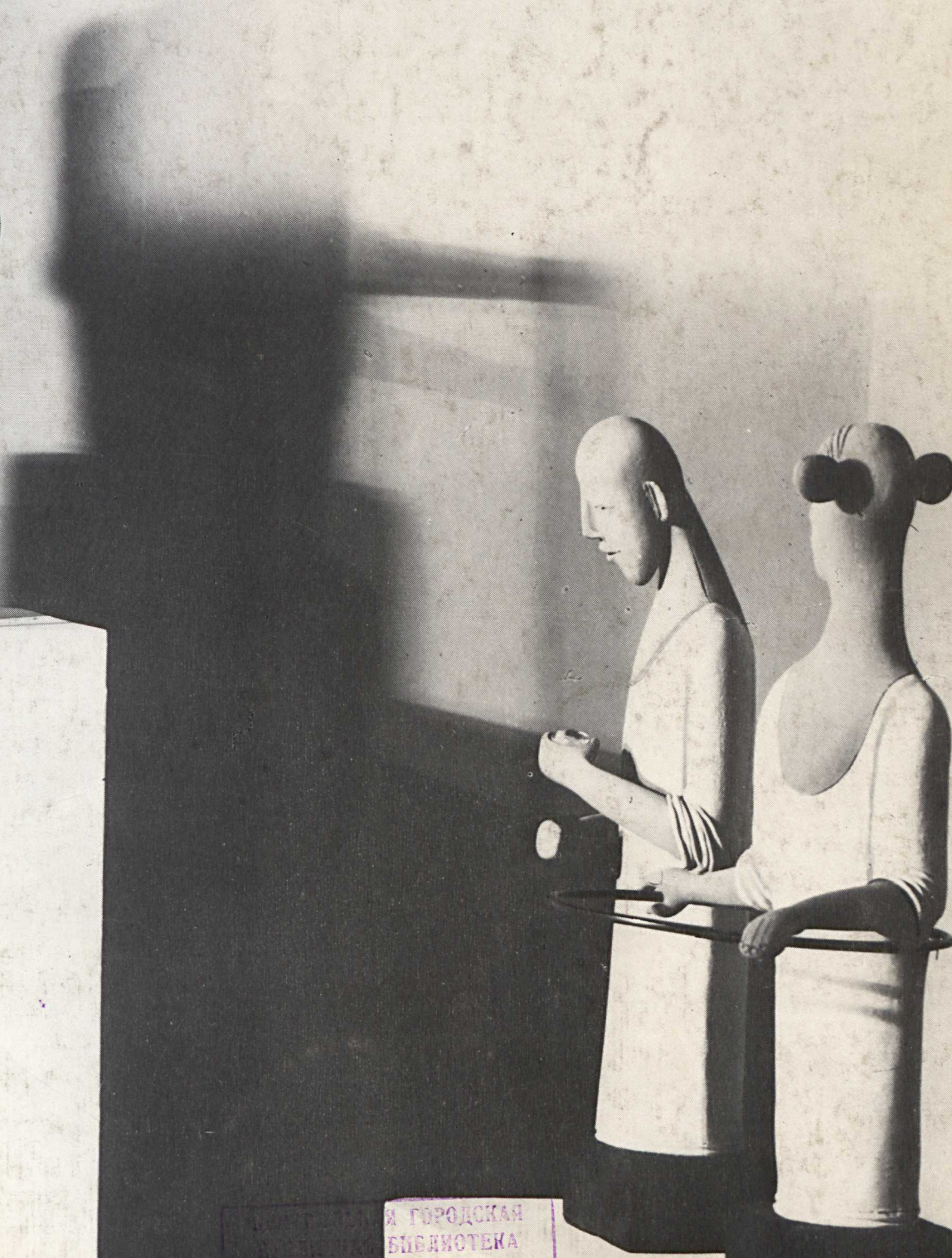
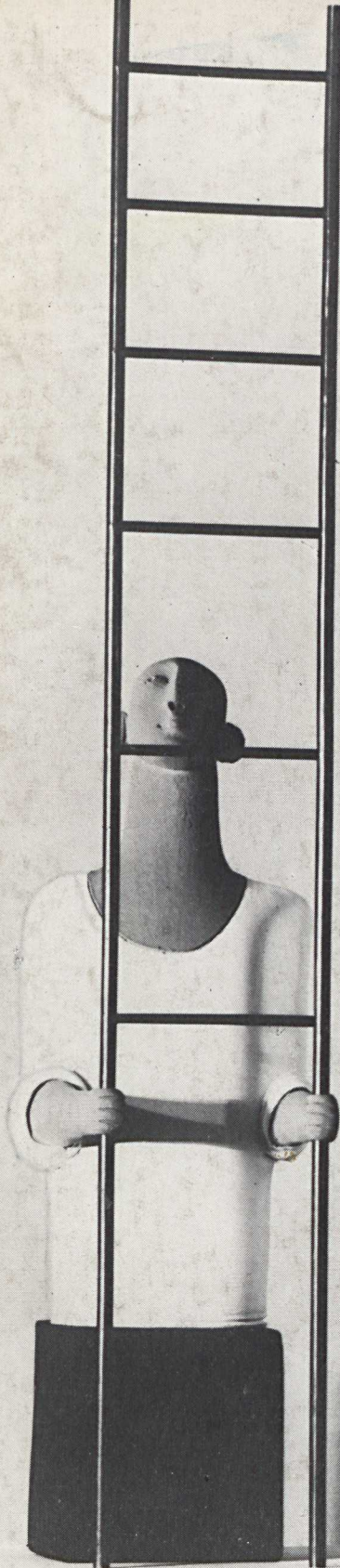


10²⁸⁷

1981

Декоративное
Искусство СССР



Городская
Библиотека
Некрасова



Э. Амашукели
Памятник основателю
Тбилиси
Горгосали

Наша страна вступает в новый этап развития. Мы начинаем претворять в жизнь решения XXVI съезда партии, задания XI пятилетки в соответствии с Основными направлениями экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы и на период до 1990 года.

В Отчетном докладе ЦК КПСС говорилось об успехах нашего градостроительства. Но вместе с тем было высказано весьма ценное замечание о том, что все же градостроительство в целом пуждается в большей художественной выразительности и разнообразии и должно нести на себе печать красоты и хорошего вкуса. Этот призыв партийного съезда особенно важен теперь, когда архитекторы вошли в состав Академии художеств СССР. Началась реализация целевых, комплексных программ по важнейшим социально-экономическим проблемам, в том числе и по дальнейшему развитию массового жилищного строительства. В годы текущей пятилетки намечено развивать малые и средние города, коренным образом улучшить строительство, повышать эффективность капитальных вложений, качество планировочных, архитектурных и строительных работ, снижать стоимость зданий и сооружений.

Духовная жизнь советского общества становится все более богатой и многообразной. И в этом, бесспорно, заслуга работников культуры, литературы и искусства. В Отчетном докладе ЦК КПСС съезду большое место было уделено вопросам литературы и искусства, поставлены конкретные задачи перед творческими работниками.

Товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Дело литературных критиков и искусствоведов — выносить профессиональные суждения, но думается, что все читатели, зрители, слушатели чувствуют: в советском искусстве поднимается новая приливная волна. В последние годы — причем во всех республиках — появилось немало талантливых произведений. Это относится к литературе и театру, кино и музыке, живописи и скульптуре».

Своими произведениями мастера искусства призваны способствовать решению этих социальных задач. Они должны участвовать в деле нравственного воспитания граждан и развития у них «разумных потребностей и эстетических вкусов». Наша партия неоднократно подчеркивала, что искусство играет важную роль в формировании марксистско-ленинского мировоззрения, в воспитании гармонически развитой личности, в удовлетворении многообразных потребностей советских людей.

Отсюда вытекают и задачи Академии художеств СССР как творческого и научно-методического центра, в котором объединены мастера всех пространственных искусств. Академия художеств СССР должна способствовать дальнейшему развитию архитектуры, изобразительного, монументального и прикладного искусства, осуществлению в современных условиях ленинской идеи монументальной пропаганды и формированию «художественно осмысленной среды» социалистического общества.

Конечно, решение всех этих важных социальных и идеологических вопросов в масштабах огромной страны — задача не одной только Академии. Но всемерно участвовать в деле развития архитектуры и синтеза искусств Академия художеств может и должна решать эти задачи, ибо она объединяет и координирует лучшие творческие, научно-исследовательские и педагогические силы в этой области. Для нашего времени характерна совместная работа архитекторов и художников разных специальностей по комплексному проектированию и осуществлению крупных архитектурно-художественных ансамблей. Если в начале 60-х годов приходилось отстаивать само право на существование монументального искусства в новой архитектуре, то в наши дни монументальные произведения всех родов и жанров уже получили признание и повсеместное распространение. Теперь главная наша забота — об органичности объединения архитектуры и изобразительного искусства в целостные ансамбли, о качестве этого синтеза. Возникает проблема охраны от загрязнения окружающей среды не только с экологической, но и, так сказать, с «эстетической» точки зрения.

Однако возможные отрицательные явления не должны заслонять главного, а именно: произведения монументального искусства вносят в современную городскую застройку выразительные акценты, приближают ее к человеку, одухотворяя и возвышая повседневную среду нашей жизни.

В поисках более выразительных решений художники, работающие в архитектуре, все чаще выходят за пределы своей узкой специализации. В зависимости от конкретной архитектурной ситуации они должны уметь расписать стену и потолок, сделать мозаику или витраж, выполнить панно и станковую картину, рельеф или объемную пластическую композицию; они должны также уметь найти общее художественное решение интерьера, выполнить праздничное оформление и т. д. Правда, в такой универсальности есть своя негативная сторона — опасность впасть в поверхностное оформительство, и нам, занимающимся подготовкой кадров монументалистов, нужно от этого всячески оберегать молодежь.

Но в целом такая многосторонность художника вещь закономерная, она определяется требованиями жизни. Этого требует и направленность нашей современной архитектуры, ее тяготение к более разнообразным пространственным, пластическим и цветовым решениям, к синтезу искусств.

Сейчас по всей стране существует спрос на монументальное искусство. Каждый город и новый сельский поселок, каждое крупное промышленное, общественно-культурное сооружение и особенно объекты торговли претендуют на то, чтобы быть украшенными мозаиками, витражами или иными произведениями монументального искусства.

В этих условиях перед монументалистами стоит своего рода этическая проблема: нужно найти такие целесообразные формы участия в этом деле, добиться такого качественного уровня своих произведений, чтобы они смогли эффективно участвовать в решении наших главных социальных задач.

Искусство, формирующее среду

Таир Салахов

Говоря о бесспорных достижениях советского монументального искусства и его бурном повсеместном развитии, нельзя обойти молчанием и то, что порой мы имеем дело с далеко не удовлетворяющим нас — ни количественно, ни качественно — ответом на общественную потребность в монументальном искусстве. Распространилась мода на бессодержательную декоративную чепуху, керамику, мозаику и прочие украшения в кафе, ресторанах и других общественных местах, на украшение торцов стандартных домов ходульно-оформительскими композициями из «вечных» материалов. Такие ремесленные поделки дискредитируют понятие «монументальное искусство», они не только не выполняют свою воспитательную и эстетическую функции, но и подчас действуют в прямо противоположном направлении. Для градостроительных и архитектурных работ, которые планируются в XI пятилетке, монументалистов сегодня у нас явно не хватает, а потребность в них продолжает расти. А так как «природа не терпит пустоты», вместо специалистов за это берутся художники, не подготовленные для этого дела.

На самом же деле, работа монументалиста — это тяжелый интеллектуальный творческий труд, если, конечно, относиться к нему серьезно. Работа в архитектуре требует от художника не только мобилизации всех духовных сил и мастерства, но и большой физической силы и выдержки, умения преодолевать трудности и терпеть всяческие неудобства. Ведь монументалисту часто приходится работать не в привычной атмосфере своей мастерской, а на лесах строящихся зданий или в производственных помещениях художественных комбинатов. Работать всегда «на людях» и со многими людьми, подчиняясь жестким срокам и напряженному ритму стройки. И при этом подчас прямо на ходу решать сложные творческие вопросы, принимать решения быстро и четко: ведь как только мозаика или роспись станут частью действующего сооружения, ничего изменить уже нельзя... Чтобы избрать для себя такую творческую судьбу, надо любить это дело и верить в его важное общественное предназначение.

Сейчас нужны не односторонние специалисты, замкнувшиеся в своем узкопрофессиональном кругу, а художники большого творческого кругозора и гражданской совести, обладающие четкостью реалистических позиций и достаточной универсальностью профессиональных навыков. Почувствовать себя хозяином собственных замыслов, способным их осуществить, может только тот, кто не является рабом своей манеры и приемов и не боится выходить за их пределы. Я разделяю и поддерживаю мнение, которое уже неоднократно высказывалось нашими авторитетными художниками-педагогами и записано в резолюциях предшествующих конференций по художественному образованию, а именно: мы должны готовить художников-реалистов высшей квалификации широкого профиля, способных работать во многих областях изобразительного искусства.

Сегодня о путях развития нашей монументальной живописи нельзя судить без учета общих тенденций в современном искусстве, в частности, станковой живописи. Многие ее черты, особенно характерные для творчества молодых, при ближайшем рассмотрении оказываются близкими к приемам, присущим издавна стенным росписям.

В начале 60-х годов отмечалось влияние монументальной живописи на станковую. Тогда это сказывалось в лаконизме, плоскостности и динамике живописного языка, плакатной декоративности и схематичной монументализации образа человека. Сейчас же, на рубеже 80-х годов, проникновение приемов монументальной живописи в станковую картину ведет, как мы видим, к совершенно иным стилистическим особенностям. Встает вопрос: почему так? Мне кажется, что и наша монументальная живопись претерпела за это время существенные изменения, развиваясь в том же направлении, что и станковая картина. Искания художников 70-х годов, работающих и в том и в другом роде творчества, в сущности, были направлены к одному: они стремились отойти от прямолинейных, «лобовых», иллюстративных приемов в сторону большей образной многозначности и содержательности художественных произведений. В 70-х годах наша монументальная живопись решительно отказалась от плоскостно-декоративного языка и все больше тяготела к объемности и предметности изображений, сложности и многообразию пространственных решений в росписи. Это сочеталось со склонностью к лирическим мотивам и настроениям, к большей камерности и интимности образов.

Современный период развития нашей монументальной живописи не поддается однозначной характеристике. Его не определишь несколькими однородными стилистическими признаками. В наше время выявились, казалось бы, совершенно несхожие, порой полярные тенденции. С одной стороны, мы имеем дело с крупномасштабными монументальными произведениями — такими, как мозаика «История печати» Н. Андронина и А. Васнецова, мозаичные композиции в памятнике защитникам Ленинграда (работы молодых художников под руководством А. Мыльникова), мозаичная стена-памятник «50 лет Октября» в городе Тольятти (Ю. Королев), мозаика «Исцеление», покрывающая целиком большой архитектурный объем здания библиотеки 2-го Медицинского института в Москве (Л. Полищук и С. Щербина), мозаика на огромных глухих фасадах нового Телецентра в Ташкенте (Е. Аблин) или мозаичные панно во всю высоту многоэтажных домов в новом районе Минска «Восток» (А. Кищенко) и др. С другой стороны, в современной монументальной живописи можно отметить столь же сильные и не менее интересные в художественном отношении тенденции «станковизации» и интимизации содержания и языка стенных росписей, мозаик, рельефов, созданных для интерьеров ряда уникальных сооружений. Достаточно вспомнить в этой связи росписи О. Филатчева, цветорельефы И. Пчельникова и И. Лавровой в санатории «Фарос», в гостинице «Москва» и ряд других работ.

Если произведения первого рода говорят о понимании их авторами важной идейной и художественной роли монументальной живописи в формировании облика социалистических городов, то

произведения второго рода показывают, что и здесь художники решают важные идейно-художественные задачи формирования среды. Чувствуется стремление авторов таких небольших росписей и мозаик выделить нечто самостоятельное, самоценное в ансамбле. Это показывает, что, решая проблемы синтеза искусств в наших интерьерах, мы должны учитывать возможности применения в их убранстве произведений и такого рода. Нужно пользоваться всей палитрой средств и возможностей, которые предоставляет в распоряжение современного художника изобразительное искусство, архитектура, дизайн и прикладное искусство.

Современные материалы стенных росписей, выдерживающие все капризы погоды и потому пригодные для экстерьерных работ, позволяют создавать большие живописные композиции на фасадах зданий. Такие композиции, активно формирующие облик города, не имеют права быть пустыми и бессодержательными. А ведь подобная псевдомонументальная живопись довольно широко распространилась у нас за последние два десятилетия. Переводить в «вечные» материалы однодневки оформительского характера не только неразумно, но и безнравственно: ведь сфера монументального искусства — это непреходящие идейные и художественные ценности нашего общества, и воплощать их надо в образах, способных жить долго. Истинное художественное произведение обладает большой емкостью и многоплановостью содержания, оно раскрывается зрителю не сразу и не до конца, а постепенно, во времени.

Конечно, во всем нужно чувствовать меру. Если повсюду, где попало, помещать монументальные композиции философского характера, то произойдет инфляция содержания и в конечном счете умаление самой идеи монументальной пропаганды. Серьезные произведения монументального искусства должны находиться в соответствующей обстановке, они должны быть архитектурно поддержаны и подготовлены художественными средствами других искусств, входящих в ансамбль.

Многометровые площади стен, покрытые мозаиками или росписями, — это еще не синтез. Лучше, когда произведения изобразительного искусства входят в архитектуру как драгоценность, которая своим присутствием преобразует окружающее пространство и без которой данный ансамбль многое потерял бы в своей содержательности и неповторимости. Вместе с тем, если в убранстве общественных зданий и интерьеров довольствоваться одними только декоративными украшениями, мы не используем всех возможностей монументального искусства, призванного, по завету Ленина, активно участвовать в строительстве новой жизни, в формировании унастроений масс и создании среды, достойной человека.

Содержательность, духовная наполненность художественного образа, народность — вот к чему должен стремиться каждый художник, работающий в архитектуре, независимо от того, будет ли это серьезная философская композиция, или орнаментальная роспись. Важно, чтобы каждое произведение монументального искусства, в меру законов своего жанра, говорило о нашем времени и его устремлениях, чтобы его появление в данной архитектурной ситуации было логически оправдано. Тогда это произведение будет эффективно работать, оно органично войдет в ансамбль и не будет казаться в нем чужеродным явлением. Синтез искусств — это всегда счастливо найденное, неповторимое творческое решение, это умелое пользование всей палитрой средств, представляемых пространственными искусствами. Только такой синтез способен создавать гуманистическую жизненную среду как художественное целое и с достаточной полнотой отвечать нашим общественным потребностям.

В последние годы в нашей монументальной живописи большое распространение получило, я бы сказал, «головное сочинительство» — сложные запутанные композиции монтажного характера, до отказа наполненные всякого рода инскажаниями, сложной символикой, ложной многозначностью. Такая переусложненность и надуманность произведений часто проистекает не от обилия идей, переполняющих автора, а от сумбурности мышления. Иногда все эти сложности прикрывают банальность замысла произведения, вторичность и несамостоятельность пластических решений и образов, почерпнутых не из собственного жизненного опыта, а из каких-нибудь других источников.

Убежден, что для творчества монументалиста никак не меньше, чем для станкового живописца, нужен большой запас наблюдений, умение подметить в самой жизни особенности пластической формы, живую пластику движений, остроту соотношений объема и пространства, цвета и света. Конечно, специфика монументального композиционного мышления в стенной живописи требует большего обобщения и свободы оперирования этими жизненными наблюдениями. Но все же невозможно, да и вредно, подменять их головным сочинительством или присвоением приемов и секретов мастерства своих предшественников, какими бы великими они ни были. Для творчества монументалистов, как и всякого художника, непосредственность восприятия жизни в ее неисчерпаемом многообразии, красоте и пластике так же необходима и живительна, как для легендарного Антея прикосновение к Матери-Земле. Только накопленный жизненный опыт, работа с натуры могут сделать творчество по-настоящему новым и неповторимо своеобразным.

Ведь впервые увиденная и запечатленная художником пластика и красота реального мира становится его открытием. И благодаря этому открытию становится достоянием всех людей, обогащая их восприятие жизни. Примеров такого обогащения творчества жизнью весьма много и в отечественном и в мировом искусстве.

Те из художников-монументалистов, которые не имеют времени или желания прикоснуться к жизни как первоисточнику всякого искусства, обеднят свое творчество, лишая его жизненной полноты. Связь с красотой и пластикой, каждодневно рождаемыми Жизнью, Природой в ее взаимодействии с Человеком, — это неисчерпаемый источник творчества.

Суровая аскетичность творчества

Марина Терехович

«Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное».

Леонардо да Винчи

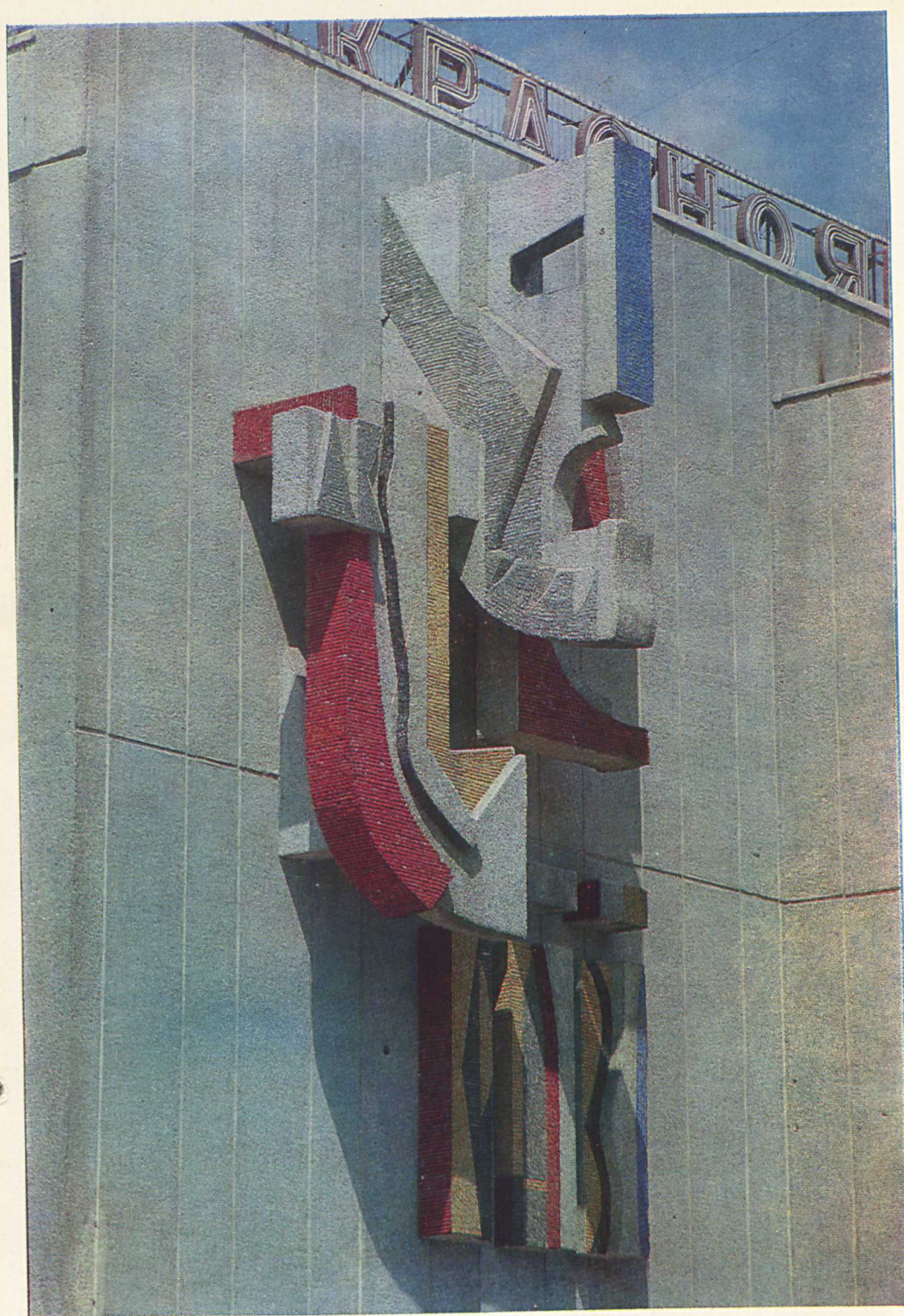
Творчество художника-монументалиста Владимира Холмогорова есть творчество аскетичное, суровое, творчество, безраздельно подчиненное четкой идее, ради этой идеи отказавшееся от внешней привлекательности, сжатое ее рамками до сухости, зачастую способное оттолкнуть зрителя-верхогляда.

Творческое кредо художника — это архитектурный образ здания в целом, здания как единого организма городской застройки. Живопись и скульптура стали для художника средствами надления современной типовой архитектуры так недостающим ей образным началом. В этом художник видит главную задачу своего творчества, да и вообще современного советского монументально-декоративного искусства. Воплощение этой идеи в произведениях и определило творческий путь художника, характер его произведений, используемые им изобразительные средства.

Быть может, в такой ясной творческой позиции, в столь непоколебимом отношении к задачам художника-монументалиста сыграло свою роль первое призвание Владимира Холмогорова — архитектура. До войны он учился в Московском Архитектурном институте и лишь по возвращении с фронта, в 1947 году, поступил в МИПИДИ. (Большой вопрос синтеза искусств, таким образом, как бы разрешался идеальным способом — воплотился в одном лице.) Так или иначе, но работа в первую очередь с архитектурой стала для художника основой творческого метода. Владимир Холмогоров начал свой творческий путь в переломный для советской архитектуры момент в середине 50-х годов, в период, когда вырабатывались иные архитектурные мерки и эстетические критерии. Момент был сложный, казалось, что архитектура и изобразительное искусство разошлись навсегда. Лишь постепенно стали намечаться пути сближения, соединения, слияния, и творчество Холмогорова, несомненно, внесло свою лепту в этот процесс.

Создавая свои произведения, художник мыслил их прежде всего во взаимодействии с архитектурой. Как и для архитектора, для него, художника-монументалиста, пространство есть конкретный материал, «в котором» и «над которым» он работает.

Среди первых монументальных работ в Москве в новой архитектуре была роспись операционно-рекламных залов объединения «Изотопы» на Ленинском проспекте, выполненная в соавторстве с Е. Казаряцем (1962). В ней использован принцип, который найдет свое развитие в последующих произведениях художника: соответствие произведения монументальной живописи данной архитектурно-пространственной ситуации, его целесообразность в ней. Живописными средствами пространство интерьера членилось, зрительно увеличивалось, насыщалось цветом, связывалось с пространством улицы. Расположенная фризом на стенах залов роспись имеет внутри себя два масштаба: ориентированный в интерьер (фигуры, детали) и в экстерьер (четко вымеренные по силе цветовые пятна), откуда она воспринималась как объемный витраж. В овладении искусством вхождения в



«Театральные маски». Декоративная скульптурная композиция

на фасаде Дворца культуры в Красноярске. Бетон, эмаль

Общий вид здания



архитектурное пространство, в его понимании и художественном осмыслении этапным для художника произведением стали «Театральные маски» — декоративная скульптурная композиция в экстерьере Дворца культуры алюминиевого завода в Красноярске (1973). Безликую типовую постройку надо было обозначить как Дворец культуры, то есть попросту нужна была эмблема на соответствующем месте. Эта на первый взгляд простая задача потребовала огромного труда и четко выявила профессиональные пристрастия художника. Впервые для себя художник пытается решить проблему придания типовому зданию черты уникальности, функциональной узнаваемости. В формальном отношении она разрешилась темой столкновения двух пространств — архитектурного и скульптурного. Анализ архитектуры здания, его ориентации и окружения, конструктивных сочленений, мест стыков плоскости стен и витража остекления выявил наиболее работающее и напряженное место, или, как говорил Ле Корбюзье, «места наивысшей интенсивности», где «соединены все условия, чтоб была произнесена речь, речь художника, пластическая речь»¹. Выбор места определил характер возможного здесь произведения — объемно-пространственной композиции, воспринимаемой с многих точек при подходе к зданию. Дальше шла уже чисто художническая работа над цветом, формой, силуэтом, ритмом, масштабом, — одним словом, над пластическим соответствием произведения архитектуре.

В одной из последних своих работ над интерьером ресторана в гостинице «Салют» в Москве (1980) художник продолжает возможные вариации на тему пространства, разыгрывая ее как «пространство в пространстве». Возникла она из конкретной архитектурной ситуации и функционального назначения помещения (длинный зал с одной эстрадой). Художник расчленил пространство зала декоративными столбами-опорами с неравным шагом на два коридора и организовал пространственные зоны, сомасштабные отдельному человеку. Разная цветовая насыщенность столбов усиливает эффект обособления, концентрации микропространства и в то же время создает своеобразную живописную стихию всего пространства зала в целом.

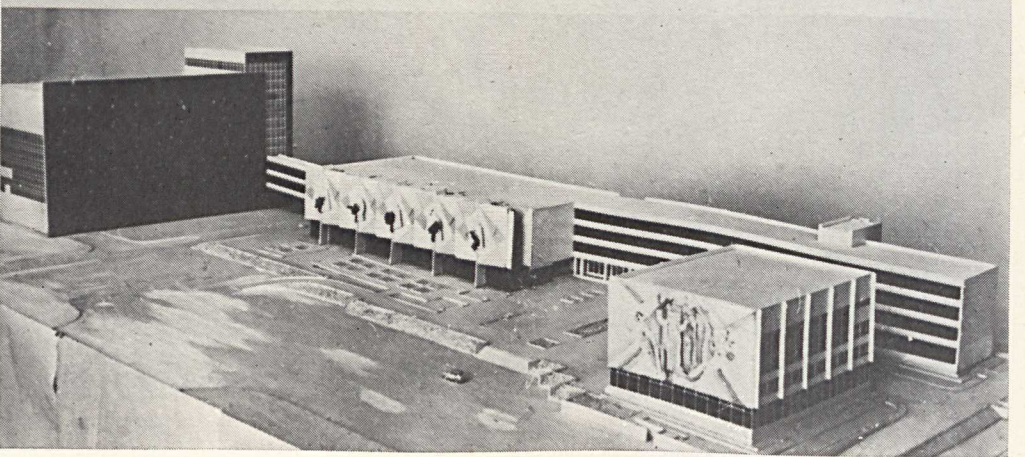
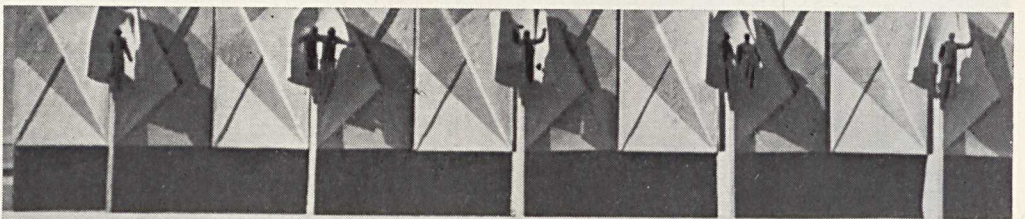
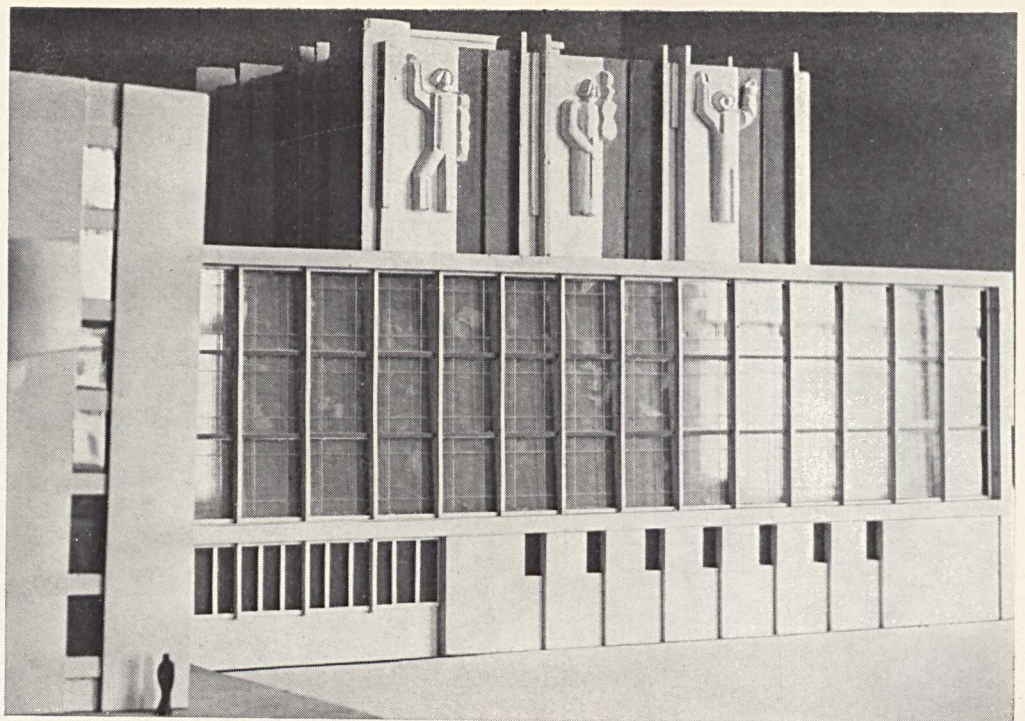
Художник постоянно работает в рядовой, стандартной архитектуре, поэтому на примере его творчества как нельзя лучше можно проследить все «за» и «против» современного процесса образования синтеза монументально-декоративного искусства с подобной архитектурой.

