «тамбур», «тамбур по сетке», «двухсторонний шов», «набор», «по намету», «крест».

Эта нарядная вышивка пора-

жает непривычного зрителя удивительной скромностью расцветки. Чаще всего встречаются красные узоры по белому холсту, белая вышивка на красном кумаче или белое по белому.

Почетное место занимает в республике домашнее ткачество: всевозможные коврики и очень красивые дорожки в полоску. Ритм и цветовые гаммы орнаментов этих изделий изысканны, разнообразны, неожиданны. Такое чувство декоративности могло возникнуть лишь на основе многовековой, высокой художественной культуры.

Наряду с традиционными для Карелии промыслами, устроители выставки привезли в Москву образцы относительно



нового для края гончарного промысла — работы мастеров промышленного комбината поселка Деревянное — гобелены и ювелирные изделия, в которых художники удачно сочетают уважение и понимание традиции с острым чувством современности.

И в заключение остается добавить, что нынешняя выставка — третья по счету крупная выставка карельских художников в Москве — явилась прекрасным примером удачной пропаганды достижений в области развития культуры и искусства республики.

Е. Петрова

На выставке художников Калмыкии

14—28 января 1981 года в Государственном музее искусства народов Востока состоялась выставка произведений художников Калмыкии, приуроченная к празднованию 60-летия Калмыцкой АССР. Калмыки — монголоязычный народ, переселившийся из Джунгарии на Волгу в XVII веке. В музеях страны хранят-

ся, став предметом исследования историков, этнографов и искусствоведов, ювелирные украшения, вышивки, изделия из дерева и кожи — изделия старокалмыцких мастеров. Перед художниками Калмыцкой АССР стоит важная и неотложная задача возрождения традиций народного искусства, освоения традиционных прие-

мов и мотивов, воплощения в них нового, современного содержания.

Среди представленных на выставке произведений особое внимание привлекают работы, содержащие поиски в этом направлении.

Один из древних видов народного искусства — тиснение по коже — возрождает Г. Божков, график, создавший немало интересных работ в технике акварели. Выполненные им панно «Джангарчи», «Женский час», «Калмыцкий танец», «Домбристки», «Танец «Тюльпан» отличаются тактичным использованием традиционных мотивов. Художник в совершенстве освоил технику старых мастеров-сыромятников и создал оригинальные работы, которым присущи мягкая пластичность форм, выразительность фактуры материала («Калмыцкий танец»). Среди декоративно-прикладных работ Г. Божкова особняком стоит панно «Йорял» («Благопожелание»), сделанное в технике плетения из тонких кожаных ленточек. Этот новый прием — изобретение художника, не имеющее аналогий в народном искусстве, хотя по духу тяготеющее к фольклорной сфере. В технике тиснения по коже работает также и Е. Гашинский. Для работ Е. Гашинского характерен точный, четко тисненный лаконичный рисунок, который часто подчеркивается тонким орнаментальным обрамлением («Красный богатырь», «Дары степей», «Легенда», «Быстрее ветра —

охотник» и многое другое). Работы Г. Божкова и Е. Гашинского указывают на одно из перспективных направлений возрождения приемов народных мастеров Калмыкии в современном декоративно-прикладном искусстве.

Интерес представляют также работы молодой художницы Г. Ушановой (резьба по де-



реву) и деревянная мелкая пластика — калмыцкие шахматы, сделанные известным калмыцким скульптором В. Васькиным.

Выставка в ГМИНВ показала успехи калмыцких художников в возрождении исторических традиций и выявила те задачи, которые еще предстоит решить мастерам республики.

В. Коренько

Работы молодых гончаров

В феврале этого года в Художественном салоне на улице Димитрова прошла выставка-продажа мастеров-гончаров Экспериментального творческого производственного комбината СХ РСФСР. Впервые выставочный зал салона был предоставлен не профессиональным художникам — двое из них А. Ситник и В. Дмитриенко окончили Абрамцевское художественно-промышленное училище, Ю. Гаврилов — отделение подготовки мастеров в Строгановке. На комбинате они проработали по 3—4 года и за это время сумели своими руками постичь тайны гончарного искусства, освоить технологию, здесь они получили и возможность работать творчески, самостоятельно, создавать уникальные выставочные вещи. При всей неравнозначности художественного уровня, качества исполнения и разновидности экспонированных работ, в них чувствуются поиск и вкус к эксперименту, а также знание современных достижений художников-керамистов и ведущих тенденций в этом жанре.