В этом ключе интересны его произведения для поселка Курчатова Курской АЭС: рельеф с мозаикой «Созидатели» (1974), художественное решение кинотеатра «Комсомолец» на тему «История комсомола» (1975) и проект площади в производственной зоне (1976—78).

Первая работа расположена на пресловутом торце пятиэтажного жилого дома. Но именно попытка решить уже, казалось бы, изжившую себя задачу и привлекла художника. Два торца выходят на площадь, которая является как бы въездной площадью в поселок. (Другой торец выполнен М. Поткиным.) Эта градостроительная ситуация и стала отправной точкой при создании произведения. Торцы стали рассматривать как парадные стены. Наложившаяся полоса рельефа с мозаикой, сохраняя плоскость стены, акцентировала аморфное пространство площади цветной вертикалью.

Кинотеатр «Комсомолец», до того как стать кинотеатром, был просто каменным сараем, помещением рынка, то есть художник должен был создать облик кинотеатра, не имея архитектуры, имелись лишь ее зачатки: ограниченное стенами пространство.

Сходная задача стояла перед художником при разработке проекта монументально-декоративного решения площади в производственной зоне. Образованная уютно-мелко протяженным зданием складов и огромной (высота 38 м, ширина 52 м) нерасчлененной плоскостью торцевой стены машинного зала, она настоятельно пуждалась в «очеловечивании». И опять, по сути, нет архитектуры, надо начинать



с архитектурной подготовки здания для того, чтобы оно смогло принять произведение изобразительного искусства. На здании складов был создан архитектурный рельеф, который выявлял конструктивную основу сооружения, организовывал его ритмически и масштабно. Затем в новое архитектурное пространство были введены тематические скульптурные композиции: «Космос», «Мир», «Семья», «Созидатели». Они должны были служить следующим переходным к человеку масштабом. Торец машинного зала получил строгий геометрический декор: расположенные через одинаковые промежутки светильники образуют четкую модульную сетку, соотносимую с человеческими размерами.

На опыте этих работ художник лишний раз убедился, что без подлинной архитектуры деятельность художника лишается своего истинного смысла и опоры. И все же он не отступил, так как типовые постройки продолжают строиться, а те, что построены, должны быть влестены, внедрены в структуру, тело городов и поселков. Любую постройку фактически приходится считать архитектурой — плохой ли, хорошей, но архитектурой, в которой живут и трудятся люди.

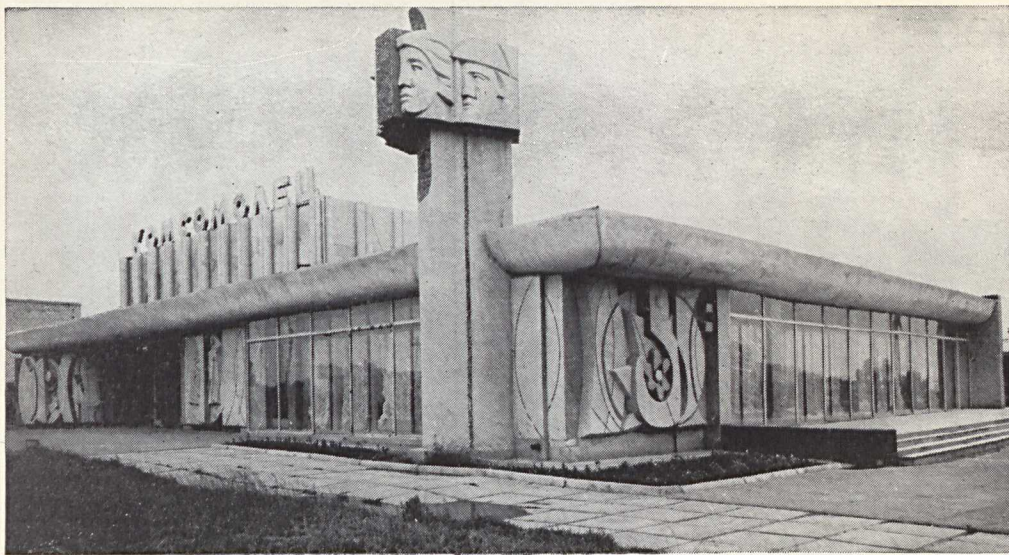
Большой, серьезной работой, которую Холмогоров в соавторстве с художником

Проект художественного решения Дворца культуры в Братске. (Вариант со скульптурой)

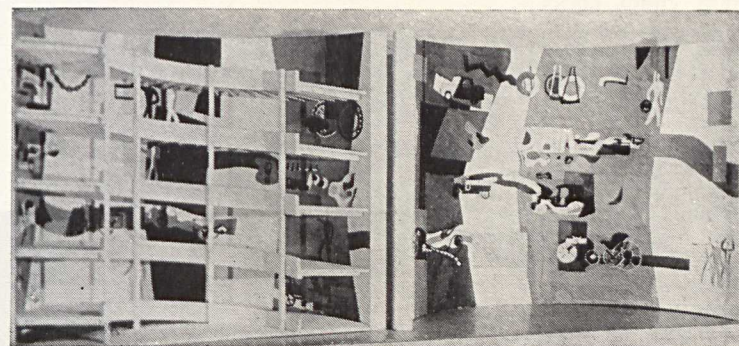
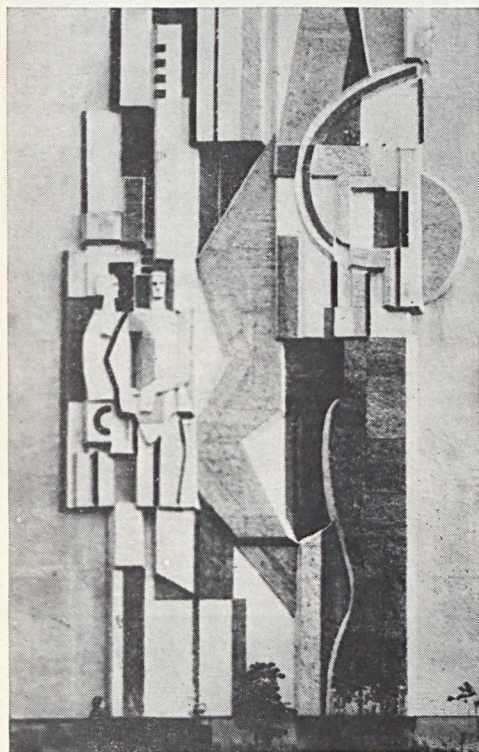
Проект художественного решения площади в производственной зоне Курской АЭС в Курчатове

Е. Казаряцем ведет много лет, является монументальное решение типового здания Дворца культуры алюминиевого завода в новом районе Братска. Авторский коллектив разработал несколько вариантов трансформаций здания с помощью круглой скульптуры, рельефа, мозаики. Но опять-таки основой был облик здания в целом, его роль в городской среде: выявить «дворцовую» сущность здания, расчленив его объем, создать модульную систему, которая может быть развита в других постройках формирующегося городского ансамбля. Появление законченного в пластическом и образном отношении здания в среде современной индустриальной застройки необходимо для организации ее эстетически, эмоционально и композиционно.

И все же может возникнуть вопрос. Стоит ли бетонную коробку одевать в дорогостоящий декор? По логике абстрактной, вневременной, вероятно, нет. Но прежде



Художественное решение кинотеатра «Комсомолец». Декоративная скульптурная композиция. Бетон, эмаль



«Созидатели». Рельеф с мозаикой на торце жилого дома в Курчатове. Бетон, эмаль

Общий вид площади

Макет и эскиз мозаики пандуса в интерьере станции автообслуживания «Жигули» в Москве

чем решить окончательно, стоит вспомнить историю возникновения всеми почитаемой архитектуры итальянского Возрождения и ту роль, которую играла в ней монументальная живопись. Альберти, Брунеллески и другие мастера кватроченто «придают большое значение искусству и прежде всего стенным росписям... Переделать, модернизировать облик здания легче и быстрее всего при помощи росписи»². То есть новый архитектурный образ зачастую создавался из-за отсутствия времени и материальных средств за счет раскраски фасадов старых средневековых построек.

Современной типовой «архитектуре» не хватает образности, а тенденция есть, есть уникальные сооружения, где эта проблема решается более органично. Поэтому подобные явления в принципе возможны в процессе становления качественно нового в искусстве архитектуры. Другое дело, какой образ создает художник-монументалист, беря на себя задачи архитектора, каким содержанием наполняет; можно говорить о такте, о понимании задачи, о профессионализме, наконец, о нравственной позиции художника, но по сути на сегодняшний день он прав — это не украшательство, а вынужденная компенсация отсутствия архитектуры. Художник в построении своего декора как бы исходит из форм, заложенных в архитектурном сооружении; его формообразующие принципы имеют единую с архитектурой первооснову. Сама идея «украшательства», пренебрегающего заложенными в архитектуре образными возможностями, чужда художнику. Это наглядно продемонстрировала его работа над интерьером зала общест-

венных мероприятий Дворца культуры комбайнового завода в Красноярске (1977). Существует множество вариантов художественного решения этого типового зала. Каждый художник идет своим путем, и какой из них правильный, сказать трудно, зато можно ясно увидеть стремления того или иного мастера в искусстве.

Холмогоров употребил художественные средства на выявление имеющейся архитектуры зала: плоскостей стен-перегородок, витража остекления, объемов лестницы и галереи. Легкий геометрический белый рельеф, декорирующий стены, и подвешенная рельефная композиция над шахтой лестницы составляют все убранство зала.

Анализируя произведения художника, замечаешь, что он много работает со скульптурным рельефом и очень скупой вводит цвет в свои композиции. Холмогоров считает, что скульптура более органична для архитектуры: и та и другая работают объемами, реальным пространством и материалом. К тому же синтез архитектуры и скульптуры освящен традицией, а это играет большую роль в творческом мышлении художника. (Вообще, традиционная культура, ее гуманистические основы неотъемлемы от его личности.)

В области цвета Холмогоров опирается на открытия А. Матисса, Р. Дюфи и Ф. Леже — мастеров, которые отделили цвет от формы. При практическом решении современных задач это позволяет более свободно оперировать цветом, его образными возможностями и тем самым облегчает «вхождение» живописного произведения в архитектурное пространство. Развивая ту или иную пластическую

мысль, художник много экспериментирует в станковых живописных произведениях. Интересным примером работы Холмогорова с цветом в монументальной живописи может служить эскиз мозаики опорной стены пандуса для въезда автомобилей в демонстрационный зал на станции автообслуживания «Жигули» (1973—1974). Композиция, опоясывающая цилиндр опорной стенки, строится на локальных пятнах цвета, в которые врисованы детали автомашины от момента ее появления до наших дней. Фигуры людей решаются силуэтно, вливаясь в общее цветовое построение. Крупные мажорные удары цветом активизируют объем опорной стенки в общем архитектурном пространстве здания, делают его как бы стержнем всей архитектурной композиции интерьера.

По мнению художника, работа в цвете должна предшествовать или идти параллельно работе над окраской архитектуры. Насытить нынешние безбрежные серые пространства, особенно экстерьерные, нужным им количеством цвета — задача крайне важная, но непосильная для художников. Для этого им необходима более усложненная пространственно-цветовая среда. Отсутствием ее (помимо других причин) объясняется и тяготение

современной монументальной живописи к декоративности, так как для фигуративной композиции требуется соответствующее пропорциям человека разграниченное пространство. Взаимодействие монументальной живописи в классической архитектуре на этом и основывалось. Там были «рамки», в которые входил художник и создавал свое произведение, и мы видим, что наличие «рамки» не сковывало, не обезличивало творчество, а, наоборот, организовывало и порождало цельность.

Архитектурный образ — это целый мир, воплощенный в конструкции, в обрастающем их теле. Поэтому цель, которой подчинил свое творчество художник, чрезвычайно сложна. Но именно она, эта цель, выделяет творческую индивидуальность монументалиста Холмогорова, оттачивает его профессиональное мастерство, заостряет его поиски для достижения этого, пока неуловимого, идеала. И путь, по которому художник идет для реализации своих замыслов, вполне отвечающий нашему современному этапу формирования архитектурно-художественного единства, представляется возможным и плодотворным.

¹ Мастера об архитектуре. О единстве пластических искусств. М., 1972, с. 267.

² Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. М., 1970, с. 42.

Ее стихия — эксперимент

Александра Александровичюте



Люция Шулгайте
в мастерской

Становление керамического произведения происходит во время обжига. Лишь когда досконально «спекся», затвердел черепок, застыли расплавленные глазури, можно полностью осознать художественный образ. Поэтому в керамике чисто технические приемы одновременно являются средствами художественной выразительности первостепенной важности.

Эта известная истина — исходное положение творческого кредо Люции Шулгайте. Художница категорически не признает «нечестную» керамику — даже внешне благополучные, интересно задуманные, но технологически незавершенные работы. Взаимопроникновение и взаимообусловленность образного, пластического и ремесленного начал — отличительная черта произведений Л. Шулгайте.

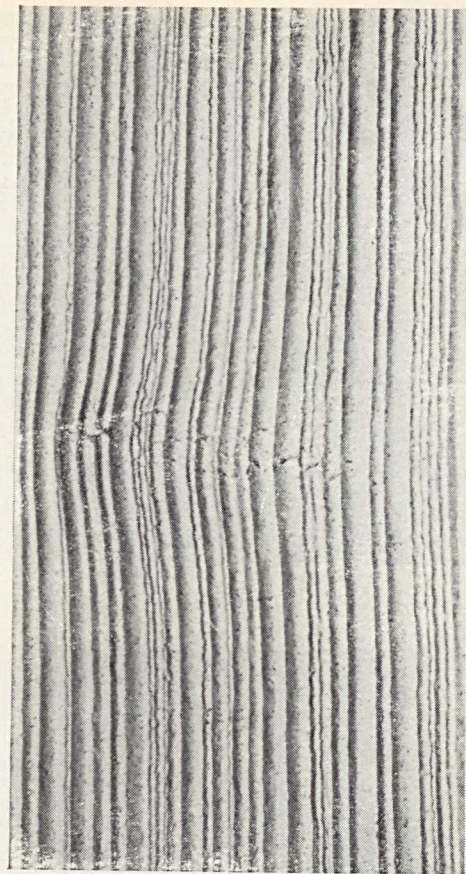
Возьмем, к примеру, декоративный ансамбль «Цветущее поле» (1977). В множестве красных ваз варьируется единая пластическая форма, напоминающая полураскрытый бутон. Сосуды различны по тону и оттенку цвета, по пропорциям и размеру. Более или менее выпуклым рельефом на тонких стенках выступают хрупкие «прожилки». Различия невелики, это нюансы. Всю группу ваз объединяет изящный, плавный ритм, построенный на созвучии вытянутых силуэтов и вертикальных надразов, а также круглящихся граней чаш. Ему аккомпанирует мерцающие блики на просвечивающей алой глазури. Пульсация цвета, множественность и свобода форм не только вызывают в сознании ассоциативный образ летнего луга, но внушают непосредственное ощущение эмоциональной наполненности бытия. Так при помощи исконно керамических средств Шулгайте создает одно из решений своей постоянной темы — темы непрерывности и животворности природных процессов, вечного круговорота жизни.

Художница предпочитает два жанра керамики: монументальный (декоративные ансамбли для интерьера или экстерьера, панно) и камерный. Для архитектурной керамики она, как правило, употребляет белый шамот, каменную массу, декор солями металлов, для мелкой декоративной пластики использует глину разных сортов — фаянс и фарфор. Выбор материала всегда предопределен назначением и содержанием предмета.

В работах всех жанров Шулгайте обыгрывает естественные качества материала, и в этой области ее фантазия неисчерпаема. Например, художница заранее учиты-



«Знамена». Глина,
глазурь. 1976





«Вспоминая горы».
Шамот, глазурь.
1980

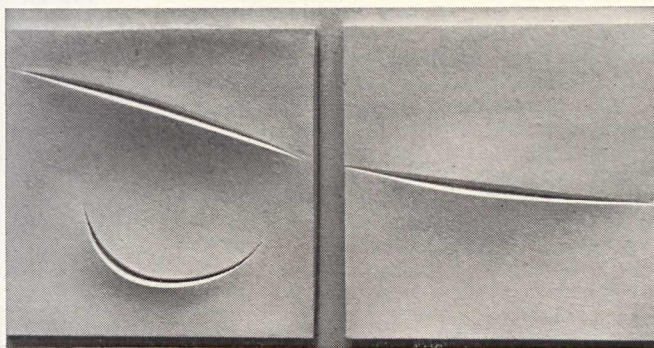
«Архитектоника».
Фрагмент
композиции.
Шамот, глазурь.
1978



ваит изменения формы сосуда во время обжига. Текучесть расплавленной массы разных сортов глины она возводит в пластический прием (декоративная группа «Текучесть формы», 1980, и др.). В целом ряде произведений («Удар», 1977; «Движение», 1978; «Архитектоника», 1978) Шулгайте художественно осмысляет механическое воздействие на материал: его сдавливание, разрезание, штамповку в формах. Благодаря уверенному и тонкому обращению с глиной произведения Шулгайте не бывают вялы и аморфны, они всегда точны, предельно законченны.

Умение проникать в материал, восхищаться его натуральной выразительностью у художницы не случайно. С одной стороны, это продолжение традиций прибалтийской керамики (Шулгайте училась в Вильнюсском художественном институте у Л. Стролиса, а закончила факультет керамики Латвийской Академии художеств под руководством Г. Круглова, М. Мелналксне, С. Озолини). С другой стороны, здесь проявляется интерес художницы к восточному, особенно японскому, искусству и эстетике: стремление сопрягать материальное начало с духовным, внешний пласт произведения с внутренней его сущностью. Но в первую очередь это отражение ее личного утонченного мироощущения.

Стихия Люции Шулгайте — эксперимент. Притом не самоцельный. Работы художницы досконально продуманы, и любая повинка включается в целостный содержательный образ. Обычно желание выразить определенную мысль или настроение поощряет поиски соответствующей формы. Бывает и наоборот: техническая находка вызывает в сознании давно назревавшую идею и становится ее оболочкой. Особенно много Шулгайте экспериментирует в области технологии. Она создает оригинальные или осваивает малоизвестные, наиболее трудные приемы. Например, для декора она применила фотоэмульсию («Умершие деревья», 1976). Новым является использование фотоэмульсии не на гладкой поверхности, а на рельефе. В композиции технический прием не выставлен напоказ. Декор органически спаян с керамическим объемом, напоминающим бугристый ствол дерева. Общая гамма блеклых коричневатых тонов передает настроение тихой печали. Шулгайте любит возрождать исторические приемы керамики. Декоративная тарелка «Роза», композиции «Космос и время», «Воспоминания об Италии» (1975)



«Белые знаки».
Фарфор, соли,
глазурь. 1978

«Цветущее поле».
Глина, глазурь,
соли. 1977



выполнены в технике «веджвуд». Но художница не занимается ретростилизацией, пластическое решение и содержание этих произведений целиком современно. Шулгайте изучила излюбленный прием мейсенских мастеров XVIII века — введение в фарфоровую массу кружева, ткани, других органических материалов для получения гибких «живописных» поверхностей. Некоторые ее вещи «по-модартовски» легки, игривы, нежны в своей едва нюансированной близости, в сочетании ажюра с плоскостью. Другие, наоборот, вызывают драматическое впечатление. В одной из декоративных тарелок шероховатые полосы фарфорового ажюра в сочетании с темным матовым фоном и вкраплениями яркой глазури внушают ощущение тревоги и напряжения.

Керамика Люции Шулгайте ассоциативна. Она не любит сюжетного рассказа, прямолинейной передачи содержания. Размышления художницы о мире, о человеке и человечности присутствуют в ее работах ненавязчиво, в условном виде. Именно поэтому керамику Шулгайте нельзя воспринять на ходу, одним взглядом. Она требует от зрителя культуры видения, умения включиться и вдуматься, созерцать и проникать в образ. Способы воплощения идейного содержания у Шулгайте разнообразны. В одних случаях это «образ-настроение», когда зритель окунается в музыкальное звучание линий, фактур, ритмических членений плоскости и поддается выразительности чисто декоративных форм («Белые знаки», 1978; «Концертное настроение», 1978). Часто произведение основано на зрительных ассоциациях, усиливающих поэтическое воздействие вещи. В поисках содержательности керамики Шулгайте одна из первых среди советских художников стала применять в работах мотивы природных образований: раковин, растений, морской гальки.

Подход к образу у художницы неординарный. Например, в ансамблях ваз для экстерьера «Раковины», «Луковицы» (1970—1972) она мало трансформирует изначальный мотив. Художественный эффект достигается тем, что небольшая природная форма увеличена во много раз. Это позволяет обобщенно выявить ее естественную скульптурность и монументальность, благородство пропорций и ритма. Мотив обретает новый смысл, становится олицетворением совершенства творящих сил природы.

Группы малых форм «Ракушки» (1978), «Плоды, рожденные морем», «Морская галька» (1980) не повторяют естественных образований. Тут мягкая, свободная лепка, оттенки цвета глины разных сортов, обтекаемость и рукотворность объемов создают теплоту и лиризм, напоминающие впечатления от побережья.

Зрительно-ассоциативная связь другого порядка устанавливается в произведениях, где использован мотив расколотого полого стебля: «Сломанные растения» (1975), «Цветы умершим друзьям» (1975), «Импровизация на архитектурные мотивы» I и II (1976).

Тут отразился интерес Шулгайте к ботанике и поиску аналогий между природной и человеческой архитектурой. Капитель ионической колонны перерастает в цветок, каннелюра перекликается с внутренним членением стебля. В каждой композиции иная мысль, другая эмоциональная окраска, но все архитектурно, лаконично, благородно по пропорциям и цвету.

Особенно поэтичны панно 1980 года «Вспомнивая горы», напоминающие вид ледниковых вершин с самолета, ритмику их граней, сказочно чисто бело-голубое сверканье.

Керамику Люции Шулгайте не встречают равнодушно. Художница заслужила признание на всесоюзных и республиканских выставках, она дважды лауреат Международного конкурса художественной керамики в Фазнце (1971, 1979), участник Международного биеннале в Валлорисе (1974, 1976). Но ее произведения не перестают вызывать споры. Ведь керамика Шулгайте отражает актуальные проблемы современного творчества: вопрос о соотношении интернационального, национального и индивидуального начал в искусстве, проблемы соотношения содержания и формы, технологии и худо-

жественной выразительности, эксперимента и исходного результата творческого процесса.

Керамика Люции Шулгайте — это интеллектуальное искусство. Как известно, культура мастера проявляется не в том, сколько историческими реминисценциями наполнены его работы, какие художественные средства он заимствует у старых мастеров или черпает из новейших современных течений. Интеллект автора измеряется культурой его творческого мышления: проявляется в чувстве цельности, гармонии и меры, в умении подчинить логике изъяснение эмоций и одухотворить рациональное. В работах такого мастера нет места ни хаотичности формы, ни расплывчатости содержания, так же как нет холодной расчетливости и педантизма.

Эти качества керамики Люции Шулгайте убедительно проявились на четвертой персональной выставке художницы, которая состоялась в январе 1981 года в Москве. Выставка была отмечена знаком высокой культуры — начиная с четко продуманной, тонкой по цвету, неперегруженной экспозиции, изящного каталога (макет М. Аниаста) и афиши и кончая любым из представленных произведений.



Декоративная тарелка. Фарфор, соли, глазурь, ткань. 1975

«Раковины». Шамот. 1971



Декоративная пластика. Шамот, глазурь. 1975



Первородство керамики и реабилитация изобразительности

(К итогам дискуссии)

Любовь Беликова

«Керамика — не скульптура, хоть и способна иногда казаться ею. В начале керамики — сосуд, то есть не изображенные вещи, а сама вещь» — этот своеобразный лозунг, прозвучавший в программе-афише ленинградских керамистов, обратил на себя внимание критики. На страницах «ДИ СССР» заговорили о «родовых чертах», о «первородстве керамики», о «родовой специфике керамической формы...». Возникла даже своеобразная полемика по этому поводу, в которой полярные точки зрения можно было бы выразить мнениями критика А. Боровского и художника А. Задорина¹.

Критик: «Ощущение жанровой вседозволенности оборачивается утратой родового достоинства материала».

Художник: «Специфика современного этапа развития декоративного искусства заключается, по-моему, в том, что разделение художников по «жанрам» и «секциям» кажется сегодня насильственным».

Итак, имеет или не имеет право керамика, нарушая свою родовую специфику, уподобляться «творящим силам природы»? Перефразируя выражение художницы Н. Славинной, можно сказать, что сегодняшние проблемы керамики — это проблемы современного декоративно-прикладного искусства плюс специфика материала. Поэтому поставленный вопрос — это по существу один из современных аспектов дискуссии «о красоте и пользе», которая вот уже столько лет не теряет актуальности. Еще совсем недавно в центре внимания ее участников был другой вопрос — имеет ли право на существование уникальная ветвь декоративно-прикладного искусства, все более удаляющаяся от насущных нужд быта и требований художественной промышленности?

В конце 60-х годов со всей остротой поставил этот вопрос Н. Воронов, увидевший полынью между массовым и уникальным и забивший тревогу по этому поводу².

События последнего десятилетия заставили критику несколько изменить свое мнение. Так, А. Боровский называет подобный подход к керамике «ложно понятой функциональностью». Он требует лишь соблюдения «родовой специфики формы» в самой уникальной ветви вещного искусства. Но тем не менее и сегодня есть попытки искать причины разрыва между уникальным и массовым в самих условиях производства. Нина Василевская, например, считает, что «художников обмануло производство»³. В этом, по ее мнению, и состоит главная причина того, что успехи декоративной ветви вещного искусства не оставили своей «благодарной памяти» в сфере массового производства, тем самым не оправдав надежд, которые возлагали на них искусствоведы в начале 70-х годов.

Думается, что это не совсем верно. Разумеется, нельзя воздвигать непроходимую стену между художественной промышленностью и собственно декоративным искусством, но помнить о том, что речь идет о разных, хоть и родственных, видах художественной деятельности, необходимо. Поэтому вряд ли оправданным было бы ожидать каких-то спиюминутных результатов. У декоративного искусства своя ответственность перед обществом, свои особые специфические задачи. Оставить «благодарную память» оно должно прежде всего у всей эпохи в целом, и лишь потом, опосредованно, отразиться на различных сферах человеческой деятельности, в том числе и на художественной промышленности.

Безусловно, есть и более тесные, непосредственные связи между той и другой областью. Используя метафору А. Павлинской, можно сказать, что между ними существует как бы два круга кровообращения. Один, широкий, круг включает в себя всю область мировоззренческих проблем современного декоративно-прикладного искусства. Другой, более узкий, обусловлен общностью технологий, идентичностью материала и т. д.

Ведь уникальные произведения декоративно-прикладного искусства создаются или мастерами, работающими на крупных предприятиях художественной промышленности, или же «свободными» художниками, работающими от комбинатов Художественного фонда.

У тех и других авторов свои трудности. Так, художники на производстве сегодня не всегда имеют возможность для чисто творческой работы, испытывают давление производственных планов и потребительских заказов.

«Свободным» же художникам за формальную независимость от производства приходится расплачиваться значительными технологическими затруднениями, дефицитом материалов, сложностью в получении заказов и т. д.

Все эти трудности обусловлены переходным состоянием в нашем вещном искусстве, периодом, который можно было бы назвать «становлением самоценности».

Предпосылки к нему создал мощный научно-технический прогресс, способствовавший, во-первых, технологическому «раскрепощению» материала, выявлению таких его свойств и качеств, которые открыли перед художниками небывалые возможности творческого самовыражения.

Во-вторых, возникло и развилось художественное конструирование в промышленности, которое взяло на себя львиную долю

забот об удовлетворении индивидуального спроса на предметы быта, тем самым как бы освободив собственно декоративное творчество от утилитарных нужд общества.

Но перераспределение обязанностей происходит сегодня не только в вещной сфере.

Современное декоративно-прикладное искусство в своем стремлении к решению «станковых» задач претендует на перераспределение обязанностей между ним и традиционным изобразительным искусством. И, пожалуй, самую большую мировоззренческую нагрузку при этом пытается взять на себя керамика. Естественно, что у критиков возник вопрос: а на каком основании она это делает?

«Почему именно керамика, родившаяся и прожившая тысячелетия как искусство сосуда, уподобилась первозданной матери, способной воплощать в художественно организованную форму такие сложные понятия, как время, пространство, движение, человеческие чувства и переживания?»⁴.