Прежде всего на выставке обращают на себя внимание декоративные вазы А. Ситника — крупные, необычной формы. Мастера прежде всего привлекает поиск формы — он обращается и к капризным силуэтам модерна, и к благородным древним линиям греческих сосудов, просто и достоинству народных

гончарных изделий. Очень хороша изяществом силуэта, натуральной красотой материала ваза «Амфора». Работы А. Ситника выдают хорошее знание гончарных традиций и ориентированность в поисках современных художников-керамистов, правда, их можно упрекнуть в некоторой холодности.

Вещи Ю. Гаврилова — камерные, уютные, функциональные, они созданы для дома. Набор для блинов, сахарницы, вазочки — белые, с тонким синим рисунком, волнообразными краями — неожиданно легки и нежны. Напольные вазы причудливого силуэта, украшенные глянцами мелких цветов, обнаруживают близость работам прибалтийских мастеров, хотя уступают им во вкусе, чувстве меры. Особенно хочется отметить композицию «Осенние мотивы» — три стройные бутылеобразные вазы со строгим ритмом смен пропорций, покрытые серебристо-серой блестящей глазурью.

Работ В. Дмитриенко на выставке немного, в отличие от других, они выполнены в одной манере — традиционно фольклорной. Кувшины, кружки, масленки — обливные, зелено-коричневые, украшены забавными зверушками: медведями, львами, овечками. Набор «Русский квас», кружка «Лев» выполнены с фантазией, юмором, в лучших традициях народного творчества, их хочется разглядывать,

в них существует игровое начало. В керамике Дмитриенко, верного одному направлению, избегающего разбросанности, чувствуются обретение собственного почерка, особенная тщательность отделки. Выставка имела успех, тщательно продуманная экспозиция менялась на глазах — работы активно раскупались. И хотя вкусы покупателей не всегда совпадали с мнением искусствоведов, выставленные работы сумели порадовать зрителей. Велико значение выставки для участников, ведь каждая выставка для мастера — определенный этап, стимул для новых поисков, возможность услышать мнение профессионалов, осознать необходимость своего труда. Выставка подчеркнула значение творческого характера древней профессии гончара, правомерность самостоятельного творчества мастера.

О. Кабанова

Плакаты «Грапю»

Подпись «Грапю», жирно написанную фломастером, мы не раз встречали на плакатах, удостоенных наград на Международных биеннале плаката в Варшаве и Прикладной графике в Брно. Это псевдоним, за которым скрывается целый коллектив — ателье графического дизайна, основанное в Париже десять лет назад тремя художниками: Пьером Бернаром, Франсуа Мийе и Жераром Пари-Клавелем.

Совместной работе художников предшествовали годы интенсивной учебы. Причем учебы разносторонней, у разных педагогов, в разных школах и даже в разных странах. В 1965—1966 годах три молодых француза продолжают свое образование на графическом факультете Варшавской Академии изящных искусств, где они попадают к замечательному педагогу и прекрасному плакатисту Хенрику Томашевскому, который в течение многих лет руководит мастерской плаката. Именно в Польше, где плакат стал неотъемлемой частью общественной жизни, где существует единственный в мире Музей плаката, где плакат любят и ценят все, — французские студенты не могли не задуматься над социальной ролью плаката. «Мы хотим посвятить себя искусству плаката, чтобы изменить мир», — заявили они. После событий мая 1968 года будущие члены «Грапю» вступили в Коммунистическую партию Франции, убежденные в том, что «плакат высокого качества связан с культурной политикой большого размаха, а эта новая культурная политика сможет проводиться только тогда, когда на смену власти торговцев счастьем придет власть эксплуатируемых сегодня людей». Быть может, неразрывность мировоззрения, социальной и художественной позиции — одна из привлекательных черт «Грапю». Они сделали выбор между щедро финансируемым частными фирмами рекламным плакатом и плакатом общественно-политическим и

культурным, не имеющим обильных финансовых источников.

«Грапю» постоянно выполняют заказы Коммунистической партии Франции, Всеобщей Конфедерации труда, театра «Саламандра», журнала «Авангард», домов культуры. Проблема контактов с заказчиками всегда стоит рядом с проблемой создания плаката. «Часто культурные запросы профсоюзных деятелей и политиков отличаются от наших», — признаются «Грапю». Иногда в своих плакатах они пытаются текст плаката сделать графически выразительным, а художественным средством становится способ написания текста. На плакате «Да здравствует 14 июля 1789» (отмеченном золотой медалью на Биеннале плаката в Варшаве в 1980 году) нет никаких изображений, кроме текста, написанного от руки. И лишь одной стрелкой, перемещающей девятку на место между единицей и семеркой, достаточно, чтобы вызвать у зрителя ассоциации, связывающие события Великой Французской революции с сегодняшним днем.

Свой основной творческий принцип «Грапю» выражают так: «Для нас хорошим плакатом является тот, который передает сообщение с максимумом ясности и максимумом субъективности (позиции, удовольствия, фантазии, даже юмора)». Эта мысль очень

повое звучание, новые смыслы. Ипперскай значительный фон — фигура — основа плаката для выставки «60-летие Октябрьской революции». Что может быть понятнее, чем изображение красного флага на фоне голубого неба? Перекombинация цвета — и вот на красном фоне летит флажок, вырезанный из фотографии голубого неба с облаками. Однако нестандартный формат — динамичный параллелограмм вместо спокойного прямоугольника — вновь возвращает к красному фону образ флага.

Замысел плакатов «Грапю» часто с самого начала включает в себя и технологические особенности полиграфического воспроизведения. Так, черно-белая фотография может быть напечатана как красная по желтому фону. Необыкновенно выразительного эффекта «Грапю» добиваются при помощи очень простого технологического приема — несовмещения красок при трехцветной печати фотографии. Например, в плакате «Город и ребенок» сдвиг триады при печати создает образ неуловимого, яркого, цветного мира ребенка.

«Грапю» используют как средство художественной выразительности даже такое, обычно негативное качество, как нерезкость фотографии. Это может быть нерезкость при съемке или печати (театральный плакат «Мартин Иден»),

сия на фотографии клоуна — плакат для театра «Саламандра»). Получается такая многоголосая реальность: реальность человека, реальность его фотографии, реальность помидора на этой фотографии и, наконец, реальность самого плаката как вещи.

Успех «Грапю» во многом связан с тем, что от начала до конца работу выполняют они сами — от замысла, социального заказа до готового листа, тем самым достигается высокий профессиональный уровень. Универсальность становится необходимым качеством графика-дизайнера. Творчество «Грапю» органично в результате их убежденности, социальной ответственности. Они делают то, во что верят. Они коммунисты, и они делают политические и социокультурные плакаты. В этой области плаката «Грапю» стремятся соединить стремление к ясности, доходчивости и стремление к субъективности, индивидуальности художественного языка. Такая установка на индивидуальность решения выделяет плакаты «Грапю» среди других политических плакатов.

Е. Будовская

В несколько строк

Москва

Творчеству художника Николая Ге, 150-летие со дня рождения которого отмечается в нашей стране, была посвящена научная конференция, состоявшаяся в Третьяковской галерее. К юбилею живописца развернута экспозиция, в которую вошло около 50 произведений из фондов Третьяковки.

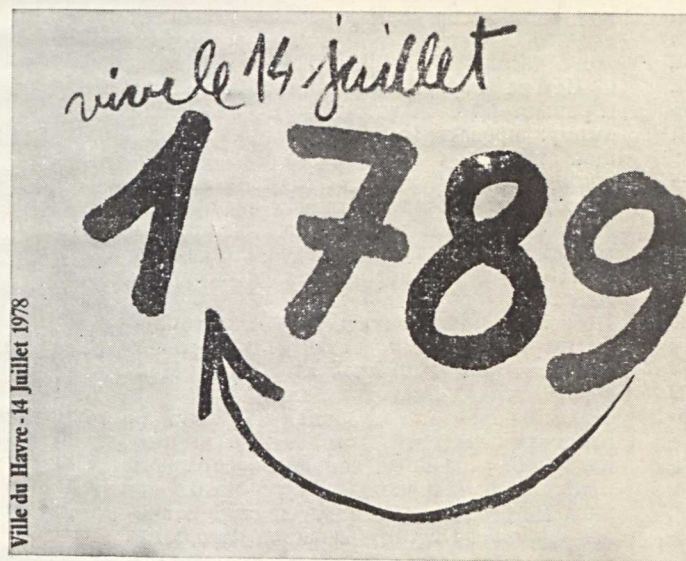
Ленинград

Многие работы из 200 представленных на выставке «Русская пародная картинка XVII—XIX веков» в Русском музее в феврале показывались впервые. Темы лубка самые разнообразные; интересны стихи, частушки, которые часто сопровождали эти красочные картинки. Выставка, сформированная из фондов Русского музея, Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Центрального исторического архива, передает дух своей эпохи, детали жизни и быта народа.