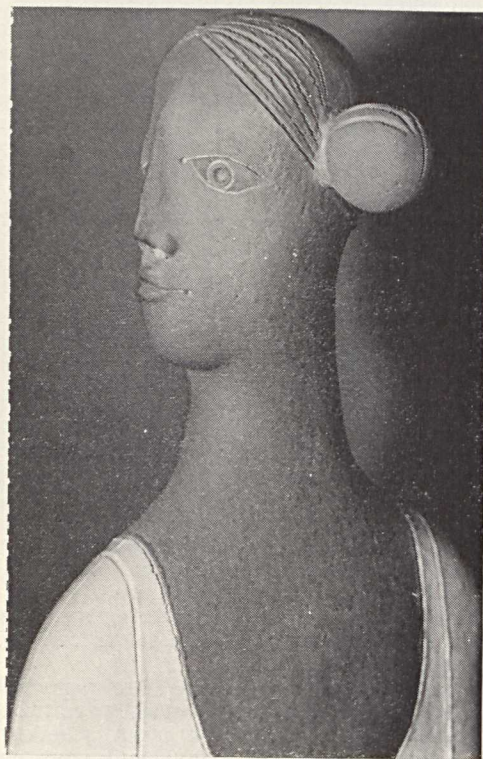
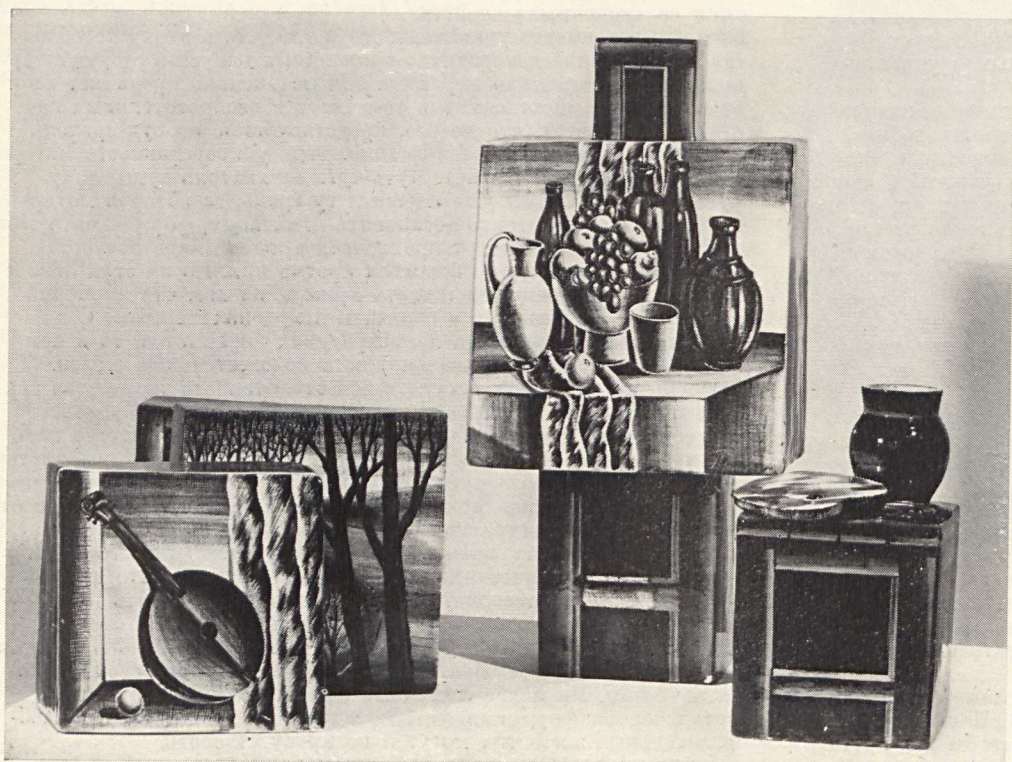
Но не является ли слишком уж безапелляционной сама исходная посылка о «родовых чертах» керамики, которые велят ей обязательно быть «либо сосудом, либо горшком»? Ведь вся история существования керамики свидетельствует о том, что это едва ли не самый универсальный материал, созданный человеком. Керамика утилитарна, декоративна, изобразительна, и с древнейших времен человеком широко используются все эти качества. Очевидно, что в универсальности как раз и заключается самая существенная сторона ее специфики как материала. Керамика может предстать перед нами в самом широком диапазоне — от простого кирпича до скульптурного портрета, — и все это будет проявлением ее «исконных» свойств.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в эпоху всеобщего «раскрепощения» декоративно-прикладных искусств от утилитарности художественная керамика так интенсивно проявляет себя во всех своих ипостасях, и в том числе в изобразительных качествах. Разумеется, что не все, представляемое на суд зрителя и критики, одинаково равнозначно. Ведь универсальность материала ко многому обязывает. Чуть-чуть не хватило художнику чувства меры — и он уже перешел ту грань, за которой материал действительно не стоило беспокоить. Имитация, формализм, погоня за литературной могут проявиться в любом виде искусства, и критикам необходимо бороться против них. Но на этом основании нельзя огульно навешивать ярлыки на все, что априорно кажется неправильным, а значит и нехудожественным.

Что же касается лозунга ленинградских керамистов, то в нем (если не читать его буквально) есть положительный смысл.

«Обращение к памяти сосуда в век отвлеченного творчества знаменательно» (К. Макаров)⁵. За период своего многовекового существования как керамика, так и все вещное искусство накопили огромный эстетический арсенал, основой которого является единство полезного и прекрасного. Но ведь в чисто декоративном решении связь утилитарных и художественных элементов носит по существу иллюстративный характер. Художник изображает, а не использует эту связь, которая становится для него лишь новой темой поэтических ассоциаций. Безусловно, что эта тема интересна и плодотворна, но переоценивать ее, видеть в ней какие-то преимущества перед другими, наверное, не следует. Тем более, что тенденции к изобразительности — далеко не единственный повод для обвинения керамики в измене своим родовым чертам. Не менее серьезные нарекания вызывает и само «отвлеченное формотворчество», в котором традиционные изобразительные элементы могут и не присутствовать.

Обвиняющих можно понять. Если вчера еще критики ломали голову над тем, что будут думать о нас потомки, раскопав наши чайники с запаянными носиками или посуду таких размеров, что из нее могли бы пить-есть разве что свифтовские гиганты, то сегодня им уже не до потомков. Критики ломают голову над тем, что мы сами должны думать о себе, глядя на декоративные композиции, которым порой затрудняется дать какое-нибудь название даже сами авторы. Причем в меньшей степени, чем керамика, «бессюжетностью» сегодня грешат все виды декоративно-прикладного искусства — металл, стекло, гобелен, кстати сказать, просуществовавший много веков как разновидность изобразительного искусства, и др. Поэтому мне кажется, что намного сложнее, чем вопрос «почему именно керамика?», является другая, более общая проблема — в связи с чем так обострился интерес к чисто декоративному творчеству? Ведь только материальных предпосылок для сегодняшнего расцвета декоративного искусства было бы явно недостаточно. Так в свое время изобразительное искусство полностью отделилось в самостоятельную сферу деятельности в момент, когда человечеству необходимо было постичь те глобальные перемены, которые произошли в общественном сознании в эпоху кризиса средневековой идеологии; хотя экономическая база — разделение общества на классы — существовала уже тысячелетия до этого. Видимо, и с декоративным искусством происходит нечто подобное в современных условиях, когда у общества возникла острая необходимость в познании таких сторон бытия, которые недоступны традиционным способам отражения.



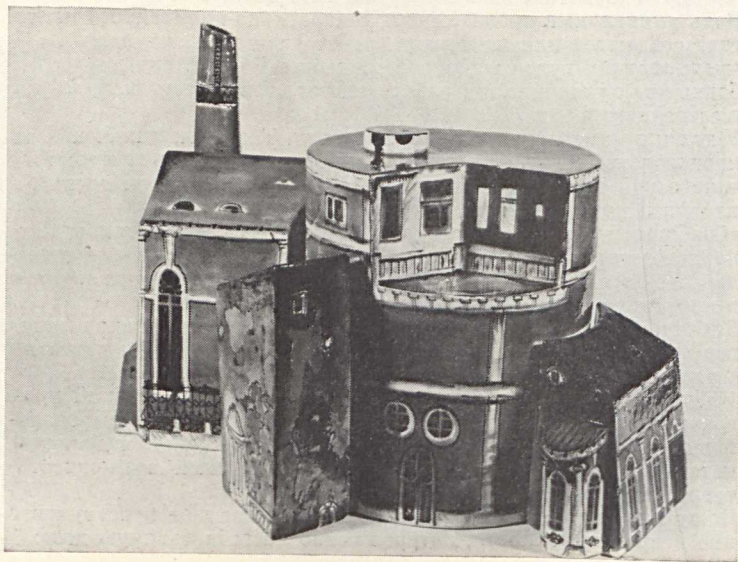
Н. Гущина
«Вдохновение». Шамот, ангобы

Н. Савинова
«Клетка». Шамот, ангобы, соли

Н. Ротанова
«В мастерской». Шамот, эмаль,
подглазурная роспись

В. Цивин
«Люди и предметы». Шамот, ангобы. Фрагмент

В. Гориславцев
«Город». Шамот, соли,
подглазурная роспись



А. Гушин
«Двое». Шамот, соли, глазури

А. Громов
«Хиромантия». Шамот, соли,
глазури

Л. Солодков
«Следы цивилизации». Шамот, соли, глазури,
глянец-гольд.

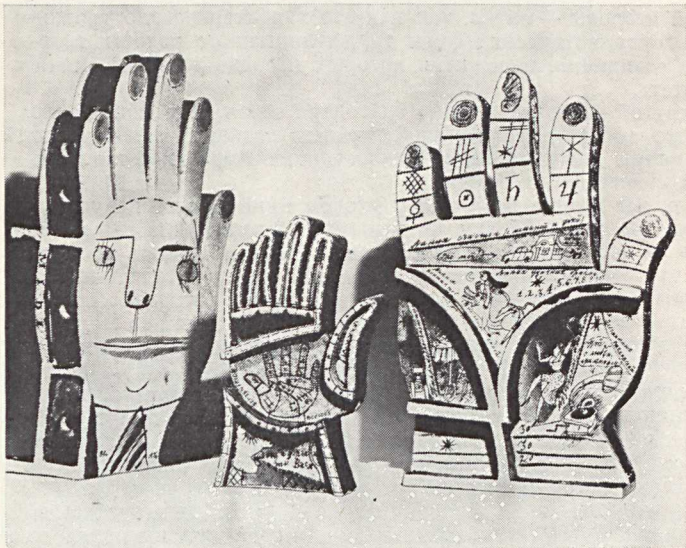
В. Цыганков
«Опыты». Глина, глазури

В. Цивин
«Люди и предметы». Шамот,
ангобы. Фрагмент

О. Некрасова-Каратеева
«Пейзаж»
Цветной шамот



С выставки ленинградских керамистов
«Одна композиция»,
1981



Но что же это за условия? В ряде выступлений на страницах «ДИ СССР» делались попытки вплотную подойти к этой теме. Большой интерес в этом отношении представляет статья Н. Воропова «Стиль детских грез». Действительно, если подумать о том, что человек — существо общественное и что наши «привычные человеческие контакты» являются «элементарными единицами общения», то станет понятным, какое значение имеет для нас нарушение этих контактов.

И вот художник начинает предлагать свои варианты гармонии человеческих отношений, как бы отражая и компенсируя их отсутствие в реальности. При этом то, что каждый художник предлагает свою модель «целостного единства», как пишет К. Макаров, и «никто не хочет строить большой дом сообща, вместе», мне кажется, следует считать как раз положительным явлением. Ведь в мастер-кустаре, к которому апеллирует Макаров, идея космоса постоянно присутствовала, не осознаваемая им самим, в силу того, что он еще не отчуждал себя от окружающего мира, он чувствовал себя его органичной частью. Попытка же «строить сообща» сегодня означала бы претензии на знание всего о современном человеке, о потребностях его души, и в результате могла бы появиться лишь очередная система «тотального проектирования», которая для истории давно уже не нова. Такую систему предлагал когда-то и Вальтер Гропиус, предлагали и наши «производственники» 20-х годов, выдвигавшие лозунг «воспитания общества средствами искусства».

Но гармония вещного окружения не может явиться раньше, чем таковая возникнет в самих человеческих отношениях. А на пути к достижению подлинного целостного единства у общества стоит еще очень много проблем, решение которых средствами одного только искусства невозможно. И сегодняшние «раздумья в одиночку», как мне кажется, свидетельствуют о том, что у современного декоративно-прикладного искусства по сравнению с вещным искусством 20-х, 50-х или 60-х годов появилось больше уважения и внимания к человеку, к его внутреннему духовному миру. Оно как бы отражает наше понимание того, что достижение целостного единства невозможно без серьезного предварительного поиска во всех направлениях.

И дело здесь не в одних только «человеческих контактах». Так, другой, не менее актуальной проблемой, находящей свое отражение в современном декоративно-прикладном искусстве, является нарушение равновесия между человеком и окружающей его средой, то есть то, что специалисты называют сегодня «экологическим кризисом». Можно согласиться с тем, что именно он стал причиной современного «натурстия», в котором созерцательная любовь к природе, свойственная искусству прошлого, все более уступает место «переоценке самого принципа взаимоотношения человека с природой, самого взгляда на роль людей на земле»⁶.

Видимо, кроме этих двух можно назвать еще бесконечное множество больших и малых проблем, которые по-своему пытаются решать мастера декоративно-прикладного искусства. Но тогда неясным становится другое: почему подобные вопросы, адресованные ранее к изобразительному искусству, сегодня не могут быть целиком реализованы в его сфере?

Здесь мне хотелось бы указать на два момента. Один из них, внутренний, заключается в том, что в последние десятилетия в стане нашего изобразительного искусства наметилась некоторая тенденция к чрезмерному увлечению литературностью, иллюстративностью, поверхностной публицистичностью, когда «за актуальностью темы прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи»⁷.

И поэтому декоративное искусство как бы стремилось заполнить собой возникший мировоззренческий вакуум (быть может, этим и обусловлено, в частности, стремление современной керамики к изобразительности).

Но существует и другая, более общая, более глобальная причина успеха вещного искусства в наши дни. Она обусловлена самой спецификой декоративного способа отражения, имеющего совсем иные пути воздействия на человека, чем изобразительный.

И этот фактор «необычности», фактор «новизны», имеет немаловажное значение в наш век, когда человек настолько перегружен постоянным притоком всякого рода информации, что часто не в состоянии усвоить то положительное содержание, которое заложено в произведениях изобразительной формы. Не потому ли «Предчувствие гражданской войны» Сальвадора Дали или «Герника» Пикассо могут оказать на зрителя более сильное впечатление, чем иное, выполненное в традиционной манере произведение «на тему» о войне.

Но подобные поиски в изобразительном искусстве, как показывает история, способны увести художника очень далеко от решения тех задач, которые специфичны для этого вида искусства и актуальность которых для человечества непреходяща.

В этой связи полезно вспомнить события, которые происходили в нашем искусстве в начале века.

Футуризм, кубофутуризм, супрематизм и прочие «измы» — это ведь та же попытка по-иному взглянуть на окружающий мир, постичь такие его стороны, которые недоступны чисто изобразительному способу отражения. Беда была в том, что такие попытки в подавляющем большинстве случаев делались в отрицание традиционной живописи и скульптуры, которые были объявлены искусством прошлого.

Однако при последовавшей вслед за этим реабилитацией изобразительности не поспешили ли мы вместе с водой выплеснуть и ребенка, когда отказались от серьезной разработки собственно декоративных задач прежде всего в вещном искусстве. Так, заодно с живописью на многие годы был предан забвению супрематический фарфор 20-х годов.

Для сегодняшнего «декоративного бума» весьма знаменательным является то, что разработка декоративной проблематики происходит именно в сфере вещного искусства, которая имеет кровные связи с «отвлеченным формотворчеством именно по своему первородству». Ведь ранней предтечей декоративно-прикладного

искусства является сама материальная культура общества, в которой впервые появились новые формы, не имеющие прямого аналога в действительности. Первый сосуд из камня или глины, созданный руками человека, в известном смысле и есть не что иное, как абстракция или отвлеченное формотворчество. (Не случайно, говоря о связи крестьянского искусства с культурой первобытного общества, К. Кантор отмечает, что народный мастер не изображал окружающий мир, а достраивал его необходимыми для себя предметами.)⁸

Поэтому успехи современного декоративно-прикладного искусства ни в коей мере не могут ставиться в альтернативу изобразительному искусству, и та роль, которую играют в нашей жизни живопись и скульптура, нисколько не умаляется. Более того, обращая наше внимание на важнейшие, актуальнейшие проблемы современности, декоративное искусство не может не оказывать положительного воздействия на всю нашу культуру в целом и в том числе — на изобразительное искусство. Кроме того, серьезная разработка декоративной проблематики, то есть «формальных» средств искусства, которые сегодня становятся все более неформальными, обретая свою самоденность, также не может не отразиться на дальнейших судьбах изобразительного искусства.

Ведь если исходить из того, что декоративный (или, как писал Б. Салтыков, «орнаментальный») способ отражения действительности исторически и генетически предшествует изобразительному, то можно предположить, что вслед за декоративным бумом второй половины XX века в будущем последует новый подъем искусства, в котором найдет свое место синтез декоративного и изобразительного на качественно новом уровне, чем тот, который мы видели в изобразительном и прикладном искусстве прошлых эпох. Возможно, что это явится серьезным шагом к искусству общего будущего, в котором, по словам Маркса, «...отпадает... замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно название его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития и его зависимость от разделения труда»⁹. Но это дело отдаленного будущего.

Если же говорить о насущных проблемах современности, то по-моему невозможно дать однозначный ответ на вопрос — хорошо или плохо для нас сегодня то, что вещное искусство обратилось к решению станковых задач? Хорошо или плохо было для человечества то, что искусство отделилось когда-то от деятельности по производству материальных благ?

С одной стороны — плохо, так как это характеризовало уродливую капиталистических форм труда, лишённую радости творческого созидания, пережитки которых мы еще долго не сможем преодолеть.

Но, с другой стороны, именно благодаря своему «грехопадению» искусство смогло достичь такой глубины познания человеческой души, какую мы увидели в произведениях Рафаэля, Микеланджело и Леонардо да Винчи.

Конечно, мы многое потеряли с уходом прикладного искусства прошлых эпох. Мы больше не можем, например, заказать мастеру именно ту вещь, которую нам хотелось бы иметь. Ведь несмотря на то, что современная промышленность обладает невиданными возможностями, она все же не может удовлетворить все наши индивидуальные запросы, и мы вынуждены в какой-то мере приспосабливать свои желания к условиям массового производства.

И этим далеко не исчерпываются наши потери, без которых, к сожалению, человечество пока не научилось двигаться вперед. А современное декоративно-прикладное искусство явилось еще одним могучим средством отражения и компенсации этих потерь. При этом есть все основания для того, чтобы оно не теряло своей демократически жизненной основы, активно вторгаясь в нашу жизнь. Ибо в условиях все более индивидуализирующегося домашнего быта особенно усиливается роль эстетической художественной выразительности тех объектов, в которых происходит наше общение.

И хочется надеяться, что выставочные залы — это лишь временное пребывание произведений вещного искусства, а свое постоянное место они все чаще будут находить в общественных интерьерах самого разного назначения.

Возвращаясь к собственно керамике, которая в наши дни стала своеобразным символом декоративно-прикладного искусства, думается, можно сказать, что присущее ей отроду еще далеко не исчерпано. И если продолжить сравнение с «первозданной материей», которой она сегодня уподобилась, то допустимо предположить, что исчезает не привычная нам керамика, а лишь «тот предел, до которого мы знали до сих пор ее свойства»¹⁰.

¹ «Натурстиль-70». — ДИ СССР, 1979, № 12.

² Воропов Н. Уникальное и промышленное. — ДИ СССР, 1968, № 2.

³ Василевская Н. Одухотворение утилитарной формы. — ДИ СССР, 1980, № 4.

⁴ Из редакторского предисловия к статье М. Изотовой «Концепции ленинградских керамистов». — ДИ СССР, 1977, № 12.

⁵ Макаров К. Натурстиль-70-х годов. — ДИ СССР, 1979, № 2. ДИ СССР, 1981, № 1.

⁷ Из доклада Л. И. Брежнева XXVI съезду КПСС. Материалы XXVI съезда. М., 1981, с. 62.

⁸ Кантор К. Красота и польза. М., 1967.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. I. М., 1976, с. 230.

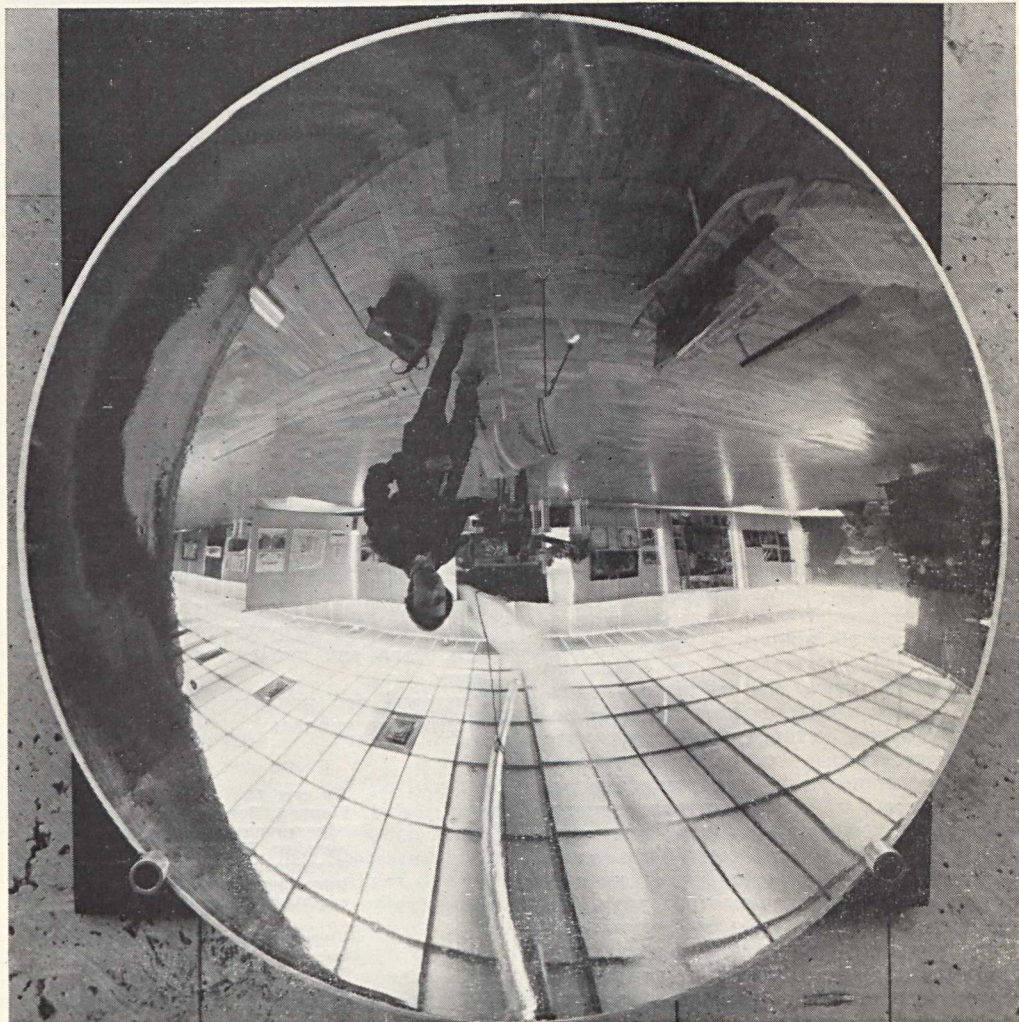
¹⁰ Имеются в виду известные слова В. И. Ленина о материи, высказанные им в полемике с махистами: «...исчезла не материя, а тот предел, до которого мы знали до сих пор ее свойства». Ленин В. И. Собр. соч. Изд. 4, т. XIV, с. 247.



*I Всесоюзная выставка
оформительского искусства и дизайна*

Выставки премудрое зеркало

Вячеслав Глазычев



От редакции

1-я Всесоюзная выставка оформительского искусства и дизайна вызвала живой интерес у широкой общественности, у специалистов сфер и областей, непосредственно сопрягающихся с дизайном, у искусствоведов, критиков, художников. Имевшие место в связи с этой выставкой встречи, конференции, обсуждения, о которых мы рассказали в предыдущем номере, красноречиво это подтверждают. В этом номере мы продолжаем разговор о выставке.

Если первый непосредственный этап реакции на выставку можно охарактеризовать как впечатления, то наступившему вслед за ним подошло бы определение «размышления». Публикуемые ниже материалы В. Глазычева и К. Кантора отражают следующий этап — критико-аналитический.

Чем явилась выставка для посетителей!
Чем стала для художников!

Для самой профессии! Для нашей художественной жизни! Все «те же» вопросы поднимают авторы публикуемых статей. Но их характеризует стремление выйти за границы выставки, не оставляя ее как предмет исследования, — к психологии восприятия, к социальным критериям творчества дизайнера, к ценностным основам художественной культуры, а это, в свою очередь, еще раз свидетельствует о действительно важной роли выставки для нашего дизайна, переживающего как бы период нового становления.

Выставка странна. Ее несомненная, исключительная в билетах популярность неожиданна. Когда идут на выставку живописи или скульптуры, заранее знают: это — искусство. Ведут себя соответственно — как зрители. Когда заходят на выставку декоративного искусства, тоже знают заранее: в магазине этого не будет, но поглядеть можно. Ведут себя соответственно — как созерцатели. С чем люди шли на эту выставку и с чем уходили, останется загадкой. Разрозненные попытки спросить, понять наталкивались на столь очевидную нечеткость ответов, что делать на их основании какие-то выводы несерьезно.

Если б по крайней мере все на выставке было понятно, но вель множество объемных макетов, коллажей и даже фотографий остались ребусом вопреки трудам экскурсоводов, а многие бродили сами... Но вот наверху, на третьем этаже, где архитектура, — там все понятно, а народу почти не было. А там же наверху, где фотографии, там тоже все понятно, а людей было много...

Однозначно уразуметь, что тянуло на выставку так называемого оформительского искусства и дизайна, не удастся. Можно лишь догадываться. Не сам ли легкий оттенок загадочности вроде бы опознаваемых вещей? не сам ли нетяжелый труд разгадывания? не сама ли остротенность обыденности, явленной вдруг вчуже, составляют специфическую привлекательность именно такой выставки?

Органическая склонность к поп-артистским играм со «сбитым» масштабом отмечена у нас еще Ильфом и Петровым, но поднагоревший зритель явно эмансипировался чрезвычайно: можно было заметить, что коммерческий трюк, вроде голографических изображений многотрудных макетов, пользовался куда меньшим успехом, чем сами многотрудные макеты; что сделанный твердой рукой профессионального макетчика пластмассовый саркофаг с музейной экспозицией внутри, привлекал меньше внимания, чем игры с бумагой, картоном, шурками и сетками. Не слишком похоже, чтобы экспозиция позволяла себя воспринимать неискушенному зрителю как выставка Искусства, но нет, пожалуй, сомнения в том, что она легко прочитывалась как выставка Искусности. И еще заметно, что эта искусность не отождествлялась с отточенной искусностью, свойственной выставкам технического мастерства инженеров, значит полуузнава-

мые композиции из бумаги, картона и шпурков все-таки несли некоторые знаменитости к Искусству.

Все это, однако, хоть и существенно, но не слишком — просто можно запомнить на будущее: подобная выставка может быть массовой! Любопытнее другое: чем была выставка для художников?

Несмотря на тщательный отбор, проведенный выставочком, несмотря на то, что выставки ждали, к ней готовились давно, говорили о ней издавна, впечатлительное такое, что как-то упустили из виду, что речь идет о художественной выставке. Наверное, показалось достаточным продемонстрировать фотографию готового интерьера, имитационный макет промышленного изделия, как если бы они в самом деле могли играть роль станкового произведения искусства. Не могут: фотография интерьера, перенесенная этажом выше, пыталась бы состязаться с фотографиями — здесь она и есть фотография интерьера и в большей части случаев ничего больше. Практика художественных советов, с легким сердцем принимающих проектные работы, представляющие собой лишь схемы-намек на будущее, но никоим образом не относящиеся к классу художественных высказываний, неизбежно отзывается трудностями отбора экспонатов.

Не удивляет поэтому, что там, где зритель сталкивался с заказной работой для выставки, студийными работами или работами нескольких давно известных авторских групп, скачок качества был разителен. Настолько резок перепад художественных претензий, художественных амбиций, художественного результата, что, казалось, перед зрителем не одна, а несколько перепутанных друг с другом выставок.

Несмотря на долгие споры вокруг формирования структуры выставки по разделам, прочитывались отнюдь не они — музеи, экспозиции, праздники и прочее. Нет, наглядно проступили иные границы: выставка работ, демонстрирующих, что их авторы осознают себя опытными профессионалами, добивающимися вполне грамотной реализации скромной (подчас весьма скромной) проектной затеи; выставка работ, доказывавших, что их авторы ощущают себя в первую очередь художниками и только во вторую — проектировщиками, что многие из них тяготеют к чаще всего утраченной слитности затей и ремесленного мастерства, к единству работы глаза и руки;

выставка работ, авторы которых претендуют на создание и выражение прежде всего концептуального замысла, идеи расширения возможностей профессии, встречного предложения, которому надлежит найти заказчика.

Картина получается непростая, если не путанная. Думается, что несмотря на потерю разнообразия будущие выставки следует все же строго разделять по жанру: концепция — это одно, реализация — другое. Не слишком-то желанно такое расчленение, но что делать — за исключением двух-трех работ ни одна из любопытных проектных затей не осуществлена (из исключений, может, самое приятно-неожиданное кафе «Бегемот» в Казани), а среди реализаций, профессионально чистых и умных, намеков на концептуальное художественное содержание всерьез встречается редко.

Удивляться не приходится. Вся мощь реализации брошена на создание мира выставок и (реже) музеев, на создание трактирно-ресторанного благолепия. Все это важно и нужно, но и мир выставок и мир музеев — это все-таки мир условный и особенный, а мир ресторанов — безусловный, хотя и тоже особенный. Удивляться не приходится — дело тут не в художнике, а в политике заказов. У Министерства культуры не много средств на «оформление», у общепита их больше, у городов — мало чрезвычайно. Удивительного нет, но все же экспозиция обнажила с какой-то шемящей силой, что энергия, вкладываемая в обработку заведений с лихо-ностальгическими наименованиями, в цветение выставок и удачливых музеев, — это та самая энергия, которая не вложена в очеловечивание школ, больниц, магазинов, улиц. Пре-

увеличение? Пожалуй, нет. У комбинатов полны руки работы, и мало-мальски квалифицированный «оформитель» без дела обычно не сидит: или выставка, или ресторан, или столь богато «освоенный» дворец культуры, что становится как-то не по себе.

Выставка определенно прояснила многое. То, например, что под рокот задушевных бесед о городской среде, кроме концептуальных предложений студии, выполняемых на средства Союза художников и раздариваемых потом городам, нет по-прежнему ничего, кроме добропорядочного и тривиального благоустройства (кое-где). Нет и все. И заказчика для этого нет. Так называемой музейфикации больше, на нее нынче мода, и мода эта недурна, но ведь не свести живую среду города или села к воспоминанию о прошлом.

Оставив в стороне встречные концепции, обнаруживаешь: ни на «оформительском», ни на «архитектурном» этажах, ни на лестнице, что их связала, этих сюжетов нет как нет. Только в разделе фотографии они проскальзывают чуть-чуть — такие, какие есть в наиболее выгодный для съемки момент.

Что из этого следует? То лишь, что художник, мечтающий о работе в особом масштабе городской среды, в человеческом пространстве ближнего действия, измеримом в шагах, не находит себе применения и уходит в жанры музея и выставки, где пытается репетировать художественно-проектный спектакль города, у которого не находит — режиссера.

Там, где на средства Союза разрабатываются студийные предложения, сразу видно, что и тема города есть, и умение обрабатывать эту тему тоже есть, и огромный интерес горожан тоже есть. Но лестница, соединяющая два этажа Дома художника, осталась неформальной: экспозицию «оформительского» этажа делал один, «архитектурного» — другой, связи между ними не проектировал, не планировал и не облакал выразительной формой никто.

На втором этаже экспонированы неприличные вещи, но при этом в сугубо академическом ключе: вертикальные стенки для развески, горизонтальные стенды. На третьем этаже экспонаты привычны — фотографии архитектурных сооружений и, в небольшом объеме, работы монументалистов, но выстроена некая объединяющая их обстановка. Уже поэтому выставка на третьем этаже являлась как целое, разросшимся натурным экспонатом второго, равно как и слайд-шоу в холле, при всей своей самостоятельной содержательности общего знака для обоих этажей. Все перепуталось: проектное предложение для одной московской улицы попало на второй этаж — к «оформителям»; такое же по духу и смыслу предложение для другой московской улицы — на третий.

Грани по смыслу работы нет, по содержанию деятельности тоже нет, зато есть труднопроходимая грань взаимоотношений. Так уж вышло, что монументалисты — желанные гости в архитектурном «клубе», а «оформители», из которых немалая часть архитекторы, не очень. Может, из-за рождающегося «ориентации на вечность» между первыми и вторыми при принципиальной установке третьих на «сегодня»? Трудно сказать, но одно ясно: пока между двумя этажами есть лишь сугубо техническая связь по «ничейной» лестнице, беседы о пластическом единстве городской среды останутся уроками воскресной школы и более ничем. Выставка себя оправдала уж тем, что народу было много. Но это вовсе не означает, что контакт профессионала с непрофессионалом установлен. Добрых две трети экспонатов — это для профессионала самоочевидность, а для непрофессионала — шифр, к которому нет ключа. Аналогия с выставкой живописи или графики не проходит. Там тоже, разумеется, не все понятно, но намек на взаимопонимание обеспечивается хотя бы опознанием сюжета. Здесь сам сюжет понятен через два на третий, и вкрадывается опасение: не в этой ли таинственности смысла спасение для иных проектных опусов, где сюжет не состоялся? Это

в особенности произошло в заказных работах на тему благоустройства и реконструкции села. Разобрать, в чем там дело, даже профессионалу удастся лишь после интервью с авторами. А потом проясняется, что, кроме оформления-любования, кроме яркого экспозиционного высказывания «я» авторов, собственно проектного содержания может и не оказаться. Иными словами, композиция на тему проектной работы есть, а проектной работы нет, и жанр экспоната не установлен. Возможно такое? Возможно, даже необходимо иногда — в ряду конкурса идей на одну тему, на одном материале. В противном случае рождается ребус, а сочинение ребусов бывало искусством в иные эпохи, скажем, во времена эллинизма, но сейчас-то не эллинизм...