В марте во Дворце молодежи была открыта выставка работ двенадцати художников-сценографов — недавних выпускников постановочного факультета школы-студии МХАТ и Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Ученики В. Левенталия, П. Белова, Э. Кочергина демонстрировали более 250 эскизов, макетов, плакатов, фотомонтажей.

Гурьев

Здесь открыт памятник основателю первого в мире социалистического государства В. И. Ленину. Созданный по проекту Героя Социалистического Труда скульптора Заира Азгура и архитектора Ефима Вулых бронзовая скульптура на гранитном постаменте поднялась на 14-метровую высоту.



важна и характерна для «Грапю», потому что именно стремление к максимальной субъективности в политическом плакате отличает их от большинства плакатистов, работающих в этой области. Впрочем, «Грапю» совсем не намерены проводить резкую границу между социальным и культурным плакатом. Даже политический плакат они делают иногда с долей юмора. Плакаты «Грапю» не характеризуются единством манеры, почерка, стиля. «Грапю» говорят об этом так: «У нас нет своего стиля, скорее, это своя палитра, собственная риторика». Они стремятся к понятности, общедоступности художественного языка, не боятся использовать самые привычные образы, символы, эмблемы — голубь, солнце, флаг, звезда. Знакомые символы в новых контекстах получают

или нерезкость, возникающая при длительной экспозиции движущегося объекта (плакат «Город и ребенок»). Нерезкость, незавершенность, незаключенность утверждают органичность движения жизни, возможность дальнейшего развития. Фотография в своей основе — всегда отпечаток действительности, и это придает ей качество неопровержимой убедительности. «Грапю» возводят в квадратную степень эту особенность фотографии, когда используют в плакате «обманку» — фотографию фотографии реального масштаба в сочетании с реальным предметом. При этом «реальный» предмет буквально врывается в фотозображение (рука, прорывающая фотографию человека, — плакат для выставки Центра Жоржа Помпиду, или сочный помидор, с брызгами разлетевшийся

Мебель: от средневековья до модерна

(Новая экспозиция Львовского музея этнографии)

До недавнего времени в нашей стране не существовало специальной экспозиции, посвященной истории развития прикладного искусства стран Западной Европы от средних веков до периода модерна, так как немногие музеи обладают достаточным материалом, позволяющим создать такую выставку. Поэтому особый интерес вызывает малоизвестное собрание западноевропейского прикладного искусства львовского Государственного музея этнографии и художественных промыслов АН УССР, на основе которого недавно создана экспозиция открытых фондов. Основную часть этого собрания составляют экспонаты бывшего музея художественной промышленности, который был организован на материале известных частных коллекций Лозинского, Пининского, Домбчадских. В дальнейшем фонды этнографического музея пополнились мебелью из других собраний и музеев, предметами убранства дворцов и замков Галиции.

Постоянная экспозиция прикладного искусства располагается в помещении бывшего дворца Любомирских, построенного в стиле барокко, внутреннее убранство которого не сохранилось.

Организуя начало выставки стала прекрасная коллекция мебели.

Экспозицию открывают образцы прикладного искусства Западной Европы XV—XVI веков. Из мебели выставлены несколько итальянских, французских и немецких сундуков эпохи Ренессанса, итальянские скабелло с богатой резьбой, южнотюркские шкафы конца XVI — начала XVII столетия с резным и наборным орнаментом.

Особо выделен интересный тип мебели — кабинеты. Получившие большое распространение в XVII веке, они были отражением барочных традиций в мебельном искусстве. Кабинеты на подставках и небольшие настольные кабинеты разнообразны не только по типам, но и по использованному материалу и техникам украшения. Так, в коллекции обращает на себя внимание целая серия кабинетов и шкапулов, украшенных костяными пластинами с гравированным узором. Представлены предметы аугсбургского производства, итальянские кабинеты со вставками из полудрагоценных камней, фламандские настольные кабинеты, декорированные черепахой на фольге.