Может, маньеризм? Во всяком случае раздел дизайна в узком понимании — вещи, машины, машинные системы, — по моему, не состоялся. В профессионализме большинству работ не откажешь, они грамотные. Но все какое-то позавчерашнее, будто взятое из каталогов торговых фирм 70-х годов. Возникает подозрение, что мы в свое время перепутали, и необходимость владения художественной грамотой в работе над заурядными предметами в эпоху приняли за проектное искусство. Концептуального художественного накала в разделе дизайна не ощущалось: была отдельная маленькая выставка, имевшая своего зрителя и напроць не связанная с остальным.

Не сюжет, не мера оригинальности решения — язык выражения выявился на этой выставке в полной мере. Если перед нами художественная выставка, то это выставка предметов, претендующих на вхождение в класс «произведения искусства». Наверное, так. Чем отличается этот именно класс предметов от прочих артефактов? Своей самодостаточностью в роли предметов сугубо художественного восприятия. Наверное, так. Если этого нет, стул останется стулом, музей — музеем; на первом можно сидеть, во втором находиться, но к искусству это еще не будет иметь отношения.

Если так, то наша выставка дала много. Во-первых, она подтвердила, что профессия «художественное проектирование» — не фантом сознания нескольких чудаков, а наблюдаемый факт. Во-вторых, что в рамках этой профессии есть роли художника и ремесленника, которые могут играть люди — иногда разные, иногда те же самые. В-третьих, сколько бы ни доказывал проектировщик, что он владеет маслом и темперой, резьбой или ткачеством, он ничего реального не прибавляет ни живописи, ни графике, ни скульптуре, ни гобелену, и доказывать принадлежность цеху искусств он должен, делая свое, а не чужое. В-четвертых, что художник в проектировании тем и интересен, что способен на выдвижение идеи и развитие ее в проект-произведение, отталкиваясь от сюжета, как от трамплина, а не оформляя его. В-пятых, что язык проекта, оставаясь языком художественным, отнюдь необязательно есть язык шифров и кодов, что он может быть понятен почти всякому и должен быть постигаем, иначе это уже за рамками профессии. Стало ясно, что есть несколько школ, что наивысшая амбиция нашего художественного проектирования сегодня — работать «на культуру»: на движение ума, и чувства зрителя, которого, может, удастся превратить в заказчика и распорядителя кредитов с целью придания формы искусственной среде, которая стала для нас естественным окружением.

Выставка это показала, значит она действительно удалась.

На стр. 13

Первая Всесоюзная выставка оформительского искусства и дизайна. Проект реставрации, благоустройства и художественного решения Дерибасовской улицы в Одессе.

Кинетическая композиция «Космос». Элемент оформления Музея космонавтики. Автор В. Колейчук. Модель (снимок перевернутого отражения)



«Летатлин» В. Татлина в экспозиции Международной выставки «Москва — Париж». Главный художник К. Рождественский, художники К. Вшивцев, А. Перельман. Москва, 1981

Дизайн без иллюзий

Карл Кантор

До сих пор принято было считать, что искусство дизайна и оформительское искусство — противоположности и даже, если верить Ле Корбюзье, непримиримые. Одно искусство — сущностное, самодостаточное, другое — иллюзионистское, зависимое, вспомогательное.

Всякое вообще искусство относится к сфере видимости, но в дизайне видимость — явление собственной сущности, в оформительском же — чуждой, она указывает на нечто иное или выдает себя за иное, замещает собой отсутствующую сущность.

Дизайн и оформительство — не только виды изобразительно-пластического искусства, они еще и принципы, которые присутствуют во всех других видах художественной, да, пожалуй, и всякой иной деятельности.

Дизайн и оформительство действительно противоположности: обычно они выступают обособленно, определяя собой либо различные культуры в их целостности, либо различные проявления одной и той же культуры, либо этапы существования этих целостностей или этих проявлений — за дизайном следует оформительство, за оформительством снова дизайн.

В иных терминах некоторые из этих различий были установлены старым искусствоведением. Только то, что дизайн и оформительство, несокрушимые в своей определенности, могут совмещаться до неразличимости, искусствоведение не замечало ни прежде, ни теперь. Рационализм, свойственный всякой науке, не любит

«промежуточных» явлений, он их игнорирует либо старается избавиться от них, объявить их временными, преходящими, эклектичными. А они, эти «нелогичные» формы, существуют всегда и обладают прочностью не меньшей, чем формы чистые; ни во что другое не превращаясь, они довлеют себе.

Поэтому если дизайн и оформительство выступают как характеристики культур в их целостности, то и их нерасторжимое совмещение выступает в той же роли — обозначает собой некий исторический тип целостных культур. Иными словами, есть культуры по преимуществу дизайнерские, есть оформительские, а есть и такие, в которых эти непримиримые противоположности слились.

Точно так же, говоря о различных проявлениях одной и той же культуры или о чередующихся этапах истории культур, следует иметь в виду не только дизайн и оформительство, но и их труднообъяснимое соединение как третье прочное и относительно самостоятельное образование.

Дизайн, оформительство и это «третье» — не оценочные категории, это различные виды и принципы художественного проектирования предметной среды. Нельзя сказать, например, что дизайн «лучше» оформительства или их синтез «богаче» дизайна. Каждый вид (и принцип) проектирования хорош по-своему, в контексте своей культуры, в своем месте и в свое время. Вместе с тем их самостоятельность не исключает того, что каждый из названных здесь видов (и принципов) художественного проектирования является рефлексией на два других. Все они нуждаются друг в друге.

Хотя ни один из видов проектирования не лучше, не хуже других, в пределах определенного вида возможны удачные и неудачные, талантливые и бездарные решения. Не виды художественного проектирования подлежат оценке, а их конкретные воплощения, соответствия этих воплощений предельным возможностям видов, идеалу культуры.

Все эти соображения накапливались исподволь в течение ряда лет еще задолго до выставки «Оформительское искусство И дизайн», где это «и» из грамматического превратилось в смысловой соединительный союз и одно не просто находилось рядом с другим, но перетекало в другое, сливалось с ним. Трудно, почти невозможно было определить, где дизайн, а где оформительство — не по объектам же было их различать и тем более не по ведомственной принадлежности экспонатов!

«Третье» обозначилось вполне. Оно не было выдумкой, оно явилось на выставке торжествующее, радостное, победное. Тут было совсем немного и «чистого» дизайна, и достаточно «чистого»

оформительского искусства, но доминировало то, что нельзя назвать ни дизайном, ни оформительством, доминировало то, что содержало в себе «не сливаясь и не разделяясь» черты и того и другого. И в этом смысле выставка была поистине конгенитальна времени. Она переживалась как откровение, как событие культурной жизни.

Когда лет двадцать тому назад дизайнские дела у нас только еще затевались, преобладающим настроением было: сделать как «там», только лучше. Получилось не как там, получилось по-своему. И иначе быть не могло. Природа нашей культуры взяла свое. И в этом, по-моему, главный итог выставки.

Можно, правда, сказать, (и выставка для этого дает известные основания), что никакого поглощения дизайна оформительством не произошло, — просто в художественном проектировании в 70-е годы оформительство пришло на смену дизайну 60-х годов, подобно тому, как в прикладном искусстве, в живописи и скульптуре в эти же десятилетия на смену функционализму, на смену «суровому стилю» пришли декоративизм и ретроспективизм. Это было бы верно, но лишь отчасти.

Речь тут должна идти не только о чередующихся этапах стиля, а о своеобразии культуры, не выразимом самой сложной «стилевой синусоидой».

Хочу сразу оговориться: хотя выставка часто упоминается, а ее экспонаты являются сюжетной основой статьи, моя цель — не «разбирать» выставку, не «хвалить» и не «ругать», а вскрыть, прояснить те тенденции, течения, силы, выражением которых она явилась. В статье (таково было мое намерение) нет оценок, похвалы или критики отдельных работ, оценочный тон — это метод разбора самих основ нашего проектирования.

Следы дизайна, с моей точки зрения, на выставке можно было обнаружить с трудом, ибо дизайнерские экспонаты были там самые неказистые, проигрывающие рядом с позолоченным, действующим макетом увеселительного «космического аттракциона» или тоже позолоченными деревянными резными украшениями в стиле модерн для «фирменного» ресторана.

Дизайна в натуре, строго говоря, не было. Дизайнерскими экспонатами были, собственно, лишь фотографии, поскольку в отличие от подавляющего большинства других экспонатов они демонстрировали не проекты, а полноценный дизайн, то есть проекты осуществленные; систему же информации типовой районной поликлиники, например — а именно ее спроектировали латвийские дизайнеры, — в натуре на выставке не покажешь.

Судя по фотографиям, это дизайн профессиональный, добросовестный, ясный. Ничего в нем новаторского, ничего поражающего воображение, как в иных оформительских работах, нет и быть не должно. Это типовые шрифтовые композиции, цифры и знаки ритмично, как скромный декор, расположенные на стенах и в пространстве интерьера так, что они легко распознаются и читаются. Никаких претензий, зато большие могут теперь быстро, не нервничая, ориентироваться, разыскивая нужный кабинет, расписание приема врачей и т. п. Не так уж мало.

Дизайн — проект осуществленный, но все-таки поначалу он какое-то время только проект или даже только проектное предложение, если оно исходит из практических нужд реальных людей, если оно внутри себя содержит все необходимые предпосылки осуществления, превращения в полноценный дизайн, который может стать для любой потребности «хлебом насущным», а не только «образом хлеба».

На этом основании я отношу к дизайну проектное предложение литовских дизайнеров, названное ими «Человек — велосипед — город» и представленное в серии черно-желто-коричневых плакатов с рисунками, схемами и краткими надписями. Любопытны тут тоже нечем. Планшеты не дают макетно-пластического образа литовского городка, какой непременно бы показали оформители, но зато в них содержится здоровый дизайнерский анализ транспортной ситуации и трезвый дизайнерский расчет, как «потешить» автомобиль (он в общем-то и не нужен для небольших расстояний) удобным велосипедом, какими должны стать велосистанки, регулирование движения, велосервис (как использовать, например, трехколесные велосипеды для розничной велоторговли и т. п.). Проектное предложение опирается на литовские традиции — велосипедами и сейчас широко пользуются даже пожилые люди: едут на работу, в магазин, в гости — и на возможности велосипедно-моторного завода «Вайрас» в городе Шауляй.

В мире вообще поговаривают о ренессансе велосипеда. Он снова признан удобным, экономичным и престижным видом транспорта, а не только средством для прогулок и спорта. Проектное предложение литовцев, может быть, не вполне пионерское, но на выставке это был единственный экологически обоснованный дизайн, способный очистить город от шума, выхлопных газов, непомерных трат и катастроф.

Впрочем, экологический ингредиент есть в каждом истинном дизайне, даже в таком, который вовсе не имеет в виду решения экологических проблем: он образуется в нем как бы сам собой просто потому, что дизайн исходит из интересов людей, для которых предназначен, а не из собственных только интересов дизайнера или тем более интересов каких-либо посторонних лиц. Так он возник в работах, чья ценность может быть сравнима разве, что со скромностью, с какой они представлены на выставке. Я имею в виду работы эстонских мастеров. Тут вроде бы об экологии не было и речи. На строго выполненных фотографиях — административное здание колхоза, кафе-башня: совхоза, кабинет мобильной функциональности. Это не проекты, не макеты — все это существует и действует. Где же здесь экологический ингредиент? Ну, хотя бы в чистых пространствах, ничем не заставленных, не замусоренных, в отсутствии, за полной ненадобностью, декоративных установок, в мобильной функциональности кабинета, замещающего собой, может быть, несколько комнат, с компактным оборудованием многоцелевого назначения, не превращающим, однако, помещение в машину для жилья, возможно, еще в чем-то, что по фотографиям не определишь. Но ведь и к экологии дело не сводится. Небольшой зал административного

здания колхоза предназначен, надо полагать, для собраний. Скамьи с высокими спинками, обитые кожей, расположены высоким амфитеатром. Как здесь, должно быть, удобно сидеть, слушать, принимать участие в обсуждении — ты всех видишь, тебя все видит. С каким уважением к достоинству каждого колхозника все это сделано!

Но, может быть, это вообще не дизайн, может быть, это просто архитектура интерьера? Нет, это все же дизайн. На уровне интерьера архитектура переходит в дизайн, если архитектор не оставляет пустую коробку, но делает и мебель, и светильники, и другое оборудование. Из этого, правда, не следует, что если бы все архитекторы доделывали все до конца, то дизайнерам как таковым, дизайнерам, которые не архитекторы, нечего было бы делать. Сфера не архитектурной предметности неохватна, и вся она — поле деятельности дизайна.

Дизайн мог бы внести *свое* в предметное окружение, не дублируя архитектуры, не соперничая, а сотрудничая с ней. К сожалению, многое из того, что в последние годы выдвигалось как чуть ли не главное направление дизайна (и что на выставке было представлено весьма широко) — а именно так называемый дизайн среды, городской и сельской, — это не явление органического соучастия художника в формообразовании предметных предпосылок и условий нашей жизни, а «служба» запоздалых проектных соображений, как следовало бы полноценно и гармонично сделать то, что уже сделано и не полноценно, и не гармонично, и как теперь *post factum* довести «до ногтя» то, что, может быть, не доведено и «до руки». Дизайн среды стремился заполнить своими бумажными макетами — иногда красивыми, порой изобретательными, подчас забавными — архитектурное «междумирье». И уже поэтому суждено ему было из дизайна превратиться в оформительское искусство, даже если иной проект и выполнен был по принципам дизайна. Архитектуру при этом я не выгораживаю. Архитектура, на мой взгляд, принадлежит к оформительскому искусству не только тогда, когда в ее сооружениях допускаются архитектурные излишества, но и тогда, когда в них отсутствуют архитектурные необходимости. И представьте теперь себе, что получается, когда к *такой* архитектуре добавляется еще *такой же* дизайн.

Вот, например, проектное предложение по комплексному решению центральной усадьбы колхоза «Путь к коммунизму» Тульской области. Экспонат громадный, многодельный: на деревянной подставке трехслойный план колхозной усадьбы из плексигласных «лекал». Зелено-коричневый дальний слой — что есть — просвечивает через прозрачный ближний — что будет. Макет — пространственная композиция в духе «сурового стиля». Однако без авторского комментария замысел понять было бы невозможно. Для этого — пояснительная записка, а в ней сказано, что проект предусматривает сооружение «системы пересекающихся функционально-декоративных «галерей», перерастающих перед нейтрально существующими и сооружаемыми зданиями центра колхоза (клубом, правлением, торговым центром и т. п.) в декоративно выразительные, свободно стоящие фасады этих сооружений, обладающие индивидуальными характеристиками».

Заметьте, сами по себе дома — не только существующие, но и те, которые строят, — невыразительные и не обладают индивидуальными характеристиками, да и функционально не обеспечивают потребности колхозников, то есть и сами по себе дома тоже вроде макета (хотя и исполненного в относительно прочном материале); декоративные же галереи — это всего лишь декоративные галереи. Оформительскому искусству как повод нужна стационарная архитектура, ему надобно к чему-то прилепиться. И этот повод должен быть обязательно с каким-то изъяном.

Мне кажется, что смысл дизайноподобного оформительского искусства в этом проектном предложении выявлен с предельной ясностью: быть фасадом для домов без фасада, маской для того, что само по себе безлик.

И ничего поэтому удивительного нет в том, что авторы проектного предложения хотели бы, по их собственным словам, «создать индивидуально запоминающийся образ современного села», внести в среду деревни «дух современности, создающий у жителей деревни ощущение себя как части общего целого, что «у нас на селе, как в городе, не хуже, чем у людей». Заниматься оформительским искусством и не быть уверенным, что оно есть магическое средство решения культурных проблем деревни да и вообще всего, за что бы оно ни взялось, видимо, невозможно: такова, надо полагать, специфика этого вида искусства. О, если бы это было действительно так! Если бы с помощью функционально-декоративных галерей, переходящих в фасады, можно было бы добиться всего того, что наметила себе авторы! Неужели и впрямь оформительское искусство — это найденная, наконец, после стольких проб и ошибок панацея?

Выставка очень старается убедить, что это именно так. Если в чем и дизайнеры наши дизайнеры, если в чем и многоопытны как дизайнеры, то как раз в создании музейных и выставочных экспозиций. Именно тут собрались Имена, общая культура, знание искусства, какие не всегда встретишь у живописцев и скульпторов, архитекторов и прикладников, именно тут сосредоточились достижения и слава отечественного дизайна. Музеи и выставки — это, можно сказать, их конек. Может быть, поэтому в каждом проекте для колхоза предполагается создание музея — надо же дизайнеру показать, на что он способен! Но вот в проектом предложении для колхоза «Дружба» деревни Шунга Костромского района авторы предлагают колхозу не один, а сразу несколько музеев и придают этому, как говорится, особое значение. Они, кажется, всерьез думают, что оформительское искусство магии подобно. Вот что об этом пишут сами авторы: «План музеефикации деревни должен войти составной частью в общий план работы... и служить повышению уровня самосознания и делу углубления чувства любви и гордости за родной край». Этот как бы «циркуляр»,

заметьте себе, пишет не герой повести Андрея Платонова «Город Градов», а слова-то его: «составной частью», «дело углубления» и гвоздевое — «музеефикация». «Что ж тут такого, — могут возразить авторы, — была индустриализация, коллективизация, электрификация, химизация, почему бы не быть теперь музеефикации? Может, именно ее-то и не хватает для завершения культурного преобразования деревни!» Думая об ответе на это фактически содержащееся в проекте утверждение, я вспомнил еще одно слово с таким окончанием — профанация. Но, может быть, я резок, может быть, я поспешил с осуждением? Посмотрим на проект, послушаем дальше, что пишут о нем авторы.

«Представлен (проект) в виде концептуальной структуры из четырех основных направлений музейного дела — музей революции, музей науки и культуры, исторический музей, музей художественного творчества».

Итак, не один, а целых четыре музея в одной деревне!

Где же будут они размещаться? Для них построят новые помещения? Нет, под них пойдут существующие дома. (Пустуют ли они, или семьи собираются переселиться в другие — авторы об этом ничего не говорят.)

«Предполагается вскрытие одной из сторон архитектурных сооружений (то есть, попросту говоря, этих самых изб) и замена их стеклянными поверхностями. Так «музей революции» с отнятой лицевой стороной становится трибуной, открытой улице. В доме «стрельца» (говорят, в XVII веке в нем действительно жил стрелец) вскрыт пол, появляется мотив внедрения в землю предков; музей науки и культуры открыт небу; решение экстерьера и интерьера музея самостоятельного творчества должно принадлежать местным мастерам». Пусть не думает читатель, что музеями все ограничивается. Музей в этом проекте главное, но не забыта и живая жизнь. Чтобы колхозники не выходили на полевые работы просто так, на дорогах, ведущих на поля, запроектированы семицветные арки в виде радуги. Эти арки под стать упомянутому выше эстонскому кабинету тоже «мобильной функциональности» на свой лад: они и арки, и календарь, и распорядок работ, и «доска почета». Подумали авторы и о праздниках, для чего оформили площадь деревни грандиозной трибуной со щитами из фанеры по бокам, на которых изображены коровы, свиньи и другая живность, тоже фанерой, накладными силуэтами. Хотя арки и трибуна относятся, так сказать, к текущим событиям, мне почему-то хочется и их назвать музеями. Те — в помещениях, а эти — под открытым небом. Один — музей колхозного труда, другой — музей колхозного праздника.

Музеефикацией тут охвачены все проявления бытия, и жизнь, и смерть (есть еще и мемориал).

Четыре музея представлены в макете как башня из белых полых кубов, один на другом, в острых поворотах: у каждого куба одна из сторон — то верхняя, то боковая, то нижняя — стеклянная, и через них можно видеть, как матрешку в матрешке, макеты музейных экспонатов. Стоит отдельно, как скульптура на постаменте, макет трудовой арки с диарамическим эффектом полевой дороги.

А еще на треноге холст с изображением деревни Шунги в ее неоформленном, домузейном состоянии, принадлежащий кисти одного из авторов. О живописи не говорю, в данном случае не в ней дело. Однако картина вполне документальная и даже с настроением. На переднем плане заросший пруд, дальше в глубине среди старинных могучих деревьев добротные избы, еще дальше из зелени поднимаются шестикупольная белая церковь и отдельно стоящая колокольня. И как только не жалко было живописцу все это «оформлять»!

Я не стал бы так распространяться о проекте для деревни Шунга, если бы не увидел в нем гипертрофированного и обнаженного выражения господствующей в дизайно-оформительском искусстве тенденции, если бы этот проект не выдавал его «тайну», если бы его дух не присутствовал в подавляющем большинстве проектов, показанных на выставке, даже в том, который мне представляется наиболее дизайнерским из всех музейных — в проекте «Космического культурного центра».

Почему музейных? Потому, что несмотря на необычность архитектуры и экспозиции, несмотря на заявление авторов (макетно не подтвержденное), что это еще и клуб и к тому же еще отчасти (добавляю это от себя) иллюзионистский аттракцион, в нем все рассчитано лишь на разглядывание экспонатов, хотя они и необычные — это знаки, символы космических представлений, фантазий, знаний, идей. Каждый исторический этап освоения Космоса — мифологический, научный, научно-технический — представлен в специальном «отсеке» «космического корабля» своим кругом символов, отобранных со знанием дела и распределенных в экспозиционных решетках с учетной точностью, без предпочтений и акцентов, без драматургии. Использование в качестве символов репродукций и копий прославленных произведений мировой живописи и скульптуры и их смелые экспозиционные сопоставления позволяют осознать духовно-космическую подоснову искусства.

Жизнь наша даже в мельчайших своих проявлениях пронизана всеми силовыми линиями Вселенной. Никуда не надо лететь, чтобы осознать и пережить космический смысл нашего земного существования, не только сегодняшнего и завтрашнего, но и вчерашнего, от самых его начал. Искусство, достойное своего предназначения, выражало это всегда, вспомните у Гете (устаами Фауста, отвергнувшего предположение Мефистофеля, что не удовлетворенный ничем земным скиталец захотел на Луну):

*О нет! Широкий мир земной
Еще достаточен для дела.*

И, может быть, достовернее, проникновенней, значительней именно тогда, когда оно не пыталось (и не пыталось) выразить космизм человеческой жизни только тематически. «Космический культурный центр» по выраженной в его образе

силе космического чувства, конечно же, уступает — и еще как! — использованным его авторами в экспозиции «Вавилонской башне» Брейгеля и «Башне» Татлина. Но спасибо им уже за то, что они связали оба этих чудотворных создания единым музейно-космическим замыслом.

Да, это музей. Но какая еще музейная композиция кратчайшей дорогой конструктивно-проектных, архитектурно-дизайнерских и художественно-изобразительных ассоциаций так легко и быстро приводит к намеченной цели — мощному релаксационному и созерцательно-просветительскому эффекту? Какая еще музейная экспозиция не приспособляется к существующей архитектуре, а строит и ее, и пейзаж вокруг нее в соответствии с единым музейным замыслом, строит внутри наружу (как и следует в дизайне), а не снаружи вовнутрь (как это делают, когда что-либо только оформляют)?

И все же, к сожалению, это только музей, то есть место для созерцания того, что где-то и кем-то было помыслено, придумано, сделано, тогда как «Космический культурный центр» мог быть и не музеем, а чем-то, что побуждает к самостоятельному активному действию, ну, например, такому, каким было создание самого этого проекта — напряженному и радостному коллективному творчеству.

Среди экспонатов Центра — никак не акцентированные, не выделенные достойным образом фотографии, высказывания, посвященные Н. Ф. Федорову — мыслителю, который, как никто другой, выразил космизм русской культуры, выдвинув в противовес Западу наугуманнейший и наифантастичнейший из всех мыслимых проектов — проект преодоления смерти, воскрешения всех когда-либо живших людей коллективными усилиями всех живущих, проект расселения в бесконечных космических пространствах бесконечного количества бессмертных людей. Казалось бы, что может быть более беспочвенным и несбыточным?! В государстве, в котором не то что бессмертие, но и средней длительности человеческая жизнь была уделом лишь привилегированных, где жизнь человека не ставилась ни в грош, возникает проект не просто того, как научиться жизнь уважать, ценить ее такую, какая она есть, или добиться, чтобы она была не такой тяжелой, небезопасной, безрадостной, а проект того, как перейти от ничего ко всему. На Западе, где жизнь была более обеспеченной, где эгоистически дорожил ею каждый, такие проекты не возникали. А вот в стране самодержавного гнета, в стране общинной и бюрократической, спокойно, скромно, без претензий на индивидуальное авторство, но и не довольствуясь получившими, полумечтаниями, полумыслями, полумерами, был предложен ошеломляющий проект всеобщего воскрешения и бессмертия, в котором даже освоение Космоса было лишь деталью. Но не так ли и Гоголь до Федорова беспредпосылочно, свободно, проектно, от «мертвых душ», от Чичикова прямо перешел, воспарил к птице-тройке?! Так, ибо дух проектности и невозможное делает возможным.

Федоров назвал свой проект «философией общего дела». Проект и не может быть ничем иным, кроме как проектом дела. Проект не понятие и не созерцание, не объективное знание и не субъективное мнение или намерение, проект — проявление творческой активности человеческого сознания, через которую в культуре осуществляется деятельный переход от небытия к бытию. Созданный свободно, он содержит в себе потенцию, побуждение и цель деятельности. Он есть идея в том смысле, в каком говорил о ней Федоров: «Идея вообще не субъективна, но и не объективна, она проективна. Высшее благо, как и свободу, составляет проект»¹.

Вот они — мера и критерий проектности проекта: свобода, деятельность и всеобщее благо!

Казалось бы, что может выйти из такого, никакою наукою и никакими реальными предпосылками текущего времени необеспеченного проекта, как «Философия общего дела»? А ведь кое-что уже вышло! Это ведь Федоров вдохновил Циолковского, автора тоже, казалось, несбыточных проектов, но уже более конкретных и технических обоснованных. Это ведь, следуя Федорову, проектировал Маяковский стихами «мастерскую человеческих воскрешений» — «воздух в воздух, будто камень в камень!» Если бы авторы «Космического культурного центра» не только иллюстративно отметили вклад Федорова в освоение Космоса, а исходили из него по существу, то мировая культура наверняка раскрывалась бы ими не только созерцательно, через музей, но действительно, через «мастерскую», и Центр этот, оставаясь, скорее всего, как и теперь, самодовлеющим проектом (то есть в этом смысле опять-таки не дизайном), был бы более интересен пластически и полнее отразил бы особенности отечественной культуры.

Так именно поступил Владимир Татлин, два гениальных проекта которого есть не что иное, как архитектурно-живописно-пластическая конкретизация предметных условий осуществления Идеала культуры: один — «Башня» — свободного общества, другой — «Летатлин» — свободной личности.

О Татлине говорят иногда иронически — «изобрел велосипед», имея в виду, что еще Леонардо проектировал самолеты. Вот именно что самолеты! Проектировал, забывая на это время про живопись, проектировал не как художник, а почти как инженер, как предтеча технической цивилизации. А Татлин, оставаясь и в этом деле художником и ни на минуту не становясь инженером, не просто спроектировал, а парисовал и изваял то, о чем Леонардо не помышлял, — действительно велосипед, воздушный велосипед как противовес уже летающим самолетам. Он, кого по невежеству называли конструктивистом, был предтечей другой, посттехнической цивилизации. Антигуманная тенденция техники Татлин, в отличие от романтиков, надеялся преодолеть не отказом от освоения природных стихий, а последовательно антропологическим претворением в технике идеи органопроекции. Художник, думал Татлин, способен не только эстетически и эргономически усовершенствовать то, что создает инженер (таков дизайнер), но создать иную, свою, артистическую и пре-

красную, человеческую уже в самом замысле, а потому и в исполнении и, далее, в использовании, пространственную структуру.

Летательный аппарат — это не только аппарат, но и Человек, способный на нем летать. Он не летчик, управляющий машиной, которая может перемещаться в воздухе и без него, он летит сам, он — ум и воля, и душа, и могучие мышцы аппарата, он не летчик — летун.

А. Никитин в «Новом мире» (№ 4 за 1981 г.) написал: «Музей — не жизнь, скорее отрицание жизни, поскольку составляющие его предметы уже навсегда изъяты из жизни».

Это, конечно, не так. Музей может быть и не отрицанием, а утверждением жизни, оазисом жизни в безжизненной пустыне внемузейной повседневности или ее концентрацией, если за стенами музея жизнь прекрасна и радостна. Третьяковка, Эрмитаж, Лувр, Прадо — их «предметы» навсегда изъяты из кипения человеческих чувств?! — Но эти «предметы» можно лишь созерцать.

— О, да! Только. Но созерцать их — значит изнемогать душе от внутренней работы, изнемогать и светлеть, изнемогать и преображаться. Лишь спровоцированная подделками, декорированной пустой способностью созерцания — эта чудесная способность внутренней деятельности, вершина и синтез всех способностей человека — никнет, тупеет, опассивливается до состояния зеркала.

Не музей как таковой — отрицание жизни, а музейфикация — превращение в музей всех немужейных проявлений культуры. Жилище муз — это вечно живое во временно живом, но превращение в музей смертного до срока убивает его. Музейфикация — это современный египтизм, безрелигиозная мумификация.

Музейфикация связана с другим явлением в нашем оформительском искусстве — станковым проектированием. Мало того, что любая тема, любой социальный заказ на проектирование обращается замыслом музея, последний часто становится самодовлеющим и, соответственно, конечной формой его воплощения делается выставочный макет.

Я хочу обратить внимание на временное соотношение между проектированием и осуществлением проекта как на свойство дизайна, которое было подчеркнуто в эстонской экспозиции и выделяло работы эстонцев в этом отношении из всех других. Под фотографией каждой работы стояли две даты: когда спроектирован объект и когда построен. Под одной: спроектирован в 1977, построен в 1979, всего два года — невероятно; под другой: спроектирован в 1977, построен в 1978, всего один год — просто не верится! Но это и есть дизайн. Когда между созданием проекта и его реализацией проходят многие годы, дизайн уже не может состояться хотя бы потому, что за это время почти неизбежно меняются условия, а то и потребности, ради которых создавался проект. Осуществленный спустя десятилетия, он становится абсурдистским памятником никакой старины. Что же тогда сказать о проекте, который даже и не рассчитан на осуществление, о проекте самоцельном или станковом, как его еще называют? А такие на выставке были. Некоторые преднамеренно создавались как станковые, другие фактически становились ими. Программная нереализуемость — свидетельство какой-то иной, совсем не дизайнерской их природы.

Собственно, нереализуемость слово неточное. По-своему станковый проект реализуется. И даже непременно. Предметной формой реализации станкового проекта является макет, выполненный из бумаги, картона, поролона, фольги и тому подобных легких материалов. Поскольку макет — конечная инстанция станково-проектной деятельности, он должен обладать выразительностью законченного произведения искусства, но при этом оставаться все же проектом, чем-то принципиально эфемерным. Проект бесплотен. Станковый проект оплотняется лишь настолько, чтобы эту его бесплотность можно было созерцать. Музей предназначен для созерцания. Станковый проект музея есть объект для созерцания возможности созерцания, созерцание в квадрате. Проект рассчитан на специалистов, станковый проект — на публику: он должен привлекать, быть интересным, зрелищным, интригующим. Станковый проект немислим без макета, обладающего эстетическими качествами, он срастается с ним. Мастерство макетирования с его косметическими, декорационными приемами в станковом проектировании оказывается поэтому не менее важным, чем способность создать проектную идею.

Сторонники станкового проектирования ссылаются на Татлина. Напрасно. Если «Башня» осталась проектом, то по не зависящим от Татлина обстоятельствам.

Когда проект — пластическая визуализация идеала, тогда его самодовлеющее существование еще как-то оправдано, но когда проекты выставочных или музейных экспозиций, проекты интерьеров ресторанов и еще раз ресторанов демонстрируются как самодостаточные произведения искусства, язык не поворачивается сказать «да», а уважение добрых намерений, выдумки, талантливости и труда и допущение, что, может быть, чего-то я не понял, и признание беспорочного права на позицию, с которой я не согласен, не позволяет мне сказать «нет». Я озадачен и хотел бы в этом явлении разобраться.

Что бы оно значило? Почему такое стало возможным?

Иногда говорят: это оттого, что научно-техническая революция обособила проектирование промышленных изделий от производства. Это верно, что обособила. Обособила, но не оторвала, не противопоставила. Обособленное проектирование стало более мобильным, многотицидным, многовариантным, обеспечило быструю смену моделей, многообразие изделий. В станковом проектировании мы видим нечто иное. Оно не обособившееся, оно — вне производства находящееся, причем таким образом, что производство само по себе, а станковое проектирование само по себе. Как же все-таки оно возникло?

Когда у общества нет ни возможности, ни даже потребности в постоянной смене предметов массового производства, нет конкуренции, установки на искусственное устаревание вещей, когда

нет ни возможности, ни экологоопасной вожделенческой потребности непрерывно менять предметное окружение; а между тем разбужена дизайнерская деятельность, тогда дизайнерам ничего не остается другого, как только объявить проектирование самоцельной деятельностью, а проект — самодостаточным производением.

Проектов вообще всегда намного больше, чем осуществлений. Это нормально. Культура, как и природа, таким способом гарантирует свое воспроизводство: не прорастет одно семя — прорастет другое, не осуществится один проект — осуществится другой или третий, сотый, тысячный наконец. В культуре вещистской разрыв между проектированием и производством тоже, конечно, существует, но он все же не столь значителен, как в культуре антивещистской, более устойчивой и неизменной. Антивещистская культура уже в силу этого становится проектной во всех своих измерениях и проявлениях, подобно тому как вещистская — прагматичной, относящейся к проекту только как к средству. Это определяет как силу, так и слабость двух культур.

У проектной культуры неимоверные достоинства: в безоглядности ее мечтаний и надежд, в несокрушимости стремлений к идеалу, в мечтательности среди житейских неурядиц и невзгод, не замечая их, жить духовно. Она всегда — желание состояться в полную меру своих упований, всегда уверенность, что все еще впереди. Такова она в своих лучших и прекраснейших проявлениях. Недостатки проектной культуры проистекают из того же самого свойства — проектности, когда способность мечтать превращается в маниловскую мечтательность, проекты — в бюрократические прожекты, когда видимость маскирует отсутствующую сущность, проект дела замещает дело, намерение оценивается как результат.

Проект, по определению, есть предвосхищение будущего, сотворение нового, но станковизация проекта может превратить его в ретроспект, то есть в средство реставрации, консервации или, в лучшем случае, реорганизации и модернизации.

С проектностью как конститутивной чертой связаны и такие культурно значимые черты, как тотальность, неопределенность, словесность, которые в их амбивалентных проявлениях можно было также наблюдать на выставке.

Тотальность акцентировали даже и аннотации, подчеркивая, что перед нами решения комплексные, ансамблевые, целостные. Стремление к тотальности разной степени и разного уровня — от ансамблевого решения интерьеров дворцов культуры до предложения по методике создания культурно-эстетической модели чуть ли не половины Сибири, от комплексного проекта музея до целостного образа страны на международных смотрах типа Осака или Монреаля — на выставке преобладало.

Эта черта глубоко укоренилась в проектной культуре. Высшие ее проявления — духовная всеотзывчивость, интернационализм, всемирность и, наконец, космичность. Можно даже сказать, что проектность и космичность — две грани одной и той же культуры.

Если тотальность транспонировать на несколько уровней ниже всемирности, но все же не опускаясь до уровня, представленного на выставке, то это была бы целостность всей предметной среды. Проблема ее создания, адекватная духу культуры, давно поставлена. Проектирование, свободное от производственных ограничений и пытающееся (как это делают на Сенежской студии) основывать свою практику на опыте мирового искусства, могло бы, казалось, хотя бы приступить к ее проектному осмыслению. Это было бы истинное проектирование, то есть создание небывалого, не имеющего прототипов того, что со временем могло бы заменить наш хаотичный вещный мир, предметно обеспечить свободу, деятельность и всеобщее благо. Вот где и станковое проектирование на весьма долгий срок было бы и неизбежно и необходимо.

Ничего подобного на выставке не было. Не потому ли, что эта задача несовместима с принципом оформительства?

А потребность в обычных вещах, удобных и красивых, для будней и праздников, для работы и дома, в проектной культуре, хотя она и не вещистская, достаточно ощутима. И если когда-либо дело все-таки дойдет до попыток проектирования целостной предметной среды, то хотелось бы надеяться, что наперекор интенции на тотальность художники вспомнят также о позабытой-позаброшенной вещи повседневного обихода.

Пластическую аморфность выставочных проектов авторы пытались восполнить выразительностью словесных — письменных и устных — объяснений. Словесность вообще характерная черта проектной культуры. Она повлияла на живопись, скульптуру, даже музыку; словно в проектной культуре опосредует и создание и восприятие всякого художественного произведения.

На выставке беспокоила не словесность — ее чрезмерность. Казалось, иной проект, даже самый подробный, был только поводом для того, чтобы рядом с ним автор проекта соорудил другой, но уже словесный, и зритель невольно в своем восприятии соединял вместе то, что он видел, и то, что слышал, причем таким образом, что в конце концов услышанное вспоминалось как увиденное, между тем как рассказанное далеко не всегда имело предметно-пластический эквивалент. Это была гипертрофия слова, а гипертрофия слова в проектировании есть маниловщина.

При желании всерьез проектировать вещи следует развивать в себе не столько словесный, сколько пластический дар. Что же касается собственных возможностей проектной культуры, то тут надо иметь в виду, что на одном ее полюсе располагаются типы проектирования, которые символически могут быть обозначены именами Манилова и Потемкина, но на другом, противоположном — типы проектирования, явленные творчеством Федорова и Татлина.

Кому будет впрямь отдано предпочтение — зависит прежде всего от художников.

Уроки народной культуры

Александр
Канцедикас

Мы входим в брошенный крестьянский дом и видим множество ненужных современному человеку вещей. Еще совсем недавно мы проходили мимо них равнодушно, сегодня у нас возникает желание сохранить их, унести в музей. Желание почтенное и знаменательное — эти чужие вещи вновь нужны нам. Но, пожалуй, нет более страшной и явной смерти для живой вещи, чем музейный запасник. Особенно когда речь идет о вещах бытовых, имевших счастливую судьбу раствориться и исчезать в жизни, будучи до конца нужными человеку. Сегодня они в быту необязательны, но эта их ненужность в быту совсем не означает их ненужности в жизни: быт изменчив и поверхностен, его вещность преходяща; жизнь бессмертна, и доставшиеся нам в наследство вещи хранят в себе это бессмертие. Бессмертие реальное, а не музейное. Именно поэтому сегодня, в период всевластия науки и техники, неожиданно оказались актуальными традиционные методы народной медицины и предсказания погоды, фольклорные песни и произведения народных мастеров. Интенсивность этого процесса столь велика, что к настоящему времени возникла необходимость осознания основных особенностей и принципов народной культуры, возвращение их в новом качестве в жизнь современного человека. Между тем само понятие «народная культура» остается в нашей науке весьма неопределенным. Мы встречаем его в работах этнографов и фольклористов, социологов и искусствоведов, но ни в одном справочном издании нет его четкого определения. Немало говорится о его отдельных составных элементах, но нигде нет попытки выявления его основных признаков. Однако без понимания, научного анализа своеобразия народной культуры в целом трудно понять особенности ее составных частей и, в частности, народного искусства, о котором столь часто пишут на страницах «ДИ». Рассматривая творчество народных мастеров вне контекста породившей его культуры, мы неизбежно обращаемся к внеположенным ему критериям, пытаемся описать и объяснить его в понятиях и терминах профессионального искусства и тем самым невольно искажаем в самих его основах.

Конечно, в своем многовековом развитии народная культура не оставалась неизменной, и тем не менее для нее характерна весьма значительная устойчивость, упорная верность традициям. С этой точки зрения, на нее распространяются многие свойства традиционной культуры, пристально изучаемой отечественными и зарубежными культурологами, философами, этнографами. В этой статье народная культура рассматривается в ее наиболее «чистом» виде, в основных закономерностях, общих для ее отдельных конкретных проявлений, но, естественно, не исчерпывающих их. Жизнь человеческого общества, отдельных его слоев и коллективов, конечно, неизмеримо шире и сложнее любых схем, в том числе и предлагаемой ниже. Мы также не ставим своей задачей оценочный подход к традиционной народной культуре, ограничиваясь подходом описательным. Нетрудно понять, что ее принципы и путь развития содержат наряду с положительными и безусловно отрицательные свойства. Однако отнюдь не последние определяют наш сегодняшний интерес к этому удивительному, уже ушедшему, но не изжившему себя миру. Основные положения этой статьи относятся к наиболее типичному периоду в истории народной культуры — эпохе феодализма, замкнутого натурального хозяйства, делавшего каждое конкретное сообщество самодостаточным коллективом со своими традициями и стойкими культурными параметрами. В то же время, как это нетрудно заметить, многое из сказанного ниже характерно для жизни крестьянства вообще и сохраняет свое значение вплоть до наших дней. Типология явления не изменилась. Социальная определенность понятия «народная культура» в европейских условиях предполагает в качестве противоположного — понятие «элитарная культура». До воз-

никновения феодализма культура характеризовалась значительной общностью (в нашей стране это относится, в частности, к древнерусской культуре), и лишь с формированием развитой классовой структуры и появлением общественной верхушки, рассматривавшей остальную часть своих соплеменников как «народ», а точнее говоря — простонародье, создались условия для выделения из общенародной культуры культуры элитарной, важнейшей характерной чертой которой являлась опора на письменность, утрата обязательности непосредственного общения как основы развития культуры. Соответственно, в то время как в культуре власть имущих классов наряду с исконными этническими традициями значительную роль стали играть иноземные влияния, народная культура упорно сохраняла верность ранее сложившимся, устоявшимся в данной среде культурным идеалам. Естественно, что между этими двумя типами культуры в их конкретных проявлениях постоянно существовала связь, имевшая в различные периоды разную степень интенсивности. Однако основополагающие черты народной культуры, такие, как ее синкретичность и основанность на непосредственном общении, сохраняли свое решающее значение на всех этапах ее развития. Именно в этих двух аспектах могут быть рассмотрены и объяснены ее основные принципы и характерные свойства, очевидные на предыдущих исторических этапах и сохраняющие свое значение сегодня.

В синкретизме принято видеть неразвитость, первичную нерасчлененность человеческой культуры. Между тем он упрямо сохранялся на протяжении многих тысячелетий и дожил в народной культуре почти до нашего времени, сопутствуя ее высочайшим, наиболее рафинированным проявлениям и, в известной мере, предопределяя их.

Естественно, что синкретизм народной культуры порождал широкую систему внутренних взаимосвязей и взаимозависимости различных ее элементов и исключал противоречия между ними. Здесь не могло быть, например, противоречий между старыми и новыми явлениями в культуре, столь характерными для современной цивилизации. Не могло быть и речи о противопоставлении духовных и материальных основ культуры. Она составляла интегральную целостность, находящуюся в медленном гармоничном развитии. Любое изменение целого сказывалось на всех частностях, нововведения в частном столь же неизбежно отражались на облике целого. Таким образом, этой культуре была присуща высокая органичность.

Синкретичность культуры отвечала целостности ее субъекта — человека традиционного общества. Благодаря этому народное искусство было и материальной средой, постоянно окружавшей человека, и образным отражением действительности, и способом познания мира, и воплощением народных идеалов. Оно олицетворяло разнообразные связи человека с человеком, человека с природой, человека с космосом. Как любое прикладное искусство, оно было чем-то большим, чем образное отражение действительности, так как его произведения в своей вещественности являлись частью этой действительности, составляли материальную основу второй природы — культуры; и в то же время идеологические функции — от выражения глубиннейших представлений народа о мире и человеке до формотворчества и игры — неотъемлемая часть этого искусства.

Такая широта народного искусства вполне естественна: оно восходит к времени, в котором человек отличался значительной многогранностью, отсутствием отчужденности его природных качеств. Являясь порождением такого человека, это искусство служило цели его полнокровного воспроизводства. К нему в высшей степени приложимы слова К. Маркса: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, которые

способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы».

Вещь в народной культуре была в свою очередь обращена к многогранной сущности человека, ее потреблявшего, отвечала этой сущности, развивала ее. Не только создавая, но и общаясь с такой вещью, человек распредмечивал богатство своей природы, узнавал свое место в мире и впитывал богатство мира в себя. Построенная на этом культура была в высокой степени гуманистичной и гармоничной. Осознание этого факта, детальное раскрытие его особенностей и механизма существования представляет значительную ценность для современной культуры. В нем проявляется родовая сущность человека, оно представляет собой стержень, соединяющий сегодняшнюю культуру с истоками человеческой цивилизации. Соответственно, уроки народной культуры подытоживают опыт длительный и богатый и обретают сегодня особую остроту и актуальность.

Несколько лет назад в своей статье на страницах «ДИ» известный фольклорист К. Чистов сетовал на неопределенность понятия «народное искусство», имея в виду его материально закрепленные памятники или попросту говоря — вещи. В сфере собственно фольклора, как его принято трактовать в нашей науке, то есть устного народного творчества, критерии представляются четкими — есть слово устное и слово письменное, есть культура, основанная на письменном или, напротив, на устном слове. Наличие различных пограничных явлений несколько усложняет картину, но не меняет ее основ. Иное дело — мир вещей, мир материально закрепленных потребностей, идей, эстетических представлений и т. д. На первый взгляд осязаемая плоть этих вещей делает их близкими письменному слову, однако при более пристальном рассмотрении их функционирования в народной культуре эта кажущаяся близость разрушается.

В той же мере, в какой фольклористы относят тот или иной традиционный текст к вполне конкретному региону, коллективу, такими же рамками ограничивается функционирование традиционной вещи. Территориальная, локальная обособленность проявлений народного творчества всеобща, распространяется на все его виды. Это истина общеизвестна. Таким образом, определяющим для народной культуры становится механизм передачи традиций, основанный на непосредственном общении в пределах данного коллектива. Осуществляется это общение на основе живой речи или на непосредственной передаче от одного человека к другому традиционной вещи, приема ее создания, способов использования, характера образности — вопрос не принципиальный. Важно, что слово или вещь живут в данном коллективе, в равной степени принадлежат каждому его члену и являются необходимо важными и определяющими его своеобразие.

Именно поэтому законы фольклора так естественно распространяются на все другие виды традиционного народного творчества, именно поэтому прикладное искусство можно с полным основанием отнести к фольклорной культуре.

В русле такого понимания народной культуры становится совершенно очевидной необходимость и специфичность таких ее качеств, как традиционность и коллективность. Традиционность раскрывается не как приверженность определенным вещам, формам и идеям, которой могло бы и не быть, но как единственная возможность сохранения своеобразия коллектива, а значит и вообще как единственная возможность сохранения данного сообщества, как отсутствие выбора. Вхождение каждого нового явления, компонента в народную культуру определяется, таким образом, его созвучностью традиции, способностью быть переработанным и поглощенным ею.

Патриархальный уклад, определявший духовную жизнь коллектива, иерархию ценностей и отношений, служил основой традиционности, устанавливая неизбежность преемственности культурных норм. Эти нормы многогранно запечатлевались, в частности, и в предметном мире, в технологии его создания, использования, в образном строе. Благодаря этому предметная среда становилась такой же незбываемой, как и духовный уклад.

В области народного изобразительного искусства этот факт раскрывается на таком примере: число вещей, окружавших крестьянина, их ассортимент были, с точки зрения современного человека, предельно скудными. Этот небольшой круг вещей оказывался жизненно важным, необходимым для выполнения трудовых и бытовых функций, что определяло его предметную и одновременно духовную содержательность. В известной мере, благодаря этому практически ни один из предметов обихода не был обойден вниманием как вещь достойная и необходимо требующая эстетического совершенства.

В мире народной культуры, не знавшей искусства как такового, красота распределялась более равномерно, присутствовала во всех проявлениях народной жизни в качестве свойства обязательного. Целостный человек, живший и творивший по законам красоты, воспроизводил эти законы в каждом своем деянии. Вне понятия «красиво» не существовали — добро, радость, печаль, труд, отдых, человеческие взаимоотношения. Красота была неотъемлемым свойством мира, она приходила к человеку в его общении с природой и являлась оттенком представления о всеобщей благодати, добром начале мира.

Это органическое чувство красоты максимально обнажалось в вещах эстетические качества природных материалов, вело к наследованию природных гармонических форм, воспроизведению эстетических норм, данных человеку его природным окружением. Она была сомасш-

табна физическим данным, духовным потребностям, эстетическим представлениям человека, создавшего эти вещи и жившего среди них.

Опыт народной культуры накопил глубочайшие свидетельства и традиции сохранения многосторонних связей человека с природой. Мир образов народного искусства содержит бесчисленные аналогии с природными формами. На поверхности это — растительный и зооморфный орнамент, реальная образность космологических мотивов, обусловленность многих форм традиционных предметов природными прототипами. Когда наш взгляд падает на характер использования природных материалов в народном искусстве и мы убеждаемся, что текстура дерева, пластичность глины, упругость металла выявляются здесь с предельной остротой, мы говорим как о каком-то отдельном явлении об эстетике материала в творчестве народных мастеров. В иных случаях, изучая характер художественно-ремесленных приемов, мы обнаруживаем аналогии в механизме создания тканного узора или гончарной формы с соответствующими явлениями так называемой неживой природы. Но для человека традиционного общества неживой природы не существовало. Вся природа была живой, говорящей, целесообразно действующей, являлась плотью от плоти его собственной жизни. Только понимая это, мы можем раскрыть действительно всепроникающую природную одухотворенность народного искусства, объяснить, как принципы гармонии в изобразительном фольклоре наследуют гармоничные формы природного окружения Абсолют общения в традиционной народной культуре ведет к разнообразию проявления в ней форм коллективизма. Это коллективизм самих сельскохозяйственных работ и связанных с ними обрядов и праздников. И особое ощущение соседства, проявляющееся в русских посиделках, белорусской толоче и других схожих проявлениях, имеющих в традиционной культуре всех народов.

Практическим выражением коллективности в народном искусстве являлась его безымянность. Безымянность человека условна, она не делает его лишенным индивидуальных качеств, генетических и психических особенностей. Творчество, действительно, оставалось коллективным, вещи, создававшиеся нередко тысячами живущих в данной местности мастеров, были едины по своему образному строю, изготавливались на основе общепринятых художественно-ремесленных приемов. Вероятно, это было ответом на соответствующую потребность общества, в котором уклад, а следом за ним и бытовые художественные вещи являлись консолидирующим фактором, способствовавшим правильной жизнедеятельности коллектива. Коллектив выполнял заложенные в него человеческим естеством функции жизнедеятельности и развития общества. Искусство, создаваемое коллективом мастеров, обретало отточность и совершенство, но это не являлось целью процесса, а

было его следствием. Целью оставалось сохранение феномена человеческой природной одаренности, выявление таланта и возможности каждого человека. Не случайно традиционное общество поражает нас сегодня обилием талантов, многогранной одаренностью его представителей. Именно поэтому в народной культуре нет и не может быть противопоставления личности и коллектива. Именно поэтому крестьянский резчик или гончар выражал в своем творчестве себя и как конкретную личность, индивидуальность, и как члена насчитывающего многие поколения данного коллектива. Коллективность была естественной реальностью, а не формой приспособления, в ее рамках каждый оставался самим собой. Об этом превосходно свидетельствуют произведения народного искусства.

Будучи глубоко традиционной, народная культура в то же время не признавала раритетов. Этим подчеркивается ее необычайная жизнеспособность, многоплановая актуальность, плодотворность. Пронизанность традициями сочеталась с категорическим отрицанием дряхлости, искусственного застоя. В свою очередь это обеспечивало плавность и органичность развития культуры, отсутствие художественной рутин, стыдливо оберегаемой условности, исключало возможность стилизации.

С принадлежностью каждого явления, каждого произведения всей среде, всему сообществу связана анонимность, столь характерная для традиционной народной культуры. Попытки объяснить отсутствие подписей на встречающихся памятниках XVIII — начала XX века неграмотностью их авторов далеко не всегда удовлетворительны. Доподлинно известно, что многие из гончаров, расписчиков, резчиков, в частности, многие из мастеров, принадлежавших центрам, где жили старообрядцы, были, безусловно, грамотными, но вещей своих тем не менее не подписывали. Это и естественно, так как вещь принадлежала коллективу в той же мере, что и ее создателю. Характерно, что мы чаще встречаем на этих произведениях имена их конкретных владельцев, заказчиков, чем самих мастеров. Анонимность, таким образом, отражала одно из характерных свойств народной культуры.

В то же время в реальном механизме функционирования традиционной культуры вышеуказанная анонимность была весьма условной. В системе непосредственных связей, превращавших данную конкретную среду в коллектив, вещь никогда не отрывалась от ее автора. И до тех пор, пока она была предназначена для использования в рамках данного коллектива, она предельно четко олицетворяла индивидуальные особенности мастера: его понимание материала, чувство формы и декора, способность передать в традиции свою индивидуальность. Характерно, что и сегодня в пределах промысла легко распознают авторство той или иной вещи по почерку мастера, а отказ

подписывать свои скульптуры литовские резчики объясняют весьма резонно: все равно никто другой так сделать не сможет. Инициатива указания авторства исходила, как правило, от посредников, связывающих или, если будет угодно, разделяющих мастера и потребителя. Так появились первые подписные вещи в конце XIX — начале XX века в Хохломе, Опошне, латгальских гончарных центрах и т. д. Характерно, что мастера до сих пор неохотно подписывают свои изделия, по традиции не видя в этом особого смысла. И смысла этого, вероятно, сегодня действительно нет, но уже ввиду отсутствия обратной связи между потребителем и мастером.

Характерным проявлением коллективности народной культуры служит особый авторитет, которым пользуются в обществе старики. Это и естественно. Ведь в условиях живого общения люди долго прожившие, много видевшие и знающие, являются особенно ценными носителями традиции: среда уважает не просто их собственный жизненный опыт, но тот коллективный опыт, хранителями и передатчиками которого они являются. О значимости этого фактора этнографы, фольклористы, исследователи народного искусства знают по собственному опыту: с поиска стариков, с общения с ними начинается любое полевое обследование. Соответственно, и значение старого мастера на промысле отнюдь не ограничивается его степенью одаренности, он ценен в первую очередь как живой носитель коллективной традиции, человек, сохраняющий в своей памяти разнообразные секреты ремесла, как представитель предшествующих поколений.

Совершенно особым было в традиционной народной культуре ощущение времени. Мерой общественного времени являлись основные фазы крестьянского труда, вехами служили здесь сев и уборка урожая. Само ощущение времени обращено к конкретному будущему: сеют для будущего, продукты урожая собирают для будущего, в семье объединяются для продолжения рода. Потребление, наиболее тяготеющее к сиюминутности, представляется только как тень, тень работы, поэтому оно не имеет, как правило, индивидуальных оттенков.

Понятие о прошлом в народной культуре связывается, как правило, с эпическим прошлым, имеющим абсолютное значение. Это время праотцов, титанов, отдельное непереходимой границей от реального времени современности. Наиболее ярко это ощущение передано в эпосе. Уважение к традициям, вера в их непоколебимость и мудрость вырабатывает благовоительное отношение к эпическому прошлому: народное сознание хранит память о некогда бывшем «золотом веке». Исторические реалии, вторгающиеся в народную жизнь, также уходят за границы реального времени, как только теряют свою актуальность. Их вневременность, отнесение к «былым» временам

закрепляется в легендах и преданиях, столь непохожих по своим общественным функциям и характеру образности на исторические источники письменных культур. Благодаря этому галантные сцены из светской жизни превращались в северной или городской росписи в канонизированные изображения, переосмысленные в высоких мерах крестьянского мировосприятия и этики, а сам образный строй обретал характер традиционной статичности, монументальности и лаконичности, становясь как бы принадлежностью значительно более ранней стадии искусства. Отсюда возникает характерное для нашего восприятия народного искусства ощущение его вневременности, эпичности его языка, образного строя. И это действительно отражает основополагающее свойство народной культуры, в которой современное всегда совпадает с вечным. Не случайно общение с произведениями народного искусства дает уникальное ощущение точности их образного решения, которое представляется на редкость убедительным, единственно возможным, а наиболее стойкие и характерные образы, рожденные в недрах традиционной культуры, запечатленные как в декоре вещей, так и в первую очередь в их форме, не просто содержательны, но и концептуальны, отражают, по точному определению Г. К. Вагнера, «мир в целом».

Народная культура прошлого, отдельные особенности которой охарактеризованы нами выше, была явлением живым и чрезвычайно многообразным. Ее определяющие качества — высокая степень синкретичности, взаимосвязанность и взаимообусловленность ее различных сторон и проявлений, передача традиций на основе непосредственного людского общения — не потеряли своей ценности и в наше время. Более того, их актуальность ощущается нами сегодня острее, чем когда бы то ни было ранее. Возможность целостного проявления человека, возвращение ему отчужденных в процессе истории качеств противостоят худшим признакам современности — дегуманизации труда, творческой пассивности, потере ощущения единства нашего современника с природой, притуплению образного восприятия окружающей нас предметной среды. Пронизанность мира традиционной народной культуры красотой постоянно напоминает нам, что мир безобразный — это мир безобразный, лишенный гармонии и человеческого чувства. Так же как живое человеческое общение, которое не может быть заменено никакими «информационными процессами», является основой сохранения человеческого общества — Земли Людей. С этой точки зрения, уроки традиционной народной культуры необходимы для «полного, происходящего сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращения человека к самому себе, как человеку общественному, т. е. человеческому» (К. Маркс).

Общественные интерьеры Калининграда

Эмма Герловина



Современный человек живет чрезвычайно интенсивной жизнью. Основную часть своего времени он проводит вне дома, и его воззрения, как этические, так и эстетические, во многом зависят от среды, в которой он работает и отдыхает. Поэтому общественным интерьерам придается все большее значение, и сейчас уже стало привычным, что для их решения привлекают художников, для которых декоративно-оформительское искусство — профессия.

В отличие от прошлых эпох художники-оформители современных общественных интерьеров работают, в основном, уже в готовом архитектурном объеме. Это здания, которым либо определено новое назначение, либо их интерьеры нуждаются в обновлении.

Формирование среды в существующей постройке приводит к перераспределению ролей между архитектурой и декоративно-оформительским искусством: архитектура теряет присущее ей активное начало, здание превращается в пространственную оболочку, подлежащую преобразованию. Преобразующую роль выполняет декоративно-оформительское искусство.

Это искусство синтетично по своей природе: в рождении нового ансамбля участвуют живописцы, скульпторы, графики, прикладники разных жанров и направлений. Но как бы красивы ни были их произведения, сами по себе они не создадут гармоничной пространственной композиции. Интерьер — это оркестр, который нуждается в своем дирижере. И у дирижерского пульта встает художник-оформитель. Он разрабатывает проект, объединяет художников в творческий коллектив, совместно с которым продумывает убранство будущего интерьера. Роль художника-оформителя как автора проекта и руководителя творческого коллектива чрезвычайно велика — от его таланта, профессиональных знаний, опыта и

Г. Геллер, Н. Златин
Кафе во Дворце культуры
рыбаков

В. Чеваков, В. Ставницер
Витраж «Нептун». Калининград

Н. Златин
Танцевальный зал во Дворце
культуры Тарного комбината.
Калининград





вкуса зависит облик интерьера, его идейно-художественная направленность.

У ленинградских художников — большая школа декоративно-оформительского искусства. Ее основы заложили великие зодчие XVIII—XIX веков: Д. Трезини, В. В. Растрелли, К. И. Росси... Они были не только непревзойденными архитекторами, но и замечательными мастерами художественного оформления. Ленинградские оформители черпают свое вдохновение в петербургской архитектуре с ее гармонией, чистотой линий, ясностью и лаконизмом решения, в большой культуре города. Наверно, поэтому их приглашают работать во многие города и селения страны. Творческая дружба Калининграда с ленинградскими художниками продолжается около десяти лет. За это время ими закончено оформление Дворца культуры рыбаков (1974), магазина «Океан» (1975), Дворца культуры Тарного комбината (1978), продолжают работы во Дворце бракосочетания, ресторане «Садко», кафе «Универсаль», баре «Солнечный камень» и других. Эти интерьеры разместились в зданиях, которые строились в разное время, принадлежат разным архитектурным стилям — различно подошли к их современному переосмыслению и художники.

Ленинградские авторы выбрали для себя путь комплексного решения, то есть оформления всех помещений здания одновременно, нередко с прилегающей территорией. Это открывает наибольшие возможности для достижения художественной целостности и соответствия новому назначению. Понимание и учет взаимодействия искусств в функциональном, структурном и композиционном аспектах характеризуют профессиональный уровень мышления и культуру авторского коллектива. Бар «Солнечный камень» — один из примеров создания современного общественного интерьера в сооружении, которое имеет большую историческую и художественную ценность (авто-

Н. Златин, Г. Руднева
Кафетерий магазина «Океан».

В. Табулинская — роспись,
В. Горин — светильники.
Калининград

Н. Златин, Г. Руднева
Бар «Солнечный камень». Проект





Торговый зал
магазина «Океан».

ры проекта Н. Златин, Г. Рулева). Бар размещается в здании XVII века — форте Розгартен. Оформлять помещения, где нельзя вбить ни одного гвоздя, чрезвычайно сложно. И в то же время само сооружение подсказало интересное решение. Интерьер бара строится на контрасте крепостной архитектуры и откровенно современной обстановки, исключаящей какую-либо подделку под старину. Мягкие удобные диваны, легкие плетеные кресла, люстры, размещенные в интерьере, подчеркивают суровую красоту кирпичной кладки, высоких стрельчатых окон, сводчатых перекрытий. Структурного единства средневекового зодчества и современного убранства удалось достичь благодаря точно найденному ритму декора, архитектонике мебели.

Пожадуи, наиболее проблематична для оформителя сегодня работа в интерьерах 50-х годов нашего столетия. Еще недавно эта архитектура обвинялась в эклектизме и излишествах. Но расстояние во времени позволило взглянуть на нее по-новому — она начинает вызывать симпатии, некоторые здания даже берутся под охрану. Калининградский Дворец рыбаков — типичная для этого времени постройка культурного назначения. Авторы проекта его обновления Г. Геллер и Н. Златин произвели минимальную перепланировку помещений, продиктованную функциональной необходимостью, и ввели декоративные элементы, которые попытались стилистически увязать с архитектурой.

В создании общественного интерьера немаловажную роль играет выбор темы. Тематическая содержательность декора помогает организовать среду, добиться ее художественной выразительности и своеобразия. Калининград — город рыбаков, поэтому вполне понятно, что море с его причудливой жизнью, труд рыбаков в море стали главными темами в оформлении ленинградцами общественных интерьеров. Во Дворце культуры рыбаков художники обратились к историческим образам, к старинным представлениям о море и мореплавании. Эта тема прошла через все интерьеры дворца, найдя свое воплощение почти в каждом предмете убранства: кованных решетках, витражах, занавесах, живописном плафоне, торшерах, керамике и др. Многократно повторившись, морская тема не стала назойливой, ибо каждая форма искусства пересказала ее по-своему, сообразно своему изобразительному языку и творческой индивидуальности художников.