К произведениям XVII века относятся также и несколько больших платяных шкафов, один из которых — данцигского производства, другой — изделие нидерландских мастеров, с характерным украшением из накладок черного дерева, и несколько кресел с обивкой из тисненой кожи.

Шпалеры и керамика дополняют экспозицию этого периода. Ковры с изображением библейских и мифологических сцен относятся к производству мастерских Германии, Фландрии. Майолика из Урбино, Кастель-Дуранте показывает эволюцию этого вида ремесла в Италии. Посуда и облицовочные плитки — развитие фаянса в Дельфте.

В львовском собрании также интересна и разнообразна коллекция произведений прикладного искусства XVIII века. В нескольких залах размещены экспонаты, которые показывают развитие стиля рококо в искусстве разных стран. Шкаф, столик, бюро вюрцбургского производства демонстрируют специфические черты этого стиля в Германии. Выделяются произведения местных мастеров: консоль, окрашенная в белый цвет, и зеркало из Подгорецкого замка, с резьбой, состоящей из рокайлей. Редко встречающийся экспонат

в музеях — портшез, обитый шелковой тканью, возможно, французского производства, выполнен в традиционных формах с мягкой, гибкой линией, столь типичной для искусства середины XVIII века. Но французская мебель стиля рококо представлена лишь отдельными образцами, некоторые из которых, возможно, являются произведениями XIX столетия. (Например, столик с фарфоровыми вставками, относящийся к периоду так называемого «второго рококо».)

Коллекция львовского музея имеет редкие образцы изделий английских мебельщиков XVIII века. Среди них особого внимания заслуживают столик красного дерева, близкий к произведениям круга Чиппендейла, шкатулка с металлическими накладками второй половины XVIII века и расписное кресло с клеймом мастерской Джиллоу из Ланкастера, исполненное в традициях сборщиков Хеплуайта.

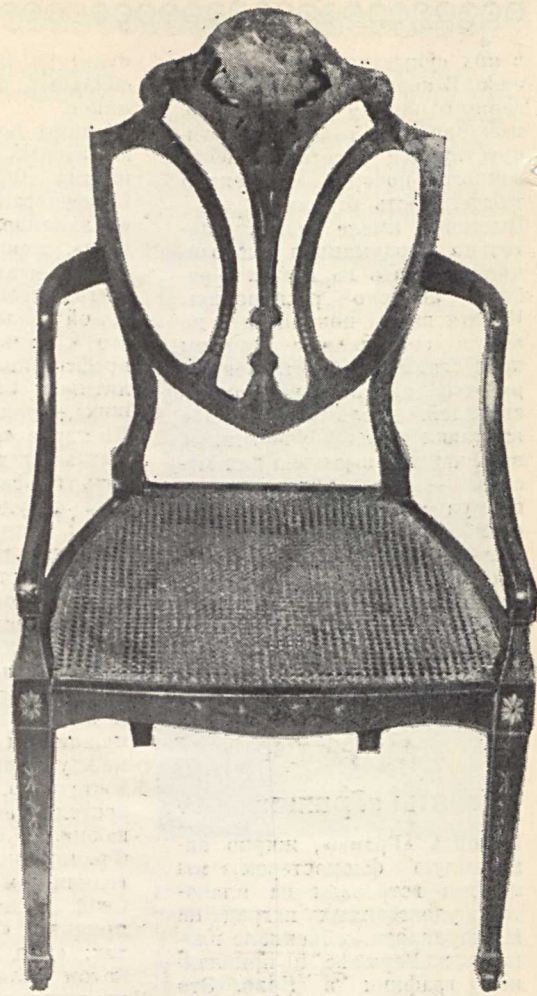
Экспозицию XVIII века дополняют французские вердюры и вышивка западного производства середины XVIII века, выполненная шелком и серебряными нитями в рельефной технике настила.

Прикладное искусство XIX столетия представлено только мебелью. Львовский музей — единственный, который обладает значительной коллекцией мебели производства мастерских Вены. Среди ее образцов — стол с органом и часами, имеющий подпись Христиан Хейнрих, секретер также с часами и клеймом Томаса Хефсина и Петера Рау. В экспозиции XIX века обращает на себя внимание мебель стиля ампир: кровать, зеркало, люлька, имеющая аналогию с произведениями французских мастеров начала XIX столетия. Наряду с западноевропейской в экспозицию введены образцы русской мебели: кровать работы тульских мастеров середины XVIII века, гарнитур карельской березы XIX века.