Большая и серьезная реконструкция была проведена во Дворце культуры Тарного комбината, который разместился в старом особняке. По своим размерам, планировке и оформлению он не отвечал новому назначению. Наряду с внутренней перепланировкой была сделана пристройка со стороны главного фасада, в кото-

рой разместились танцевальный зал и вестибюль (автор проекта Н. Златин). Хотя пристройка изменила внешний вид здания, оно хорошо вписалось в городской ансамбль благодаря найденным пропорциям и отделке фасада: по первому этажу он облицован шлифованным доломитом в сочетании с рваным камнем, выше — мраморной крошкой, идентично зданию напротив.

Оформление внутренних помещений держится на богатых декоративных возможностях дерева. Дуб, бук, ясень и другие породы широко использованы не только в отделке, но и для изготовления предметов декора. Это небольшие скульптурные композиции А. Семченко, морская карта со знаками зодиака в технике маркетри и резные ставни В. Кашицы, морская эмблема Ю. Бесчастного.

Наиболее цельным по художественной структуре получился двусветный танцевальный зал в пристройке дворца. Неповторимость текстуры и богатство цветовой палитры дерева даже одной породы позволили отделать зал только дубом: стены облицованы дубовыми плитами, потолок по периметру разбит на кессоны дубовыми перегородками, паркетный пол, рисунок которого синхронно повторяет решетчатость потолка, набран из дубовой палубной рейки. В кессоны вставлены декоративные пластины, выполненные в технике резьбы по дереву с росписью (художники В. Ключарев и Л. Ляк). Не задаваясь целью передать морские краски, авторы расписали пластины в насыщенной цветовой гамме, этот красочный мир разывает в центре потолка лазурная голубизна. Сверху свисают на серебристых цепях и белых морских канатах светильники-бочонки, символизирующие продукцию Тарного комбината.

Формирование среды современного общественного интерьера в существующем архитектурном объеме вызвано необходимостью и оправдало себя. Наряду с этим ведется большое строительство и новых зданий общественного назначения. Однако и в этом случае художников-оформителей привлекают не на стадии проектирования, как это должно бы быть, а после завершения строительных работ. В результате выявляются недочеты, устранить которые можно только реконструкцией, что в данной ситуации совершенно не оправдано. Так было и с магазином «Океан». При конкретном решении интерьера прежде всего встал вопрос о необходимости увеличения полезных площадей. Авторы проекта декоративно-художественного оформления Н. Златин и Г. Рулева предложили наиболее экономичный способ расширения магазина: использовать галерею, зашив ее с двух фасадов витринами. Часть галереи вошла в торговый зал, в боковом крыле разместились кафетерий и лекторий.

Убранство торгового зала — простое и сдержанное. Стены и колонны облицованы хромоникелевой плиткой. В одном ключе с ними решен подвесной потолок, оформленный дюралевым профилем. Двери-решетки переключаются с оформлением витрин. В интерьер вносят оживление, не нарушая его строгости, красочные керамические пласти В. Соколовой. Очень пластично решен кафетерий. Его оформление определила живопись, сплошь покрывшая стены и потолок (эскизы В. Табулинского), в которую хорошо вписались светильники-батискафы (В. Горин). Игровую обстановку дополнили высокие табуреты, оплетенные морскими канатами.

Работы ленинградских художников в Калининграде позволяют проследить, какое большое значение приобрело в наше время декоративно-оформительское искусство, как велика роль художника-оформителя в создании образа современного интерьера.

Все чаще архитектурно-планировочные организации обращаются к мастерам художественного оформления на стадии проектирования. Вопрос о совместной работе архитекторов и художников становится одним из главных, волнующих сегодня художественную общественность. Отсутствие творческих контактов между архитектурно-проектными и художественно-оформительскими организациями приводит нередко к художественной неполноценности общественного интерьера. Настало время возродить прекрасные традиции великих зодчих, которые не приступали к строительству до тех пор, пока не сложится творческий коллектив, пока не будет прорисовано все до мельчайших деталей.

Синтез искусств — высшее проявление гармонии архитектуры с декоративно-художественным оформлением — рождается только в творческом единении архитектурных и художественных замыслов.

Ремесла горных народов Алжира

Алексей Васильев

Алжир — страна древнего и богатого культурного наследия. Это одна из тех стран мира, которая из поколения в поколение на протяжении многотысячелетней истории, полной коллизий и переворотов, донесла до наших дней reminiscence древнейших культурных традиций. В народном искусстве горных народов АНДР по сей день сохраняются идеи и образы, идущие от первых земледельцев архаической и античной эпох, раннего византийского средневековья. Непрерывность культурной традиции — отличительная черта народного алжирского искусства.

Горная область Алжира — Большая Кабилия богатством и традиционностью распространённых здесь художественных ремесел представляет одно из наиболее замечательных по всей Северной Африке мест.

Как свидетельствуют античные письменные источники и материалы археологических исследований последних десятилетий, уже в начале II тысячелетия до н. э. ливийские племена, населявшие побережье Северной Африки, переживают процесс разделения по роду их хозяйственной деятельности на скотоводов и земледельцев. Оседлые земледельческие племена заселяли районы, территориально соответствующие северным прибрежным областям современных Марокко, Алжира и Туниса. Районы, расположенные западнее Туниса вплоть до Дельты Нила, и все южные земли Северной Африки были местами обитания скотоводов-«кочевников»¹.

Северная Африка находилась в орбите постоянных этнокультурных взаимоотношений с великими цивилизациями Средиземноморья и Ближнего Востока и подвергалась со стороны различных морских держав завоеваниям — в результате всего этого возникла сложная этническая карта современного Алжира. В жизнь и материальную культуру коренного населения проникали египетские, греческие, финикийские, пунические и римские влияния.

В VII веке, ко времени завоевания Северной Африки арабами, коренное население (так называемые берберы) состояло из множества племен, разделявшихся на две основные этнические группы. Это племена зената и санхаджа. Зената занимались разведением верблюдов и вели в основном кочевой образ жизни в районах оазисов Сахары, полупустынь и степей. Санхаджа — оседлые земледельцы. На территории Алжира санхаджа составляют группы берберов кетама, населявших горные области Кабилии.

В эпоху завоевания Северной Африки Арабской империей в VII—XI веках берберское население переживает процесс «арабизации», и все же ислам и арабский язык поверхностно затронули местные обычаи.

Земледелец кетама хранит глубокие мировоззренческие традиции, порожденные земледельческими ритуалами эпохи расцвета средиземноморских аграрных цивилизаций. Первобытный анимизм и космогонические представления античности по сей день ощутимы в образах и декоре традиционных ремесел Большой Кабилии.

Первые средиземноморские цивилизации характерны культом предков и плодородия. Не в этой ли издревле идущей привязанности берберского сельского жителя к земле своих предков, несущей плодородие и обновление жизни, кроются нравственные истоки постоянной борьбы кабилы с заморскими завоевателями. Эта борьба нашла, в частности, свое отражение в самом термине «бербер», которым римляне окрестили непокорных им туземцев. Оттесненные в горные районы



Джурджуры кабили, или, как они себя называют, «имазиген», что означает «свободный», «благородный», обрели там безопасность и независимость и с традиционным усердием и искусностью развивали террасовое земледелие, садоводство и различные ремесла.

Большая Кабилия — горный край, простирающийся вдоль средиземноморского побережья к Востоку от города Алжира с административным и культурным центром Тизи-Узу. Селения и деревушки располагаются в предгорьях и, подобно маленьким неприступным крепостям, лепятся на вершинах и вдоль отвесных хребтов Джурджуры. Это интереснейшие ансамбли сельской архитектуры. В основном из грубого камня, с черепичными крышами, дома органично сливаются с пейзажем, как бы обтекая естественные рельефы. Постройки понижаются каскадом, организуясь в концентрическую систему улочек. На откосах возле деревень, в окружении оливковых и фиговых рощ, лесов пробкового дуба, ясени и эвкалипта четко вырисовываются небольшие наделы культур. «Горный край этот населен, хорошо обработан, покрыт роскошной растительностью и вполне справедливо может быть назван африканской Швейцарией», — отмечал русский офицер А. Беренс, путешествовавший по Кабилии в 1857 году². И действительно, живописность и разнообразие гор, моря и лесов Большой Кабилии поражает первозданностью и удивительной соразмерностью человеку.

Уроженец Тизи-Узу Садек Хажжерес написал: «После привязанности к земле любовь к традиционной культуре составляет одну из основ национальных чаяний народа»³. Самобытное крестьянское искусство Кабилии, рожденное многотысячелетней земледельческой цивилизацией Магриба, живо и сегодня в расписной керамике, плетеных изделиях, ткачестве. Многочисленные лавочки ремесленников, коллекции музеев, художественные выставки знакомят с работами кабилских мастеров и мастериц.

Одним из наиболее самобытных и распространенных в Кабилии видов народного искусства является расписная керамика. Сегодня это ремесло особенно распространено и полно сохраняет свои традиции у жителей горных деревень Джурджуры. В ткачестве и в изготовлении плетеных изделий приоритет здесь принадлежит мастерам — женщинам. Хозяйка очага, хранительница дома, жрица традиционных ритуалов, кабилская женщина с древнейших времен находила выражение своим чувствам в лепке и росписи изделий из глины.

Глина, во все времена служившая сырьем для изготовления домашней утвари, декоративных и культовых изделий, в руках кабилских мастериц воплощается в разнообразные по формам кувшины и сосуды для воды, молока и хранения зерна, тарелки для национального блюда кус-кус, керосиновые лампы (месба),

декоративные амфоры, подсвечники и т. п.

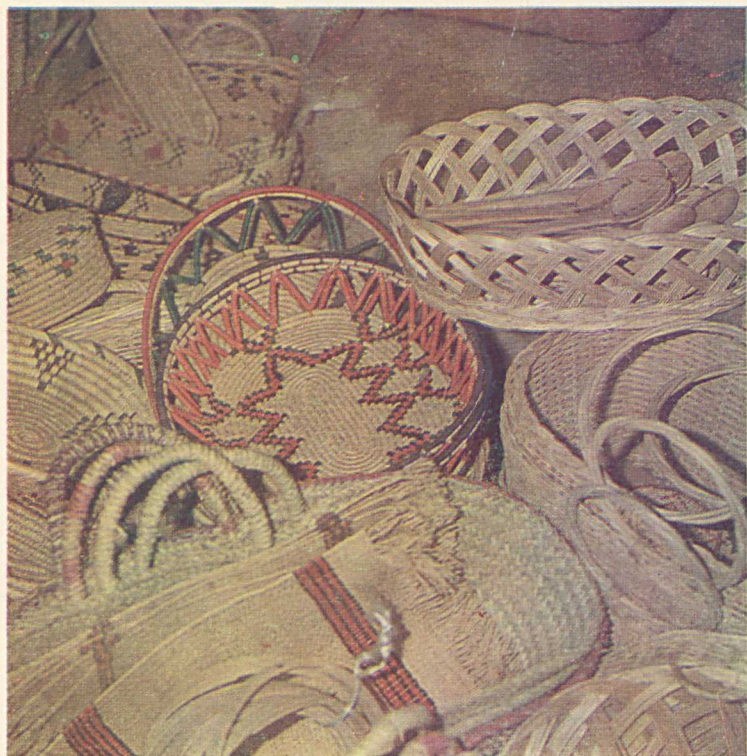
Чрезвычайно архаична также по сей день бытующая в Кабилии технология гончарства. Это древнейшая техника — «налепом», имевшая, как известно, широкое распространение у многих земледельческих народов еще до того, как был изобретен гончарный круг. Из тех же глубин истории ведет свое начало повсеместно практикуемые кабилскими керамистами способ обжига глины на открытом огне. Графическую основу и семантическое содержание многих донне бытующих орнаментальных мотивов представляют прямые reminiscence материальной и духовной культуры древнейших земледельческих цивилизаций Средиземноморья и Малой Азии.

Прямые, волнистые и зигзагообразные линии, штрихи и точки рисуют интереснейшие прообразы космогонического миропонимания, связанного с календарем земледельческих работ, ритуалами и мифологией древнего мира. И сегодня у мастериц популярны треугольники и ромбы с шашечным узором внутри, известные как символы вспаханного поля или женского начала; фаллические и солярные знаки, стрелы, тире и точки, обозначающие лунные фазы. Применяют мастерицы и классические символы земледельческих цивилизаций: змея — носительница плодородия, изобилия и хранительница очага, рога буйвола или мотыга, мировое дерево, мальтийский крест и т. д.

Орнамент органично увязывается сельскими художницами с разнообразными формами изделий, пластические образы которых также восходят ко временам весьма отдаленным. Конфигурации амфор, сосудов для хранения зерна (акуфи) и многих кувшинов созвучны гончарным изделиям архаических и античных цивилизаций Эгейского мира и Ближнего Востока.

Весьма скромная гамма природных красителей формирует лаконичный и одновременно удивительно живописный колористический строй керамики: от разнообразных бело-розовых и золотисто-охристых до черно-коричневых тонов. Эта гамма варьируется, в основном, оттенками собственного охристо-красного цвета глины, белого и коричневого ангобов и фиолетово-черных тонов окиси марганца. В отделке также широко используются соки растений, древесные смолы и каменистые лаки.

Гончарству различных районов и деревень горной Кабилии присущ свой ассортимент. Например, мастерицы уже упомянутых коммун Мааткас и Богни особое место отводят изготовлению декоративных кувшинов и тарелок, масляных ламп и подсвечников. Декоративными расписными амфорами славятся деревни коммуны Уадиас. К выработке изделий более утилитарного характера привержены керамисты коммун Мекла и Азага. Селение Аит Кхеир, так называемый «поселок тысячи мастеров», широко из-



вестно изготовлением многочисленных кухонных предметов, сосудов, кувшинов и т. п.

В целом, бережное следование многовековым традициям магрибского гончарного ремесла определяет чрезвычайно ценные и общие корни керамики Большой Кабилии, восходящие к глубокой древности.

Ткачество наиболее широко распространено в центральных и юго-восточных районах горной Кабилии. В этом ремесле мастерицы особенно славятся выработкой различных предметов убранства интерьера и изготовлением национальной верхней одежды: бурнусов и кешабья (род бурнусов). Шерсть, которая служит основным сырьем, во многих деревнях прядется и окрашивается самими же мастерицами. Традиционную гамму цветов составляют коричневый, зеленый, темно-голубой, белый и черный. Ткачихи Кабилии богато оформляют изделия геометрическими мотивами тонкого рисунка, которые, словно узорные вышивки, стелятся поперечными полосами на красном, темно-голубом, коричневом или черно-сером фоне. Наиболее известны и ценятся тонкой выработкой и красотой орнаментальных узоров изделия мастериц из коммун Бени-Змензер, Драа Эль-Мизан и Уадиас. Их отличают особая

изящность ткачества, гармония цветовых сочетаний, уравновешенность и легкость декоративных решений.

Большим разнообразием, искусностью и особо бережным отношением к художественному наследию ткацкого ремесла славятся мастерицы на юго-восточных склонах Джурджуры, где многие столетия хранятся и передаются по наследству секреты искусства, идущие из глубины веков.

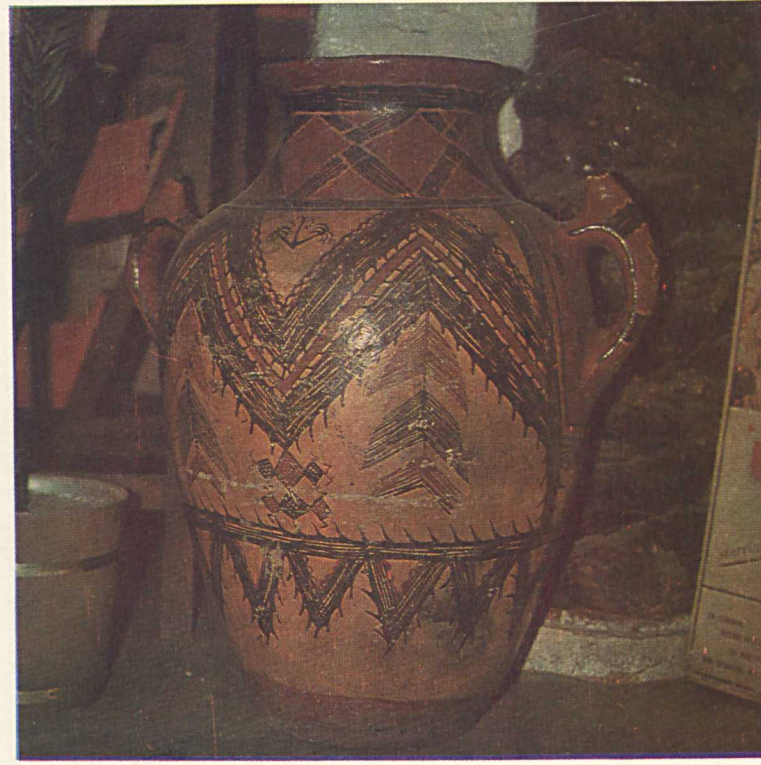
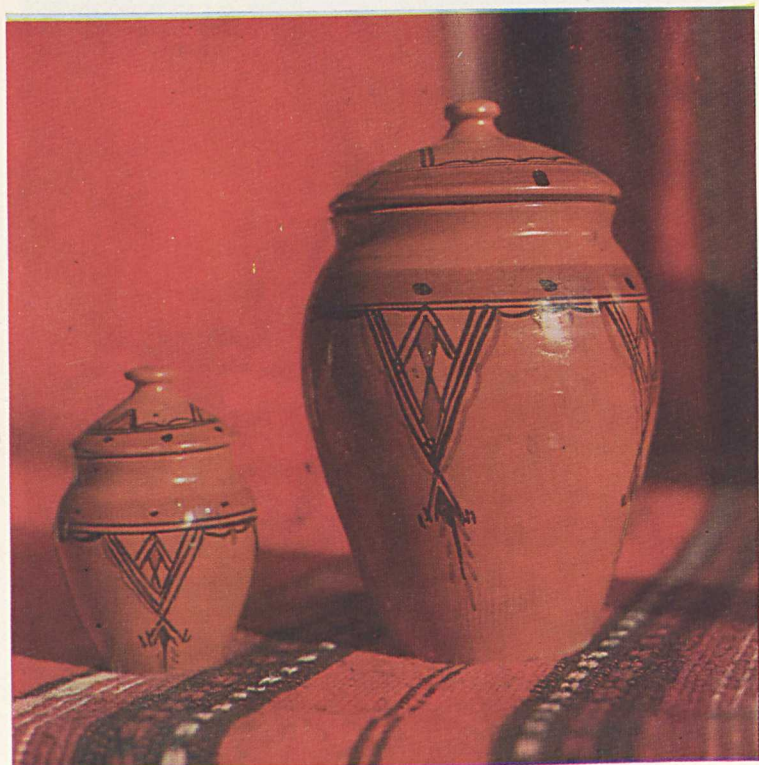
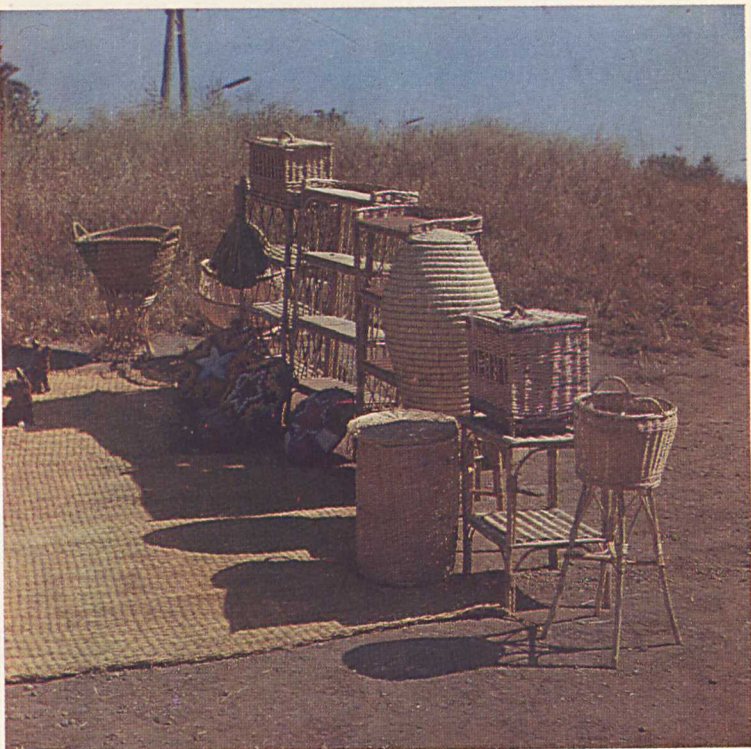
В большом количестве и широком ассортименте изготавливаются мастерами — и женщинами и мужчинами — плетеные изделия. Их делают из стеблей альфы (вида травы, повсеместно растущей в Алжире), карликовой пальмы, рафии* камыша и ивовых побегов. Эти материалы обладают большой гибкостью и прочностью, что позволяет создавать предметы самых различных форм.

При изготовлении корзин и сумок, несложных предметов мебелировки, абажуров, блюд и чаш под фрукты мастера редко применяют цвет. Свообразие этих изделий в разнообразии фактур плетения, в орнаментальных и ритмических

* Рафия — вид пальмы, волокна которой широко используются в плетении. Произрастает на Мадагаскаре. В Алжир экспортируется.

решениях. Декоративно выразительным средством также здесь служат вариации природных оттенков стеблей. Комбинацией этих приемов мастера достигают декоративных эффектов и естественной красоты изделия.

Другая группа плетенок, как правило, щедро декорируется разноцветным орнаментом. Изготовленные путем концентрической накрутки (вокруг центра) жгута из стеблей альфы, обернутой думом или рафией, — это всегда круглые или различных овальных форм нарядные предметы обихода и украшения интерьера: корзинки для хлеба, бонбоньерки, многочисленные декоративные подносы и тарелки и т. п. Геометрический орнамент, украшающий этот вид изделий, вплетается рисунком шашечного или ступенчатого характера и состоит из трех-четырех различных цветов. Порожденный техникой плетения, этот традиционный узор органично соединяется с фактурой самого изделия, оставляя впечатление легкого и графически выразительного декора. Гамма цветов орнамента, более широкая, чем в ткачестве, включает почти весь спектр: от красного и золотисто-оранжевого до густо-фиолетовых оттенков. В этом сказывается влияние химических красителей, которые наряду с природными широко применяются мастерами.



Но, как правило, в заботе о качестве изделия плетенщицы (как и ткачихи) в химические краски перед употреблением добавляют различные растительные компоненты. Таким образом, достигается большая устойчивость цвета рисунков к истиранию и выгоранию под яркими лучами магрибского солнца.

Узоры кабилских плетенщиц состоят из весьма скромного перечня орнаментальных мотивов, заимствованных от декоров местного гончарства и ткачества. Это чаще всего треугольные и ромбические фигуры, криволинейные формы, зигзагообразные и обычные линии. Сельские художники с тонким пониманием формы изделия строят из этих элементов лаконичные и удивительно ясные круговые композиции, наделенные определенным внутренним смыслом. В декорах многих плетенок возможно предполагать, пусть весьма отдаленно, но несомненно, реминисценции древнеземледельческих символов. Они угадываются в графических образах небесных светил, плодородных дождей, символах горы, нивы, змеи и т. п. Эти образы могут быть космогонически осмысленным отражением постоянного круговорота в природе и вечного обновления жизни.

Кабилы — воистину край мастеров и народных талантов. Здесь, помимо кера-

мисток, ткачих и плетеных дел мастериц, живут краснодеревщики, ювелиры и медники. Все они работают в деревнях семьями или в ремесленных центрах. Их искусство пользуется постоянным спросом как горожан, так и туристов.

Низкий доход от сельского хозяйства, а также распространение туризма объясняют популярность художественных ремесел. В последние годы они приобрели особый социально-экономический и культурный размах в стране. Согласно планам культурного развития республики в Большой Кабилии организовано свыше двадцати центров народного творчества и кооперативных объединений художественных промыслов. Их задача — стимулировать дальнейшее развитие промыслов, а также осуществлять подготовку кадров. Неотрывность творчества от материальной практики, его связь с природой и поэтичность находят живое отражение в искусстве кабилских мастериц. К этому искусству в полной мере применимо справедливое утверждение М. А. Некрасовой: «Я думаю, народное творчество как мировоззрение ушло в прошлое, но тем не менее, отдельные его проявления могут быть и в наше время и в будущем, пока живы корни поэтического видения, исходящие из самого уклада, труда и традиции окружающей сельского

человека природы, дающей совершенно определенный строй воображения»⁴.

Глубина истоков традиционного народного искусства Алжира, покоящихся на многотысячелетней культуре Магриба, актуальность их в творчестве современных мастеров делают в наши дни традиционные ремесла Большой Кабилии явлением художественно-самобытным.

¹ Поплинский Ю. К. Из истории этнокультурных контактов Африки и Эгейского мира. Гарамантская проблема. М., Наука, 1978, с. 96.

² Беренс А. Кабилия в 1857 году. Военный сборник, т. II. СПб., 1853, с. 252.

³ Хаджерес Садек. Четыре поколения, две культуры. Сборник статей АН СССР «Культура современного Алжира». М., Изд. восточной литературы, 1961, с. 26.

⁴ Некрасова М. А. Ценность традиционного мастерства. — Декоративное искусство СССР, 1969, № 4, с. 7.

Выставка декоративного искусства из Лувра и Клюни

Ирина Захарова



Среди выставок, которые принимал в текущем году Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, одна из интереснейших и значительных — «Западноевропейское декоративное искусство IX—XVI веков из музеев Лувра и Клюни». На ней экспонировались шпалеры, вышивки, работы резчиков по кости, изделия из бронзы, ювелирные украшения, эмали разных национальных школ: французской, итальянской, испанской, английской.

Специальный раздел выставки был посвящен средневековой скульптуре. Фрагменты статуй, найденные в 1977 году при реставрации одного из парижских соборов, расширили представления о скульптурном декоре Собора Парижской Богоматери, а также дали возможность более точно определить работу парижских мастеров периода XII—XIII веков. Фигуры были разрушены в 1793 году во время Французской буржуазной революции, когда был принят декрет об уничтожении изображений французских королей. Позже обломки скульптуры были проданы как строительный материал. Статуи из Нотр-Дама датируются XII—XIII веками и наглядно иллюстрируют период рождения и дальнейшего развития готической скульптуры. Происходит постепенное сложение средневековой скульптуры, которая берет начало от очень низкого романского рельефа, абсолютно подчиненного архитектуре, плоскости стены, но уже XII век дает своеобразное решение круглой скульптуры — это статуи-колонны в Сен-Дени и Шартре. Выставка знакомила нас со статуями-колоннами и их фрагментами из собора Нотр-Дам, это примеры почти самостоятельной круглой готической скульптуры. Статуя-колонна — первая попытка выделения романского декора из полного подчинения архитектуре, но эта попытка никогда не будет доведена до конца, так как даже тогда, когда статуя будет более проработана и дана в естественном движении, над каждой фигурой появляется резной балдахин, утверждающий связь скульптуры с архитектурой и создающий особое пространство вокруг статуи.

На выставке были представлены четыре огромные по размеру (высота около 70 см) головы библейских царей, которые знакомили нас с искусством монументальной готической скульптуры XIII века. Статуи находились на Галерее королей собора Нотр-Дам, расположенной над входными порталами. Фрагменты сохранившейся окраски дают представление о том, что скульптура была полихромной, что позволяло цветом выделить статуи на светлом фоне собора. Статуи библейских царей наглядно демонстрируют, насколько усложнились задачи, стоящие перед мастером XIII века: вместо бесстрастной застылости лица монументальные скульптуры приобретают определенное выражение, поражают благородством и значительностью. Изменение стиля французской скульптуры XIV—XV веков в сторону большего изящества, грациозности прослеживается и в изделиях слоновой кости. Во Франции искусство резьбы по слоновой кости восходит к эпохе Каролингов. Но уже в IX веке слоновая кость становится редким материалом, так как с захватом средиземноморских торговых путей арабами ввоз слоновой кости в Европу был затруднен, и поэтому иногда использовали старые изделия. Примером этого может служить створка диптиха Ареобинда (Лувр, середина IX в.), рельеф одной стороны которого восходит к VI веку. В эпоху Каролингов пластинка была использована для украшения переплета,



Общий вид выставки из музеев Лувра и Клюни в ГМИИ им. А. С. Пушкина

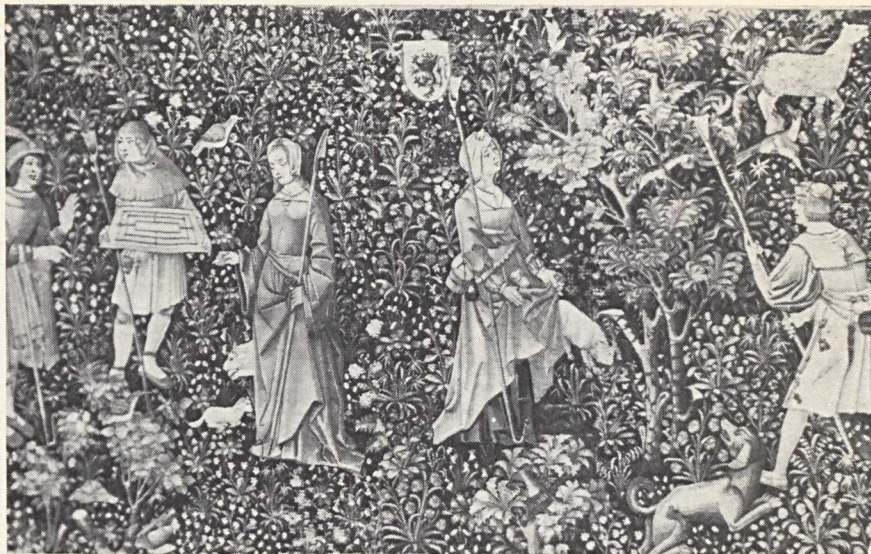
Скульптура «Апостол Павел». Известняк. Найдена в 1977 г.

Шпалера «Игра в марелль и сбор фруктов». Нач. XVI в. Лувр

Шпалера «Обработка шерсти». Нач. XVI в. Лувр

Шпалера «Обработка шерсти». Фрагмент

Крышка коробки для зеркала «Двор бога любви». Слоновая кость. Париж. Нач. XIV в. Лувр



и поэтому одна сторона ее была отполирована и украшена резьбой с изображением Адама и Евы, фантастических существ и зверей. В романский период резчики вынуждены были иногда прибегать к сочетанию слоновой кости и моржового клыка. В навершии посоха XII века из Клуни лишь круглое «яблоко» выполнено из слоновой кости, а основная часть из моржового клыка. Искусство резьбы по слоновой кости переживает свой расцвет в XIII—XIV веках, что связывается с ростом и могуществом городов и установлением тесных торговых отношений с Востоком; в этот период она испытывает определяющее влияние готической монументальной скульптуры. Статуэтка из слоновой кости — Мадонна с младенцем (Лувр, XIV в.) повторяет тип изображения большого искусства.

В триптихе из церкви Сен-Сюльпис-дю-Тари (Клуни, XIV в.) все заметнее становится ориентация резчика по кости на монументальную скульптуру, мастер как бы исходит от трактовки тимпана готического собора. Вещь становится многослойной и воспринимается как сложный объем.

Изделия из слоновой кости предназначались как для религиозных целей, так и для светского пользования. Таких вещей создавалось множество: шкатулки, гребни, пряжки, игры, крышки коробочек для зеркал. Все эти вещи дают более непосредственное впечатление о жизни людей средневековья. Рельефы, украшающие подобные предметы, по тематике обычно связаны с рыцарской литературой, куртуазными аллегориями. Коробочки для зеркал относились к особенно дорогим изделиям, средневековые дамы подвешивали такие коробочки к поясу или носили их в кошельках. Рельеф с изображением сцены «Двор бога любви» (Лувр, XIV в.) знакомит с подобным рода предметами. Такие пластинки скреплялись шурками или винтами, по краям украшались фигурами фантастических существ (в данной пластинке — это четыре дракона), которые как бы охраняли центральную сцену.

Выставка знакомит с искусством лиможской эмали XII—XVI веков. Лимож является известным центром прикладного искусства, который дважды переживал расцвет: в эпоху средневековья и Возрождения. Лиможские изделия, выполненные в технике выемчатой эмали, ценились за яркость, насыщенность колорита, своеобразие орнамента. Глубоким насыщенным синим цветом они близки по впечатлению французскому средневековому витражу.

Представленные на выставке изделия давали возможность познакомиться с основными формами продукции Лиможа: реликварии, кадила, кресты, пластинки для окладов, дарохранительницы, пиксиды, навершия посохов. Среди работ лиможских мастеров есть лишь несколько подписанных, одна из них, дарохранительница Альпе (Лувр, XII в.), была привезена на выставку. Строгая, уравновешенная по пропорциям дарохранительница, состоящая из двух чаш, опирается на крепкую, устойчивую ножку, украшенную ажурным растительным орнаментом и изображением драконов и людей. Форма дарохранительницы Альпе подчеркнута пластична и округла. Чередование эмали, металла, цветных стеклянных кабошонов, ажурных орнаментов придает изделию особую нарядность. На внутренней поверхности дарохранительницы есть надпись: «Меня сделал лиможский мастер Альпе». Данное указание на имя мастера делает ее уникальной среди лиможских изделий.



Голова царя.
Известняк.
Найдена в 1977 г.

Навершие посоха.
Кость. XII в. Клюни

Чаша с крышкой.
Глина. Сен-Портер.
1515—1536

Голова ангела.
Известняк. Найдена
в 1977 г.

Створка диптиха
Ареобинда,
впоследствии
пластина
для перелета.
Слоновая кость.
VI и IX вв. Лувр



Столетняя война прервала выпуск лиможских эмалей. Второй расцвет Лиможа связан с эпохой Возрождения. Происходит изменение техники — на смену выемчатой эмали приходит расписная эмаль. Работы Леонара Лимозена (1505—1575), одного из крупнейших мастеров Лиможа XVI века, дают законченный пример новой техники. На выставке демонстрировались парные портреты Герцога Клода Лотарингского и его супруги, написанные эмалевыми красками на медных пластинках. Эти портреты показывают, как меняется стиль эмалей: отныне они подражают живописным портретам, гравюре. В XVI веке Лимож специализируется преимущественно в выпуске изделий светского назначения; особенно ценилась парадная декоративная посуда, украшенная эмалевой росписью в технике гризайли, работы Пьера Реймона.

На выставке впервые так широко были представлены шпалеры XV—XVI веков. Наиболее ранней из экспонированных на выставке работ была шпалера с изображением медведей (Лувр, XV в.). На фоне чередующихся широких красных и белых полос выделяются фигуры двух медведей, прикованных цепями к деревьям. Гербы принадлежат семьям Жевеналь дез Юрсен и Сиденхаль, и, следовательно, не случайным является изображение медведей на шпалере, так как слово «ours» (медведь) входит в состав слова Юрсен. В средневековых шпалерах изображения часто имели характер зашифрованного символа.

Изображения на шпалерах воспринимались не просто как декор ковра, а связывались с реальными событиями своего времени. В качестве подтверждения приведем такой факт. В 1384 году произошла встреча в Леменхеме, цель которой состояла в том, чтобы заключить перемирие между Францией и Англией. Герцог Беррийский приказал покрыть стены капеллы коврами, на которых были представлены сцены битв. Как только герцог Ланкастерский вошел туда, он сразу же потребовал, чтобы ковры со сценами войны были вынесены из зала, потому что перед людьми, стремящимися к миру, не должны быть картины военных битв. Ковры тотчас были заменены другими. Шпалеры не предназначались для определенного интерьера, но перевозились из одной резиденции в другую, брались на войну, ими украшали походные шатры. Шпалеры, вытканые из плотных шерстяных ниток, без сомнения, утепляли холодные каменные замки. В замках были так называемые шпалерные комнаты, в которых стены покрывались сериями шпалер. К подобным сериям шпалер относится представленная на выставке серия «Пастушеские сцены» (Лувр, XVI в.). Ранние шпалеры не имеют определенной тканной рамы-бордюра. Шпалера еще не ориентирована на конкретное архитектурное пространство, она сама формирует, организует любой интерьер. Шпалера могла быть подрезана, уменьшена в размере в зависимости от интерьера, примером может служить шпалера «Галантные сцены» (Клюни, XVI в.), где в нижней части представлены как бы срезанные фигурки служек. Эта шпалера происходит из знаменитой серии «Жизнь сеньоров», созданной около 1500 года в Северной Франции, и относится к так называемым шпалерам-милльферам (mille fleurs — тысяча цветов).

Действительно, темно-синий фон шпалеры состоит из множества разнообразных кустиков цветов, которые поражают тонкостью исполнения и знанием природы. Серии шпалер-милльферов наполняли суровый интерьер замка радостным многоцветьем природы. Шпалеры-милльферы лишены пространственного эффекта. Человеческие фигуры представлены на разных уровнях. Но при этом если шпалеру вешали на небольшом расстоянии от стены и она могла придать движение от малейшего колебания воздуха, то создавалось ощущение движения персонажей. Тот же эффект возникал и тогда, когда шпалера была повешена не просто по ровной поверхности стены, а следуя изгибам стены, углам, нишам, повторяла архитектурные формы. И в подобных случаях это расположение персонажей на разных уровнях создавало впечатлительную динамику. Шпалеры-милльферы органично совмещают условность декоративной композиции с точной трактовкой деталей. В серию «Пастушеские сцены» (Лувр, XVI в.) входят три шпалеры: «Танец», «Игра в марель и сбор фруктов», «Обработка шерсти». В этих шпалерах передается масса конкретных деталей: костюмы, специальные приспособления для перемотки шерсти, палки для сбора фруктов. Живо схвачены и подмечены движения и позы. Интересной была сама экспозиция шпалер-милльферов на выставке. Пять шпалер экспонировались в небольшом продолговатом зале. И можно было отметить, что эти шпалеры еще раз продемонстрировали свою способность формировать пространство интерьера, наполняя его атмосферой праздничности.

Экспозиция выставки отличалась цельностью и предоставила возможность современному зрителю проследить развитие декоративного искусства Западной Европы с IX по XVI век.

Преемственность искусства

Елена Луцкая

Знакомые переулки вели от Суриковского института к Таганской площади. Михаил Иванович шел легко, стройно. Годы его не старили. Благородные седины, особая элегантность походки, аристократическая сухощавость фигуры, резкий чеканный профиль — в нем угадывалось нечто от романтических героев прошлого века. Удивительная его внешность не менее удивительно сочеталась с его мыслями, «спроецированными» в век двадцать первый. Да, таков был один из парадоксов: профессор, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии СССР М. И. Курилко отличался исключительной авангардностью своих эстетических взглядов.

На фоне своих многочисленных и зачастую даровитых питомцев (а сколько их набралось у профессора за 42 года педагогической деятельности — вычислить сегодня довольно сложно) Михаил Иванович оставался едва ли не самым юным по смелости высказываний, дерзости замыслов, живости восприятия.

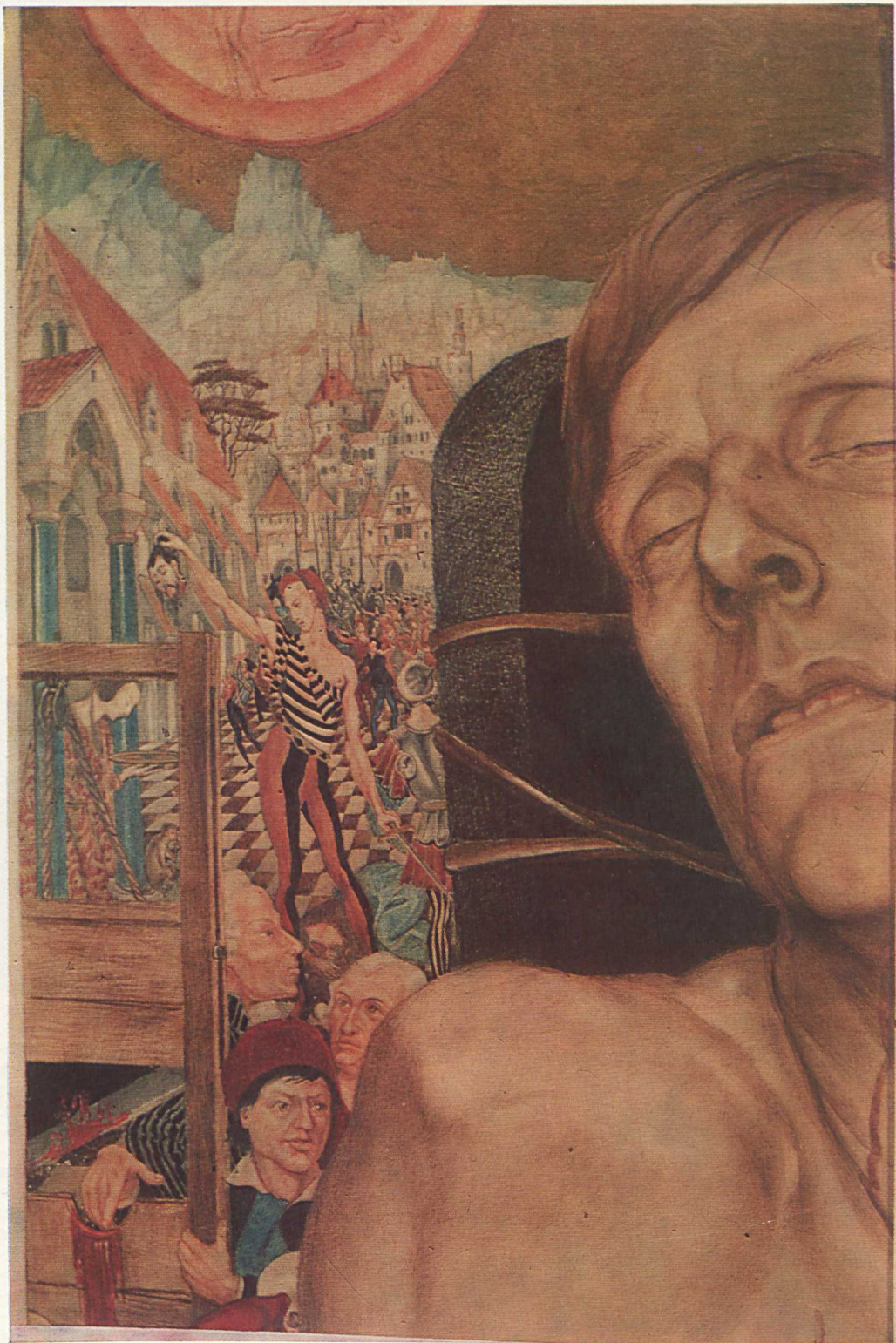
Недаром именно ему в 1930—1933 годах пришла невиданная по тем временам идея сооружения театра для массовых зрелищ, театра с ультрамодернизированной технической оснасткой. Ему виделась сцена и зал, охваченные лентой кольцевого конвейера. Ему мечталось о том, как действие в мгновение ока будет переноситься в самые разные точки и на самые разные уровни пространства. Ему грезились спектакли, решенные в столь необычной архитектурно-пластической среде. Ему, горячему и искреннему патриоту своей страны, страстно хотелось, чтобы на родине воздвиглось здание, которое могло бы поразить Европу и Америку.

Ему удалось найти конструкцию бетонного купольного перекрытия, по тем временам смелую неслыханно. Отчасти (правда, уже в сильно измененном виде) проект реализовался в Новосибирском театре оперы и балета. Но в полном объеме первоначальная концепция М. И. Курилко так и не осуществлена и даже сегодня является и вполне современной, и вполне уникальной.

Курилко пишет декорации и придумывает костюмы, но он становится и автором сценария, и одним из активнейших участников неслыханного в середине 1920-х годов и соответственно рискованного эксперимента — создания первого советского многоактного балета на темы современности в Большом театре.

Недаром именно М. И. Курилко с энтузиазмом занимается возрождением искусства офорта в Институте повышения квалификации художников и графиков. И именно он становится участником одного из первых в советском искусстве опытов синтеза зодчества и монументальной живописи, создавая панно павильонов «Сибирь», «Звероводство», «Административный корпус» на довоенной ВСХВ. Одним словом, повсюду, где сталкиваешься с новаторскими инициативами в художественной жизни столицы — неизбежно встречаешь снова и снова его славно, заслуженно чтимое имя.

Деятельность Курилко являет собой несокрушимое доказательство глубокой внутренней связи исканий художника с заветами классиков. Биение беспокойной, неутоленной мысли сочетается он с преисполненным достоинством уравновешенным академизмом. Полет воображения соединен с глубоким знанием своего предмета, своей профессии, что всегда роднило Курилко с его коллегами — мастерами средневековья и особенно Ренессанса. С завидной легкостью он оперировал категориями минувших веков, варьируя дворцовые мотивы эпохи Франсиска Первого, избранного прототипом для образа герцога в «Риголетто». И по сути своей Курилко был человеком Возрождения, и таков его подход к натуре. Всеохватны познания, интенсивен интерес к



проблемам технологии и неизменна убежденность в эстетическом достоинстве всего зримого, материально излагаемого кистью, карандашом или словом. Как и положено натуре ренессансной, Михаил Иванович блестяще владел жанрами эссеистским, эпистолярным, мемуарным. Выпускник Петербургской Академии художеств, удостоенный звания лауреата и премированный четырехгодичной командировкой за границу, Курилко учился у Репина и Матэ. От тех студенческих лет дошли до наших дней академические рисунки с натуры, первые пробы в технике офорта. И все это, вместе взятое, сопоставленное с последующими станковыми и театральными произведениями Курилко, отчетливо очерчивает те добрые реалистические основы, на коих покоится вся его практика художника-графика, архитектора, сценографа, живописца, педагога.

Преемственность, вне которой неосуществим сам процесс развития искусства,

передача практического и идеологического опыта мастерами старшего поколения мастерам поколения младшего — вот на чем зиждится творчество Курилко. Преемственность в конкретно-историческом смысле данного понятия и в самом широком, философском значении слова. Художник, поставленный на рубеже эпох, присутствующий при смене веков — социальных и эстетических, исходит в своих ранних созданиях из многовекового художественного опыта, из многовековых художественных накопленных предшествующих периодов. Ориентируясь в маршрутах мира, некогда прожитого, пережитого, прочувствованного и осмысленного великими предшественниками, Курилко решительно определяет круг своих предпочтений, круг интересов, сложно взаимосвязанных с искусством Северного Возрождения. В числе его «идолов» и Дюрер, и Кранах, и Рогир ван дер Вейден. Во всяком случае, именно названные мастера незримой тенью витают над ним и в

дни создания портретных циклов, и в часы работы над большой антивоенной серией графических листов, навеянных первой империалистической войной. «Кровь сыновей» — иссушенный слезами и ожиданием темный лик женщины с потиром, до краев налитым багряной жидкостью. «Победитель» — на былинном мочуе коне над отвратительной тушей убитого дракона и нежное, нагое тело освобожденной пленницы. «Слезы вещей» — чудовищный натюрморт, настоящий гиньоль, где сваленные грабителями в один узел драгоценные раритеты источают ужас, где шевелится скрюченная рука, униженная кольцами.

Дыхание тлена, разрухи, апокалиптический хаос крушения мира рвется из этих жутковатых композиций, причудливо оброчив аллегоризм северных ренессансных картин и рисунков, их поучающую и поучительную назидательность (выраженную и готическими надписями, и символикой деталей) с леденящим дыханием принесенной XX веком современной истории. Процесс обдумывания и реализации всего цикла неотторжим от процесса выработки новой техники, принадлежащей исключительно автору (изобретательская сущность характера сказалась и в его технологических пристрастиях).

В своих работах, широкому зрителю в течение долгих десятилетий почти неизвестных, Курилко пользуется сложной техникой письма на пергаменте. Вспомнив древние палимпсесты, вспомнив, каким образом сбереглись античные рукописи, художник, не удовлетворенный недолговечностью живописи, нестойкой, разрушаемой ходом лет, находит технику, обеспечившую его произведениям необходимую прочность. Описание самой техники сохранилось в личном архиве мастера и, надо надеяться, будет опубликовано в посвященной его творчеству книге. Нас же интересует и восхищает та сосредоточенная, та обстоятельная методичность, с какой, наподобие средневекового цехового специалиста, Курилко работал, отточил, отшлифовал данную технику, доведя ее до совершеннейших кондиций. Когда смотришь на все эти странно сплетающиеся стилистику русского модерна с орнаментацией ренессансных шедевров изображения одуванчика — полного круга жизни и смерти, обозначенного традиционным соседством черепа с цветком, на тщательно промоделированных одежде действующих лиц, поданных «в диафрагму» или введенных на самый дальний план в виде зеркального отражения (еще один признак близости к традициям былого), когда следуешь за плавным движением линий, будто проведенных не кистью, а пером, когда проникаешься строгой сдержанностью колорита с его естественными оттенками цветных «земель» — сангины, оцениваешь неразделимую слитность начал образного и технического. Когда знакомишься с портретами, выполненными в той же технике, начинаешь проникать в истоки прихода Курилко к сценографии, убеждаешься в предопределенности его театральной судьбы. Есть среди немалого числа портретов, пожалуй, три самых типичных, наиболее полно выражающих миропонимание автора и его методологию. Восходящий к классическим созданиям российских рисовальщиков портрет матери художника выстроен на тонком сопоставлении детально, во всех подробностях проработанного лица модели с чуть отуманенным прелестным лицом совсем иной, юной модели на миниатюре 1820-х годов, которую держит в сухой старческой руке героиня портрета.

Образ женщины, прекрасной, чуть надменной, и умноженные, тут же рядом помещенные на том же пергаменте, изображения той же прекрасной и надменной дамы. Изображений всего семь — лицо повернуто и в фас, и в профиль, и в три четверти. А чудится, будто вся плоскость заселена неисчислимым множеством ликов. Они то сливаются, то множатся, дробятся. Художник словно смотрит и не может насмотреться, колдует своей кистью, чтобы запечатлеть в поворотах модели, подобных разным фазам луны, разные состояния ее души. И в

повторяемости одного и того же (однако всякий раз чем-то и нового) изображении есть сложно-ассоциативное сходство и с камнями древности, и с опытами новой живописи, что стремится дать максимум изобразительной информации о модели.

И, наконец, философский автопортрет, где художник предстает протагонистом вечной драмы жизни. Карнавальная фигура костлявой старухи с лицом, прикрытым розовой обманчивой маской, протягивает ему округлый кубок. На стенках сосуда, наполненного хмельной влагой, сам соблазн в лице женщины с яблоком. Рядом развязанный кошелек, наполненный дублонами. Художник жестом холерной, артистически утонченной руки отстраняет грехи и соблазны мира. И, словно отдаваясь магии гаданий, вперяет свой взгляд в зеркало. Там в иллюзорной, несуществующей и вместе с тем неопровержимой глубине зыбится картина возможного образа бытия среди дольства и наслаждений роскоши.

Но интересна не сама по себе картина, намеченная в зеркале. Интересен сей предмет, ибо он специально сконструирован для сложной натюрмортной системы «Автопортрета» художником. Старинное зеркало в форме тондо укреплено на фантазмагорической рукоятке. Выточенное из слоновой кости лицо с обратной стороны наподобие двуликой гермы оказывается черепом. Навершие жезла магистра мальтийского ордена (некогда завезенное в Петербург и подаренное императору Павлу) — зловещее «мемэнто мёр» — венчает сложный, насыщенный, истинно средневековой символикой замысел автопортрета. В нем — весь Курилко с его глубинной мыслителью, с его верой в выразительные возможности каждой вещи и в вытекающую отсюда перспективу создания единственного в своем роде театра вещей.

Драматургия замысла, подробная разработка всех внутренних взаимоотношений мира человека и мира вещей, его окружающих, отнюдь не хаотичны и не случайны, но закономерны и упорядочены. «Расчисленность орбит» — кругов, по коим совершается восхождение человека к зениту бытия и нисхождение по склону к закату, — все позволяет увидеть в Курилко человека Театра.

По сей день очевидцы вспоминают, с какой грацией и свободой решил он труднейшую декоративную, театральную задачу в оформлении павильона «Сибирь». Помимо фресок, Курилко создал редко театральную по увлекательности и обманчивости иллюзии композицию из двух слагаемых. Первым явились меха. Вторым — зеркала. Меха песцов, серебряных лис, баргузинских соболей крепились на ленте конвейера, приводимой в движение простым механизмом. Лента фланкировалась зеркальными призмами, многократно, оптически увеличивающими фактическое количество мехов. Последние — живые, пушистые, играющие световыми рефlekсами, струились, казалось, бесконечной рекой красоты и богатства. Задолго до появления «поп-арта» художник показал, что такое умение манипулировать подлинными вещами с целью создания образа. Вне сцены, вне холста, вне графических циклов, вне архитектурных проектов выстраивал художник свой Театр.

Что же говорить о сценографии Курилко, когда в его распоряжении находились все преимущества этой замечательной профессии? Профессия была близка художнику своим размахом, своей связью со всеми смежными искусствами. Декорации Курилко с его пониманием монументального, с его тяготением к подчеркнутости ритмического начала в композиции, с его внушительной, нескрываемой зрелищностью не случайно чаще всего служили опере и балету. Их приподнятая патетическая речь — вокальная или хореографическая, их необыденность позволяли ему высказывать сокровенное. Декорации поставленной в Большом театре «Саломея» Р. Штрауса были удостоены диплома в Милане — городе с огромными, почти священными сценографическими традициями. При всей строгости театральных конструктивных построений Курилко холод

конструктивистских схем был ему чужд. И за внешней сдержанностью его декораций всегда угадывалась подлинная глубина эмоций, раскрываемая в строгом согласии с музыкой.

Трудно вообразить себе нечто более безмятежное, чем лунный свет — бесплотный, призрачный, каким окутан дворец Ирода. Трудно представить себе нечто более суровое, воистину библейское в своей простоте, нежели приземистые кубические объемы, которые нигде не выглядели театральными станками, но казались подлинной архитектурой легендарных времен. Но вот взгляд поднимался выше — к колосникам, откуда падали словно на миг властно задержанные, пыльные по-восточному, темно-багровые с черным драпировки и — останавливался на тросах. Направленные по диагонали, высоко над сценой и под резким углом к планшету, их пурпурные линии пылали, летели подобно смертоносным стрелам, выпущенным из невидимого лука.

Эти линии возникали над декорациями огненным знаком, запечатленным на небесах, пророчеством, явленным извне. В них отзывалась та мучительная напряженность музыки XX столетия, что звучала в партитуре Рихарда Штрауса.

Вне проникновения в драматургию музыкального спектакля, вне раскрытия важнейших драматургических пружинок действия в декорациях Курилко не мыслит театрального творчества, и соединение в одном лице художника и сценариста балета «Красный мак» (1927) было совершенно закономерным.

В нераздельности драматургии и изображения заключается идейная и эстетическая ценность вклада Курилко в ансамбль нового и тогда новаторского спектакля.

К сожалению, в своем труде о балете 1920-х годов Е. Суриц оценивает спектакль и его значение крайне нерешительно и половинчато. Зато высоко оценил драматургию, предложенную и разработанную Курилко, сын художника на страницах сборника «Музыка и хореография в современном балете».

Соединение двух ролей в одном лице продолжает принципы, заложенные при сотрудничестве А. Бенуа с Фокиным и Стравинским в период создания «Петрушки» и Н. Рериха с Нижинским и Стравинским при постановке «Весны священной». В то же время опыт Курилко словно предвещает продолжение названной традиции В. Дмитриевым — соавтором либретто и автором декораций в спектаклях 1930-х годов — «Пламени Парижа» и «Утраченных иллюзиях».

Пользуясь многочисленными источниками — образцами народного искусства: вышивками, резьбой по лаку и слоновой кости, орнаментикой, живописью на шелку, Курилко максимально уходит от «китайщины». Обязанный ремарками им же сочиненного либретто переносить действие в самые противоположные точки портового города — из гавани в фешенебельный дансинг, в дом Тао-Хао, в сказочный сад балетного сновиденья с феями, бабочками и прочими традиционными персонажами, смонтированными в ткань спектакля, Курилко вместе с тем точно определяет образную доминанту декораций, воплощенную в обобщенных, масштабно несколько преувеличенных линиях портовых конструкций и в громаде советского парохода.

Белоснежный корабль, изображенный, казалось бы, с высокой степенью достоверности, вторгается сюда из иных миров и странно материальным видением маячит в дали и в глубине пространства за набережной. Драматургическая сила и осмысленность, доходчивость противопоставления могучих обобщенных масс парохода орнаментальности ряда камерных картин, нарядности сна, светлой и прельстительной красоте вечерних туалетов европейских дам, превращенных в подобие птиц с крыльями черной бахромы, обнаруживают в художнике безошибочное чутье и столь же безошибочное, рационалистическое понимание декоративных возможностей балетного спектакля, чуждо украшательских затей.

Возобновление спектакля в 1949 году доказало полную жизнеспособность давне-



го замысла. Нельзя обойти вниманием и одну симптоматичную подробность: позднее, когда исполнительница партии Тао-Хоа Галина Уланова стала танцевать одну из картин «Красного цветка» (так впоследствии переименован был спектакль) в настоящем китайском costume, эта новая деталь не разошлась с контекстом работы художника, органично вошла в изобразительный ансамбль — таково еще одно неопровержимое доказательство присущего Курилко чувства сцены и чувства национального колорита. Архитектура в декорациях Курилко всегда пленяет двумя качествами — впечатлением прочности, надежности возведенных на века зданий и умением выкристаллизовать самые важные стилевые черты того или иного периода, расположив их во времени и пространстве спектакля. Такова «Аида», задуманная в 1949 году для Большого театра. Сама история, сама древность, которой дышат эти перспективы колонн, припорошенных золотистым песком, бесконечно повторяемые, словно в бесчисленных зеркалах, ритуальные изваяния животных — весь этот «магический анимализм»; впечатляющие своей грандиозностью объемы, воздвигнутые среди пустынного выжженного зноя пейзажа, где, кажется, все и вся изнывает от жажды и отсутствия влаги и воздуха. Примечательно, что это неосуществленное решение оказало сильнейшее воздействие на декоратора «Аиды» — тогда молодую Т. Старженецкую. Без особого труда можно было отыскать в ее оформлении и сходство планировок, и следова-

ние главному принципу цвета и освещения, и совпадение порой даже не в самых первостепенных деталях. И то, что в работе реализованной использованы эскизы неосуществленные, тоже красноречиво говорит о значении наследия, оставленного художником. В его обширном наследии есть работы, предназначенные для маленькой неудобной сцены оперной студии К. С. Станиславского, — «Майская ночь» с внезапно введенным украинским барокко, сразу придающим характерность и историческую правдивость сказочным декорациям. Есть роскошная готика «Эмеральды» с костюмами, навеянными монстрами Босха. Есть «Риголетто», где драгоценный занавес из золотых кружев одновременно и создавал «эффект дворца», и продолжал, развивал пространство вызолоченного зала театра, его дивный декор. Есть здесь и «Евгений Онегин», перед войной осуществленный в Киеве и не похожий ни на чье другое решение лирических сцен Чайковского. В изысканных интерьерах, в изяществе вещей, окружающих Татьяну и далеких от простодушия сельского ампира, неожиданно и самобытно отозвались искания и открытия «Маскарада» Головина — Мейерхольда. В любой из перечисленных работ, достойных подробнейшего аналитического исследования на страницах специальной монографии, можно отыскать множество интереснейших обстановочных деталей, заимствованных художником из собственного собрания. Среди мастерски выстроенных на включении черного бархата те-

ремных покоев «Хованщины» мерцают трепетными звучными, теплыми тонами старинных писем иконы, когда-то отысканные, собранные, реставрированные, спасенные Михаилом Ивановичем. В усадьбе Лариных, в петербургской гостиной Гремных и даже на торжественном балу с его малахитовыми колоннадами вдруг увидишь кресла, диваны, поставцы и просто разбросанные на туалетном столе Татьяны прелестные мелочи, что окружали Михаила Ивановича в повседневной жизни. Знарок и ценитель подлинных образцов материальной культуры от петровских времен до российского классицизма, он никогда не был ни стяжателем антикварных ценностей, ни рабом вещей. Вещи были его друзьями, его антуражем, объектом любовного, пристального воссоздания на сцене. Там они обретали новую жизнь, там получали душу живую, там длилось их существование, перебарывая прочные мосты из одной эпохи во времена последующие. ...Профессия театрального художника со всей неизбежностью преемственности передается тут по наследству — от отца к сыну, Михаилу Курилко-младшему. От сына — к внуку, молодому, начинающему сценографу М. Курилко...

На стр. 31
Фрагмент картины
«Не убий».
Пергамент.
Цветные сангвины,
золото, 1918—1919

Портрет
художницы
Н. И. Магер.
Пергамент.
Цветные сангвины,
1936

«Что за странная штука красота! Для меня это слово лишено смысла, так как я не знаю, ни откуда идет его значение, ни к чему оно ведет. Вы можете с уверенностью сказать, в чем заключается его противоположность?»

Пикассо

От редакции

К столетию со дня рождения Пабло Пикассо — крупнейшей фигуры новозападного искусства, одного из центральных столпов модернизма XX века можно подойти по-разному.

Апологетически — что вполне естественно в юбилейных материалах, посвященных памяти знаменитого мастера, оставившего за 90 лет жизни около двух тысяч произведений во всех видах и жанрах изобразительного искусства, в том числе и декоративного, и монументального, работавшего в самых разных манерах и стилях, изобретшего совместно с Браком теорию и практику кубизма и коллажей, написавшего всемирно известное антифашистское панно «Герника», вступившего после освобождения Парижа в 1944 году в Коммунистическую партию Франции, предоставившего одну из своих работ — литографию с изображением голубя — Всемирному конгрессу мира, прославленного в бесчисленных изданиях за рубежом и в ряде книг и статей в нашей стране.

С другой стороны, и это тоже кажется естественным, в год столетнего юбилея художника возникает желание попытаться преодолеть сложившиеся стереотипы оценки его деятельности и противопоставить тривиальному мифу о «великом Пикассо», как и столь же тривиальному полному отрицанию его искусства — серьезное исследование творчества художника, его истоков и реального значения в эстетическом и социальном аспектах, тех идейно-художественных и культурных приобретений и потерь, которые так или иначе связываются с его именем. Тем более, что наследие Пикассо, даже в самых своих экстравагантных формах, парадоксально быстро обрело некий академический характер. Участник многих направлений новозападного искусства, создатель некоторых из них, Пикассо так и не завершал, по-видимому, подобно Сезанну или Ван Гогу, собственного пути развития искусства, оставшись, в полном смысле слова, неповторимым явлением, вполне поэтому безболезненно подлежащим уже сегодня, через несколько лет после его кончины, беспристрастному историко-художественному анализу.

Представляется, что публикуемая ниже статья, хотя и не вполне свободная от юбилейного пафоса, помноженного на личные симпатии автора, дает, тем не менее, пищу для размышлений именно в таком направлении.

Необходимо лишь отметить очевидное, на взгляд редакции, в «феномене Пикассо». Он был действительно велик в той мере, в какой его поразительное по энергии и производительности творчество более, нежели творчество всех других представителей модернистского искусства, вобрало в себя и отразило в себе духовные борения, метания, бессильный гнев, героические страсти и гуманистические иллюзии западноевропейского общества эпохи империалистических войн, фашизма, революционных брожений, крушения старой романтики и все большего утверждения буржуазного рационализма XX столетия. В этом художнику нет равных, и его искусство — влекущее и отталкивающее — останется наглядным свидетельством сложных перипетий духовного кризиса современности.