Несколько залов заняты под экспозицию фарфора с марками почти всех европейских центров производства: Севра, Мейсена, Веджвуда, заводов Вены.

Таким образом, созданная экспозиция представляет собой комплексную выставку произведений западноевропейского прикладного искусства. Такой метод показа материала позволяет со всей полнотой показать картину развития декоративного стиля. Это удобно не только для изучения истории, эволюции стилей, техники изготовления, использования материалов, но и для выявления национальных особенностей искусства каждой страны. Процесс формирования экспозиции открытых фондов еще не закончен. При расширении музея появится возможность полнее показать многие виды художественного ремесла, так как музей обладает богатыми фондами тканей, ювелирных изделий, часов, бронзы, стекла, мебели. В экспозицию мебели XVIII века можно было бы ввести экспонаты, отделанные черными и красными лаками, демонстрирующие моду на «шинуазри». В коллекции есть два угольника красного лака и комод с рокайльной бронзой, прекрасно иллюстрирующие мебель такого типа во Франции. В этом же стиле исполнен небольшой чайный столик с откидной доской, вероятно, английского происхождения. Эти и еще несколько вещей расширили бы представление о мебели этого периода.

В разделе искусства XIX века имеются возможности полнее показать развитие стиля бидермайер. Музей обладает прекрасными образцами диванов и стульев, поступивших из коллекции Домбчадских. Удачно дополнила бы экспозицию выстав-



ка тканей. В фондах музея находятся образцы итальянского бархата, камки, парчи, французские шелковые ткани XVIII века. Интересны светские и церковные костюмы, богато украшенные вышивкой. Среди них хочется выделить вышитые камзолы и жилеты XVIII века. В собрании есть также образцы местного производства, случские пояса.

Было бы интересно, если бы выставку заканчивали залы с экспонатами начала XX века. В фондах находится большой шкаф-буфет из разных пород дерева работы мастерской Мажереля, купленный на выставке 1900 года в Париже, два стула с обивкой тисненой кожей, один из которых является точной копией работы Гайра 1900 года, шкафчик с наборной резьбой в стиле модерна.

Мы перечислили только некоторые произведения из львовского собрания, в то время как музей насчитывает тысячи образцов. Но даже при столь кратком обзоре видно, что коллекция этнографического музея богата и разнообразна. Глубокое и всестороннее ее изучение явится хорошей школой для мастеров прикладного искусства, создающих на основе традиций новые произведения.

Татьяна Косоурова,
Тамара Панне

Кресло английское
с клеймом Джиллоу
из Ланкастера.
XVII в.

Залы прикладного
искусства XIX в.

Зал прикладного
искусства XIX в.

Стул с обивкой
из тисненой кожи.
Нач. XX в.

Кабинет,
Италия. XVII в.

Поставец,
Южная Германия.
Нач. XVI в.

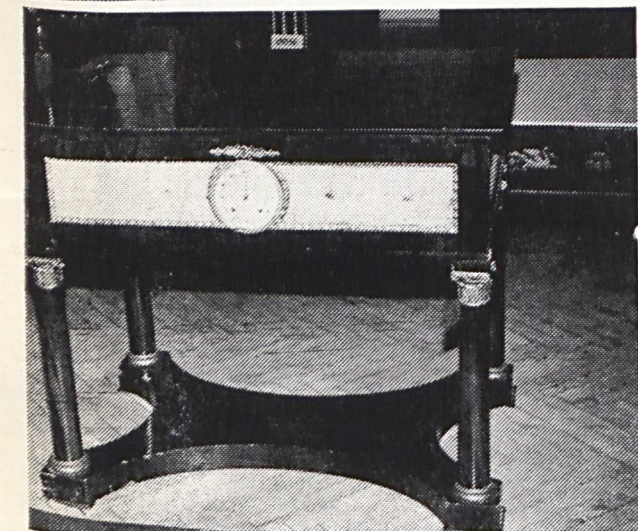
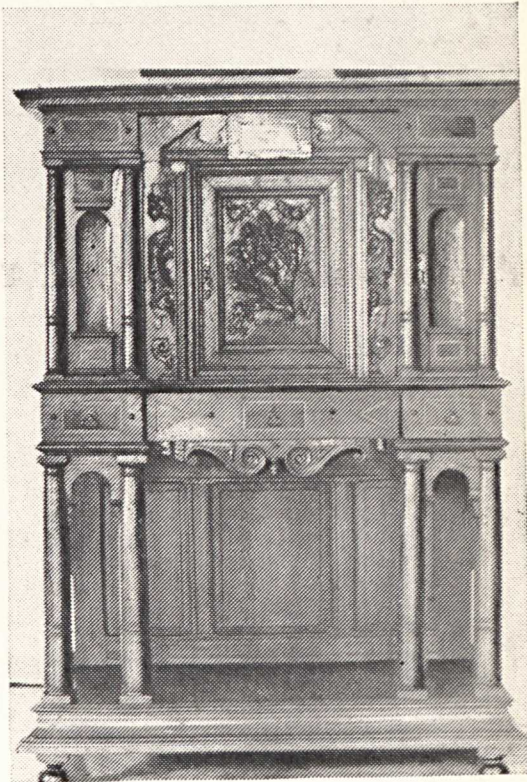
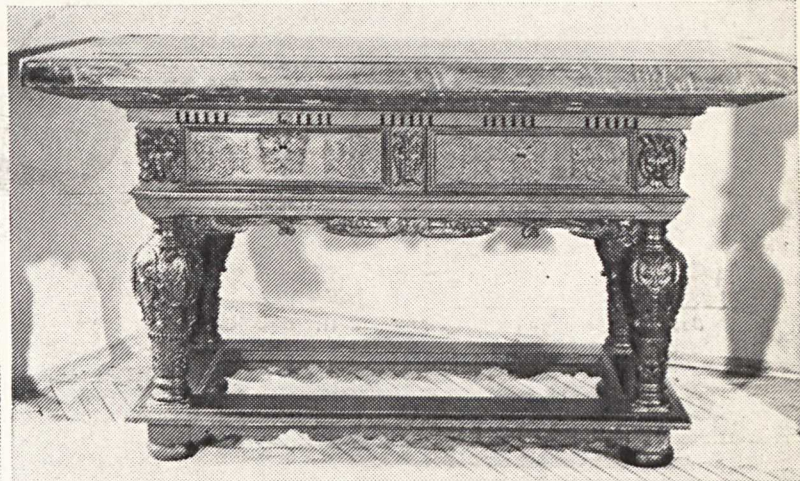
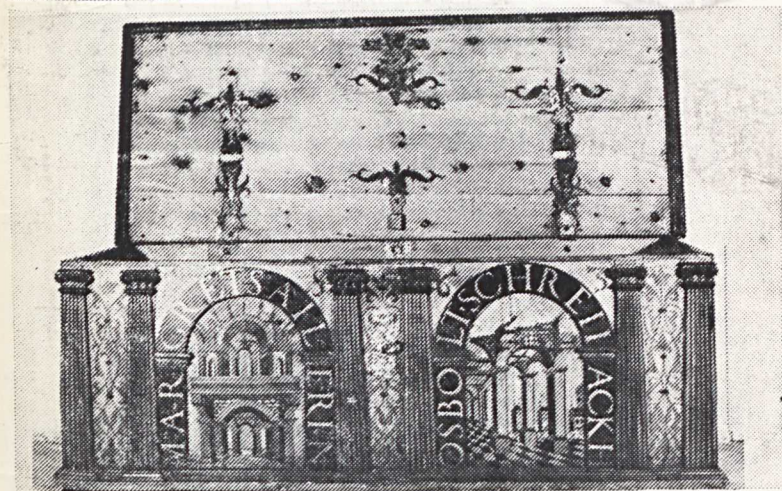
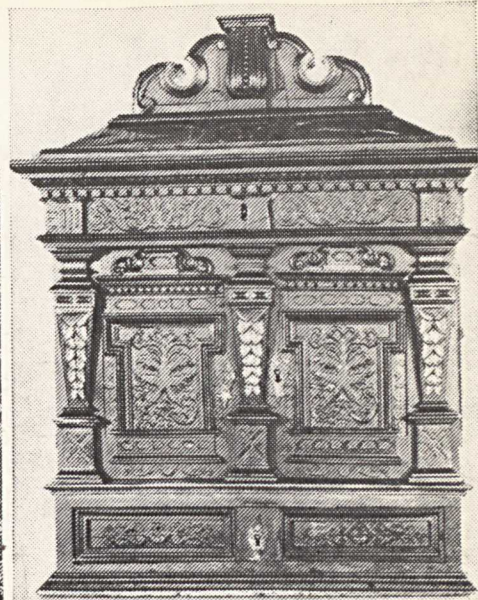
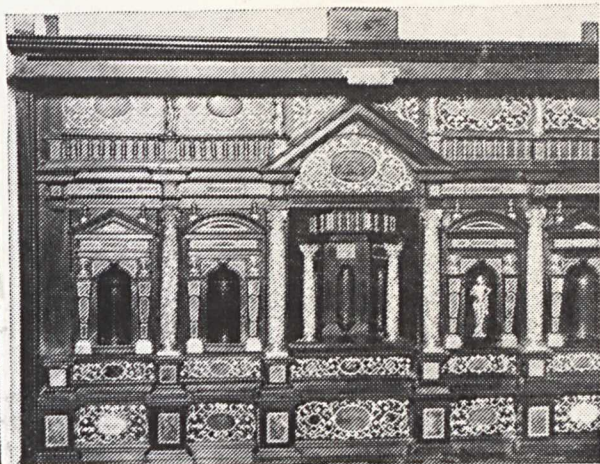
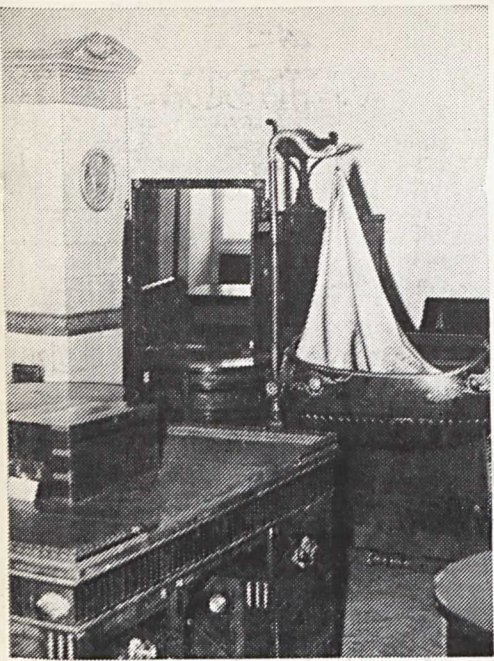
Ларчик,
Южная Германия.
1637

Стол с часами.
Вена. XIX в.

Сундук,
Южная Германия.
1563

В подготовке
материала
принимал участие
заведующий
экспозицией
В. Любченко

Стол,
Северная Германия.
Нач. XVII в.



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королева Ю. К.
Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции: Крамаренко Л. Г.
Главный художник Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Ответственный секретарь Овчинников В. М.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

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

Художник номера Лифатов С. А.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожник Шахов В. С.

Фотографы: Ковригин Е.
Мамаладзе И.
Пальмин И.

На обложке:
Фотостюд
И. Пальмина.
Памятник Н. В. Гоголю

На 2-й стр. обложки:
С. Репин, И. Уралов, Н. Фомин,
А. Мельников (руководитель)
«Строители коммунизма».
Картон гобелена. Фрагмент

©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
A09176 от 19.V.1981
Учетно-издательских листов 10,558
Бумага мелованная
Свано в набор 8.IV.1981
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 3
Зак. 2343. Тираж 42.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (283). 1981
Основан в 1957 году

В номере:

1 XXVI съезд КПСС и художественная практика

Всесоюзная выставка самодеятельного
творчества

«Круглый стол «ДИ СССР»:
Самодеятельность — процесс или
результат?

15—19 Художественная жизнь страны

Наталья Давыдова О станковой живописи монументалистов
18

Светлана Червоная Керамический рельеф «Сабантуй»

20—30 Художник и культура

Булат Окубжаев Ах Арбат, мой Арбат — ты мое отечество
... ты мое призвание

Айдер Куркчи ... мостовые твои подо мной лежат
24

Нина Смурова ... никогда до конца не пройти тебя
31 Теория

Лев Мочалов Среда изображаемая и среда реальная
34 Народное искусство

Сергей Сучков Полосатая лошадь с длинной шеей
37 Выставки

Нина Велигоцкая Показывают художники Западных
областей Украины

40 За рубежом

Елена Червевич Что нового в плакате?

44 По стране

Белорусская ССР

48 Страница коллекционера

Татьяна Косоурова, Мебель: от средневековья до модерна
Тамара Раппе