Но в столь же сложной диалектике самого искусства Пикассо — в совершенно необыкновенной способности последнего сделать по-своему эстетически привлекательными деформации и вписки, творимые им и над обликом зримого мира, и над портретируемыми современниками, и над художественными памятниками прошлых веков. — в этой уникальной способности его таланта таится и обольстительное зло его искусства. Зло, делающее творчество Пикассо не только выразителем духовной трагедии дегуманизации современного ему общества. Не только, подчас, орудием протеста против крайних форм этой дегуманизации («Герника»), но и активным разрушителем той же самой гуманистической культуры. Разрушителем тем более коварным, что разрушительный процесс облачается здесь в соблазнительно-гармонические формальные решения; настолько фатальным, что процесс этот роковым образом не миновал и собственного творчества художника, путь которого, в сущности, — путь перманентной деформации не только внешнего мира, но и им самим создаваемых форм. Нужно было обладать поистине сверхчеловеческими силами и феноменальной непоследовательностью Пикассо, чтобы уже в начале этого пути не сорваться в бездну бессмысленного самоуничтожения...

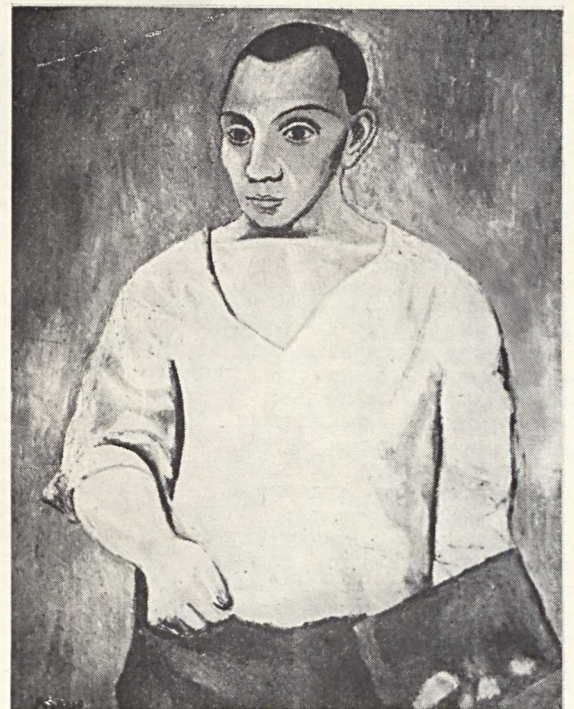
С уверенностью можно сказать, что в мире нет и никогда не было художника, вольно или невольно так много сделавшего для девальвации традиционных гуманистических ценностей, для утонченной эстетизации тотального отрицания прекрасного и возвышенного как в жизни, так и в искусстве. Не в этом ли состоял, при всей многоликости его наследия (от голубых и розовых элегий до трагически-сатанинских мистерий и эротических фантазий), сущностный пафос творчества художника, восставшего против мира, в котором он жил, который почти язычески обожал и которого также язычески боялся, который с бешеной энергией уничтожал своим искусством, создавая взамен все новые и новые уродливо-гармонические фетиши. «Меня всегда влекли к себе фетиши, — вспоминал он о первом столкновении с негритянским магическим искусством, — я понял: я тоже против всего. Я тоже верю, что все — неведомо, что все — враждебно! Все! Не просто детали — женщины, дети, младенцы, табак, игра — а все вместе!»

Разумеется, это ни в какой мере не ставит под сомнение неистовый, свободно играющий, жестокий и веселый творческий гений Пикассо — артиста, чье пластическое мастерство безукоризненно, оракула, под мрачным обаянием которого пребывала более полувека художественная культура Запада, непревзойденного мастера ничего и никого не щадящих фантазмагорий и мистификаций, бессменного, на протяжении десятков лет, кумира издателей и журналистов, властителя дум и чувств нескольких поколений современников, столетие которого торжественно отмечается сегодня в рамках ЮНЕСКО.



Ваза «Двойное лицо». 1952

Автопортрет. X., м. 1906



Этапы жизни и творчества

Роза-Мария Субирана

В 1956 году я услышал слова одного из участников венецианской Биеннале: «Пикассо — это XX век...» Спустя десять лет Жап Леймари начал свое предисловие к каталогу грандиозной выставки, устроенной в ознаменование 85-летия художника, следующей фразой: «Пикассо доминирует в своем веке как Микеланджело в своем»¹.

Слова эти не следует понимать в том смысле, что Пикассо открыл западноевропейское искусство XX века, — его открывало поколение таких действовавших еще в конце предыдущего столетия мастеров, как Эйфель, Салливен, Гауди, как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Ганс фон Маре, Бурдель и другие. — тогда как Пикассо принадлежал уже к следующему поколению, нашедшему свой путь около 1900 года.

Их не следует понимать и в том смысле, что только он, или преимущественно он, определял дальнейшую судьбу новейшего западного искусства, хотя уже к концу первого десятилетия XX века он стал тут самой актуальной и остродискуссионной фигурой, чтобы оставаться таковой вплоть до своей смерти в 1973 году. Рядом с ним действовали не менее значительные индивидуальности — Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье, Ф.-Л. Райт, Эро Сааринен, Майоль, Барлах, Мур, Матисс, Руо, Леже, Кандинский, Шагал, Сикейрос и многие другие. Сейчас, когда XX столетие приближается к своему хронологическому завершению, когда оно как определенная художественная стадия уже уступает место следующей, стало совершенно очевидным, сколь яркий и многогранный кристалл культуры был им выращен. Те, чьи имена были только что перечислены, образуют грани этого кристалла.

Но Пикассо — не грань, а стилеобразующий и стилеизменяющий фокус западной

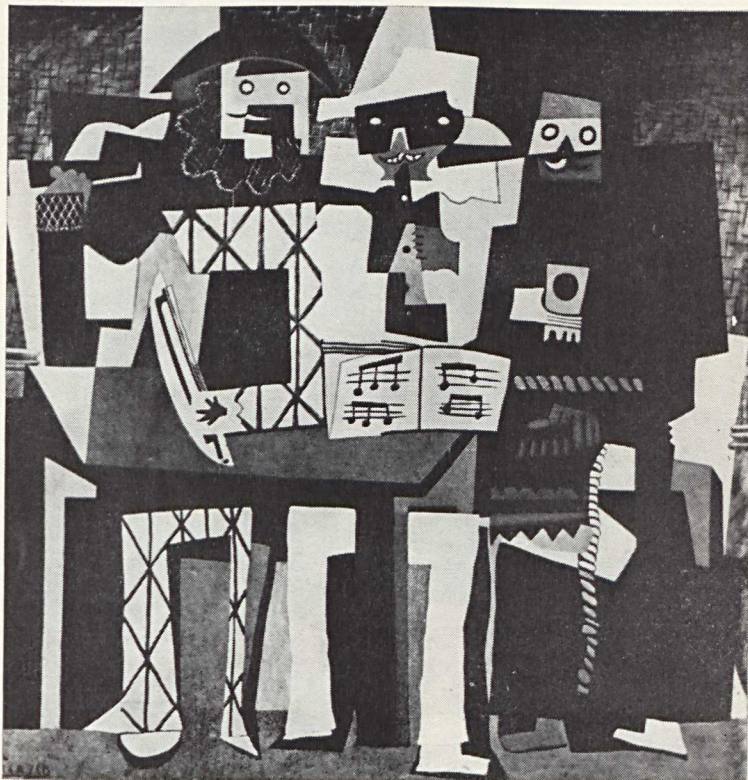
художественной культуры Новейшего времени, самая универсальная и динамичная в ней индивидуальность. И не только потому, что проявил свой дар в самых разных видах искусства (в станковой и монументальной живописи, в скульптуре и керамике, во всех разновидностях графики и в театральном-оформительском деле, даже в поэзии), но прежде всего потому, что он возвел беспокойно-неугомонную изменчивость этой культуры в закон собственного творчества: «...все нужно делать заново, а не повторять сделанное».

Он участвовал едва ли не во всех важнейших авангардистских движениях века. Первые самостоятельные шаги характеризуют его как префовиста; «голубой период» (1901—1904) дает основания отнести его к первым экспрессионистам; кубизм — его творение почти во всех своих модификациях; он принадлежал к числу крупнейших неоклассиков 1920-х годов и параллельно выставлялся с сюрреалистами. Он откликнулся на все голоса времени, но откликнулся по-своему, в любом течении занимая особое место и, что еще важнее, нигде надолго не задерживаясь. Он всегда был больше того, чем позволял себе увлечься, встречая иронической усмешкой попытки канонизировать и представить как единственно верный путь то, что могло быть лишь одним из возможных путей. Какая-то своевольная играющая сила двигала его гением, изменчиво-постоянным и постоянно изменчивым, и сила эта воплощала центральное противоречие колеблющегося баланса веяний того века, которому Александр Блок напророчил «неслыханные перемены, невиданные мятежи», века, которым двигал совокупно действовавший дух почти тотального разрушения, раскрывавшего, однако, широчайшие просторы для дерзких экспериментов, удивительных

исканий, головокружительных открытий и наново перекраивавшего весь мир созидания, притом вовсе не безболезненного, не свободного от роковых коллизий. Подчас кажется даже, что все так долго пакапливавшиеся силы истории — прогрессивные и регрессивные, добрые и злые, светлые и темные, сконцентрировались и выступили на поверхность именно в нашем веке, чтобы в стремительном темпе повести человечество к альтернативе всеобщей гибели или процветания. Искусство XX века привело эту альтернативу и с разных точек освещало ее. Руо был одержим трагедийно-апокалиптическим духом; Матисс, по словам Луи Арагона, писал «надежды лик»; Пикассо же писал и то и другое, взятое в крайних своих проявлениях и непрестанных взаимодействиях.

«Трагическое чувство жизни», если воспользоваться терминологией отца новейшей испанской философии и литературы Мигеля де Унамуно, было изначально присуще Пикассо — младшему представителю так называемого «поколения 1898 года», пробужденного острейшими потрясениями испанской жизни и возжаждавшего радикального ее преобразования. В 1901 году, обосновывая искания «голубого периода», Пикассо говорил: «Искусство порождается несчастьем и скорбью... несчастье располагает к размышлению... скорбь составляет фон жизни». Знаменательные слова. Идея пробуждающей, творящей, ведущей к истине «силы несчастья» во многом связана, конечно, с традиционными христианскими представлениями об обретении просветления через душевное сокрушение, человеческих первоценностей — через страдание. Героями «голубого периода» Пикассо не случайно являются нищие странники, лишенные всех земных радостей, сопоставляемые как бы с одной толькой обнажившейся

Три музыканта. Х., м. 1921



Странствующие комедианты. Х., м. 1905



Юные годы

25 октября 1881: Пабло Пикассо родился в Малаге, на юге Испании. Его родителями были Хосе Руис Бласко и Мария Пикассо Лопес. Дон Хосе, художник, преподавал рисование в Школе изящных искусств и ремесел. Стремясь подражать своему отцу, совсем еще юный Пикассо создает рисунки, отличающиеся удивительной точностью линий и исключительно острой наблюдательностью.

1891: семья переезжает в Ла-Корунью на Атлантическом побережье и живет там в течение четырех лет. Пабло всерьез начинает заниматься живописью. Его дарование столь изумительно, успехи столь велики, что пораженный его талантом отец, как рассказывал впоследствии сам Пикассо, вручил ему свою палитру и кисти и заявил, что никогда больше не вернется к живописи.

1895: Дон Хосе получает должность учителя в Барселоне. Весной того же года семья посещает Малагу, сделав по пути остановку в Мадриде, где Пабло впервые знакомится с работами великих мастеров Музея Прадо. Несмотря на свой юный возраст, Пабло поступает в Барселонскую школу изящных искусств (известную под названием Ла-Лонха). Он завязывает дружбу с каталон-

скими художниками, в том числе с Мануэлем Палларесом и Хусепе Кардоной. Наиболее интересными работами этого периода являются «Первое причастие» (1896) и «Наука и милосердие» (1897). Обе эти работы строго академичны, но в них уже ярко проявляется не по годам творческая зрелость художника.

1897: семья посылает Пикассо в Мадрид учиться в Коро-

вечностью — пустынной твердью и космически бездонной синевой, и с высоко-трагедийным достоинством выдерживающие это сопоставление. Вспомним эрмитажное «Свидание» (1902), московского «Старого еврея с мальчиком» (1903) или «Бедняков на берегу моря» (1903) из Вашингтонской Национальной галереи. А в то же время Пикассо, как никому из художников XX века, было свойственно поистине языческое упоение сущим, отвергающее аскезу и провозглашающее право на безудержное дionисийское счастье. Он утверждал его собственной жизнью, полной как чувственных и интеллектуальных радостей, так и всепоглощающего, играющего от полноты сил труда — творчества, дававшего художнику самые острые наслаждения. «Все, что я делаю в искусстве, доставляет мне радость», — говорил он в 1935 году Кристиану Зервосу. Радость эта, впервые забрезжив в соединяющем нежность и грусть мире бродячих комедиантов «розового периода» (1904—1905), обрела уверенность в произведениях времен работы в местечке Госоль (лето 1906) — таких, как «Обнаженная Фернанда Оливье» (Торонто, собр. Зак) или пронизанный жаркой чувственностью «Утренний туалет» (Буффало, Художественная галерея). И она уже не оставляла искусства Пикассо, а только меняла формы, оборачиваясь то светлой созерцательностью и мудрой философичностью, как в офортах «Мастерская скульптора» (1930—1934) или литографии «Танец с бандерильями» (1954), то неистовством чувственных страстей, как в «Любвных баталиях» (1934) или в гуаши «Вакханалия» (1955), то лукавой фэрией, «юмористической фантазмагорией»², детской сказкой, как в росписи «Мир» из Валлориса (1953). Именно поэтому в пикассовском искусстве чувственные мифы античности заняли такое мес-

то, каково они не занимали ни у одного из его испанских предшественников и современников. Эти два контрастных, предполагавших полярную разведность, «мира Пикассо» жили не в изоляции друг от друга, но в постоянном, порой достигавшем высоко-трагедийного накала взаимодействии. Они выступали в борьбе, где преобладал то один, то другой, но всегда присутствовали оба. Поразительным символом ее стала «Герника» (1937, Мадрид, Музей современного искусства), в частности, побудившая художника сформулировать свое кредо: «Я борюсь за жизнь против смерти». Впрочем, не следует понимать эту формулу слишком буквально. Пикассо, как и всякому испанцу, было присуще особое отношение к смерти. «Испания — единственная страна, — писал Федерико Гарсиа Лорка, — где смерть стала национальным злещем», — страна, «открытая смерти». Оставаясь антиподом жизни, смерть в более широком смысле оказывается необходимым элементом бытия: разрушая живое, размывая и перетирая предметное, она возвращает все это из стройного космоса в бесформенный хаос, где начинается новое становление. Деструктивные и конструктивные начала бытия тесно связаны друг с другом, друг друга обуславливают. Точно так же взаимобусловлены они и в искусстве Пикассо. Художник был одержим страстью поддаться хаосу и как бы по его велению испытывать на прочность все сформированное, все совершенное и прекрасное, действуя так, как если бы задавался вопросом: до какого предела форма и совершенство могут сохраняться, будучи подвергнуты воздействию разрушительных сил, и до какого предела сохранится в этом процессе сам художественный эффект. «Моя картина, — говорил он тому

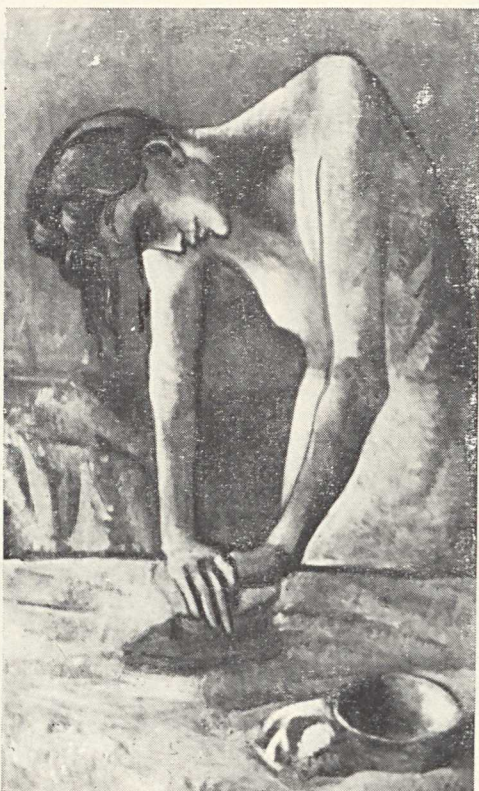
же Зервосу, — это итог разрушений. Я делаю картину, потом я ее разрушаю. Но в конце концов оказывается, что ничто не утеряно...» С трагической по своему смыслу монохромизации мира начинался «голубой период», с взрыва форм — пикассовский кубизм, с чудовищного фрагментирования, расщепления и скручивания форм — его сюрреализм. У материи шаг за шагом отнимались ее как будто неотъемлемые права на цветонасыщенность, пластическую сформированность, целостность, равновесие, гармонию. Однако искусство Пикассо устроено таким образом, что в нем все эти подчас висекторские «вычитания» и деструктивные «расшатывания» не ведут к нулю или «в ничто». Материя здесь в последний миг обнаруживает особую стойкость, упорную жизнеспособность и, выведенная из равновесия, всегда находит новую его форму. Впрочем, тоже особую. «Я хочу равновесия, которое возникает на лету, как жонглер ловит летящие мячи, — говорил Пикассо, — но не того равновесия, которое устойчиво и инертно... Я хочу, чтобы все держалось вместе, но едва держалось». То, чего он искал, — это баланс на шаре (вспомним программную «Девочку на шаре»), на острие иглы или на лезвии бритвы; это явление формы в критической ситуации, почти одинаково открытой взлету и падению, разрушению и становлению; это ее (формы) драматические метаморфозы, где разрушение лишь условие созидания, не цель, а средство — путь к «первоформе»³, к тому уже неразложимому субстрату, дойдя до которого материя начинает новое формирование. Прав Франк Элгар, утверждавший, что Пикассо-кубист «заново переживает генезис мира, всем существом переживает тайну творения»⁴.

На дне хаоса он искал начала космо-

Портрет Ольги Хохловой. Х., м. 1917



Гладильщица. Х., м. 1904



Сидящая женщина. Х., м. 1937



левской Академии Сан-Фернандо, но он больше проводит времени в залах Прадо или бродит по городу. *Июнь 1898:* посещает Хорту в долине Эбро, место, которому суждено будет сыграть важную роль в его творчестве. По возвращении поселяется в Барселоне. В этом городе он вскоре стал чувствовать себя как дома и часто посещал модернистское кафе «Els Quatre Gats», где соби-

рались представители наиболее передовых художественных и интеллектуальных течений того времени. *Февраль 1900:* устраивает в «Els Quatre Gats» свою первую выставку рисунков и набросков, сделанных с друзей. *Октябрь:* Пикассо и его друг Касахемас едут в Париж. Пикассо знакомится с новейшим развитием живописи по работам Тулуз-Лотрека, Дега, Сезанна, Ван Гога, Бонна-

ра... Итогом первого посещения Парижа явились «Голубой танцовщик» и «Мулен де ла Галетт». «Голубой период» *Декабрь 1900:* Пикассо уезжает из Парижа в Барселону, а затем в Малагу. *Январь 1901:* возвращается в Мадрид, основывает вместе с одним из каталонских друзей журнал «Arte Joven». Вновь приезжает в Барселону; в мае отправляется в Париж,

где живет до возвращения в Барселону в конце года. Стиль его работ меняется. Это начало «голубого периода», на протяжении которого голубой цвет доминирует в его картинах, изображающих птиц и обездоленных. *Осень 1902:* после кратковременного посещения Парижа Пикассо вновь возвращается в Барселону. Голубой цвет начинает преобладать в произведениях, созданных под

са, в глубинах до основания разрушаемого мира — начала мира становящегося, в дисгармоничном — гармонию. Но его волновала и обратная проблема: как из элементарного, бросового, изначально вневещного материала создать художественно значимую структуру, например, так соединить старые велосипедное седло и руль, чтобы из них получилась бычья голова («Голова быка», 1943), или так расположить на листе черные заливки, пятна, потеки, кляксы, чтобы из них родились образы корриды (серия «Быки и тореадоры», 1959—1960). Для Пикассо в мире не существовало ничего такого, что нельзя было бы художественно преобразовать и возродить.

Перед нами не просто борьба жизни против смерти или разрушения против созидания, но их вечно длящаяся и пластически объективированная драма — то космическая, то историческая... В этом смысле можно было бы счесть изобразительным эпиграфом всего пикассовского искусства «Портрет Жаклин Рок, сидящей с переплетенными на коленях руками» (1954) — образ «современного Сфинкса» и одновременно пластическую метафору разрушимо-неразрушимого тела, обрушившегося угловатыми плоскостями, сквозь которые, как упрямый росток из разбомбленных руин, на столбообразной шее поднимается голова с античным профилем и широко открытыми, строго вопрошающими мир глазами.

Парадокс Пикассо — деструктивная конструктивность и конструктивная деструктивность, чрезвычайно рискованный баланс, когда один неверный шаг отделяет художника и его творения от уже безвозвратного падения в бездну бесформенности и вехудожественности. Пикассо не раз приближался к самому краю этой пропасти, почти срывался туда (особенно в своих сюрреалистических рабо-

тах), но каким-то чудом всегда в конце концов спасался, чтобы вновь рисковать, ибо этот «момент риска» входил в его искусство и как необходимый элемент трагедийной художественной ситуации всего XX века, и как некое подобие того «момента истины», который является этической целью испанской корриды, ведет к «катарсису».

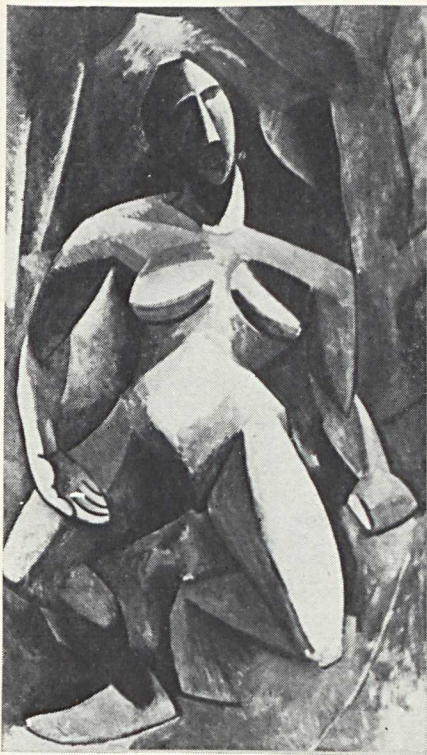
Жажда уступить воле хаоса и, изведав все, «что гибелью грозит», вернуться из него в совершенство космоса, вкус к дисгармоничному и упорное искание гармонии, а главное — пристальный интерес к их экстремальным коллизиям — все это постоянные показатели искусства Пикассо. Их столкновение лежит в основе его развития, которое во многом определяется взаимодействием двух скрестившихся в его творчестве национальных культурных традиций — изначально родной испанской и ставшей со временем родной французской. Пикассо (с испанским ударением на «а») и Пикассó (с французским ударением на «о») в равной мере принадлежал и той и другой культурам. Он родился в Андалусии и до двадцатитрехлетнего возраста жил в Каталонии; он учился в Мадриде, где впервые увидел трагигротескные сине-черные росписи Quinta del Sordo Гойи, несомненно повлиявшие потом на формирование его собственной «голубой манеры», и в Барселоне, где действовал тогда один из поразительнейших архитекторов-фантастов Антонио Гауди, где заново открывали экзотически-спиритуальную живопись Эль Греко и сурово аскетичную каталонскую готику; его духовными наставниками были старшие представители «поколения 1898 года» — Унамуну и особенно писатель-анархист Пио Бароха. Он и в дальнейшем сохранял живые связи с Испанией, а во время гражданской войны 1936—1939 гг. помогал испанской респуб-

лике чем только мог. Лишь победа франкизма оторвала его от родины.

Но тот же Пикассо очень рано оказался увлеченным новейшим французским искусством — сначала Тулуз-Лотреком, затем Гогеном и Ван Гогом, наконец — Сезанном. В 1900 году он впервые побывал в Париже, ездил туда в 1901 и 1902 годах, а в 1904 — обосновался окончательно. Здесь он подружился с крупнейшими поэтами-авангардистами: с Жакобом, Сальмоном, Аполлинером, позже — с Кокто, еще позже — с Элюаром; сблизился с крупнейшими художниками молодого поколения — с Матиссом, Ван Донгеном, Дюфи, Дереном, Браком и другими. Здесь он завоевал шумную славу и уже к концу первого десятилетия века стал центральной фигурой французского авангардизма. С Францией оказались связаны почти 70 лет его жизни, и в ее искусстве он нашел новых вдохновителей, совершенно не похожих на испанских; главными из них были уже упоминавшийся Сезанн и Энгр — предмет пикассовских увлечений неоклассического периода. Через Сезанна и Энгра путь лежал к великой классической традиции изысканно рационалистического французского гения — к Пуссену, к ученым причудникам ренессансной школы Фонтенбло, чье воздействие можно обнаружить в искусстве Пикассо «розового периода» — первого из возвращенных на французской почве. Ведь именно о ренессансной классике вспоминаешь перед центральной картиной этого периода — мерно торжественными и проникновенно лиричными «Странствующими комедиантами» из Вашингтонской галереи. Пикассо врос в эту французскую почву органично и неотрывно, но не за счет утраты испанских корней.

Испанские основы Пикассо прослеживаются вполне отчетливо. Это не только

Дриада. Х., м. 1908



Обнаженная Фернанда Оливье. Х., м. 1906



Портрет Жаклин Рок. Х., м. 1954



впечатлением смерти его друга Касахемаса, вершиной этих работ является «La Vie» («Жизнь»), созданная в 1903 году одновременно с «Покинутыми», «Сестриной» и «Старым гитаристом».

Монмартр и «розовый период»

Апрель 1904: Пикассо навсегда покидает Барселону и переселяется в Париж. Прожи-

вает в знаменитом доме «Бато-Лавуар» на Монмартре. Осенью того же года встречается с Фернандой Оливье, которая становится спутницей его жизни вплоть до 1911 года. Розовый цвет начинает доминировать в его работах — это так называемый «розовый период». Меняются и образы его произведений — это так изображены нищих и отверженных; теперь его вдохно-

вляют цирковые актеры (арлекины, акробаты, гимнасты). Выдающиеся произведения этого периода (все созданы в 1905 г.): «Комедианты», «Смерть арлекина» и «Семья акробатов с обезьянкой».

«Авиньонские девицы» и кубизм

1906—1907: живопись Пикассо претерпевает радикальные изменения. В «Портрете Гертруды Стайн» наблюдает-

ся усиление формальных элементов. Те же тенденции проявляются в «Автопортрете с палитрой» (1906).

1907: делает множество подготовительных набросков и эскизов к картине «Авиньонские девицы» и завершает ее. «Авиньонские девицы» — важное произведение, знаменующее переход Пикассо к новому этапу: концентрации на чисто формальных элементах, на структурности объекта.

«трагическое чувство жизни», но и рискованный максимализм, не страшщийся соприкасаться с самыми ужасными проявлениями сущего, доходить до самых горьких истин, ломая ради их обретения любые «правила прекрасного», следуя за истиной хоть в ад. Это, далее, спрavedливо отмеченная Жаном Кассу, издавна свойственная испанской культуре любовь к изначальному мировому беспорядку⁵, к тому, что можно назвать «шабашем бытия», к фантастическому, таинственному, иррациональному, колдовскому и ускользающему, к причудливым амальгамам и гримасам *disparates*⁶, к трагически-фривольному обращению как с жизнью, так и со смертью. Это парадоксальный испанский гротеск, который уже в момент своего рождения в «Селестине» Рохаса, в «Ласарильо», в «Назидательных новеллах» Сервантеса разительно отличался своим «темным» (преувеличивающим все отталкивающее и смертоносное) «романтизмом» от светлого, генерализовавшего вольную игру жизни ренессансного гротеска Пульчи и Рабле⁷; тот гротеск, который в испанском изобразительном искусстве был блистательно разработан великим Гойей, а в наш век, помимо Пикассо, воспринят Рамоном дель Валье-Инкланом — создателем «эсперпентистского»⁸ театра и Луисом Буноэлем — творцом сюрреалистического кинематографа. Наконец, это заглавная роль, которая в творчестве Пикассо была отведена *duende* — «бесу»; тому, о котором, как о великом сокрушителе «всех стилей», как о силе, дающей художнику «высокую свободу — свободу от самого себя» и даже от эстетических обязательств во имя «момента истины» и обнаженной страсти, говорил Федерико Гарсиа Лорка, противопоставляя этого «беса» «музе и ангелу» — началам рациональным, формирующим совершенство стиля и светлую

гармонию⁹. Но, постоянно призывая *duende*, Пикассо далеко не всегда следовал другому совету Лорки — «прогнать музу и дать пинка ангелу». И тут, видимо, вступают в действие благоприобретенные французские тенденции — тяготение к классичности, к просветленности и совершенству. Французский *esprit* с его умением логически и эстетически разрешать жизненные противоречия, сохраняя в то же время способность к плодотворной самоиронии, вера в Разум, в конце концов торжествующий над темными силами природы и общества — все это уже в «розовый период» стало неременным достоянием «мира Пикассо».

Полярные по своему существу «испанские» и «французские» начала вовсе не нейтрализовали друг друга. Скорее наоборот — между ними возникало перенапряженное электричеством поле, в котором сверкали молнии и в тысячеградусной температуре переплавлялись исходные элементы. Мятельный испанский гений будоражил французскую культуру, но ее воздействие тут же вносило дух трезвого анализа и конструктивно-синтезирующие стремления туда, где испанские страсти уже разыгрывали мистерию тотального разрушения. Как показательно в этом смысле начало и дальнейшее развитие пикассовского кубизма! Исходный взрыв, стихийный разлом форм и кривляние гротескных масок «Авиньонских девиц» (1907, Нью-Йорк, Музей современного искусства); после — на аналитической фазе — острый интеллектуализм «Портрета Воллара» (1909—1910, Москва, ГМИИ) и музыкально-пластическая «математика» таких картин, как «Скрипка, стакан, трубка и якорь» (1912, Прага, Национальная галерея); наконец, успокоение в синтетически-декоративных решениях, параллельных утверждавшейся нео-

классике («Мандолина и гитара», 1924, Нью-Йорк, Музей Гугенгейма).

«Испанские» и «французские» начала действовали не только по принципу укрощаемых и укрощающих; соединяясь, они создавали новое качество, и вот в каком смысле. В испанской изобразительной традиции чрезвычайно сильна идея таинственной закрытости мира, до конца не познаваемого, — сильна не только для Сурбарана, который возвел пластическую герметичность в принцип своего искусства, но и для наиболее глубоко проникавших в суть вещей испанских художников-мыслителей — Гойи и даже Веласкеса, до сих пор интригующего загадками своих «Менин» и «Прях». Наоборот, французскому гению мир, как правило, представляется всегда прозрачным в своих закономерностях, которые можно, познать, облечь ясно читаемой формой. Это так не только для мастеров французского Возрождения, а потом Пуссена, Ватто, Энгра, Коро, Мане, Сезанна, но даже для французских романтиков, как будто склонных отдаваться темному хаосу. Пикассо тоже стремился прояснить сущностную сторону вещественного мира, однако если французские художники свободно прозревали ее в самой предметности, то испанскому мастеру, чтобы добраться до нее, требовались большие усилия и решительные действия вплоть до сокрушения неподатливой «корки» вещей, «взлома» видимого ради обретения скрытого. Он ставил перед собой задачи, конечную непрояснимость которых сознание как испанец и программно занимался их проясняющим разрешением, как это подobaет французцу. Самый впечатляющий тому пример — «Герника»: монументальное *disparate* староиспанской традиции, душераздирающая «историческая коррида», где силам хаоса уже нет предела и где страдание пронизало, взлома-

Плачущая женщина. Офорт. 1937



Женщины, бегущие по пляжу. Х., м. 1922



Такова отправная точка кубизма. Пикассо встречается с Жоржем Браком, совместно с которым закладывает и развивает основы кубизма. Под влиянием работ Сезанна Пикассо создает натюрморты с упрощенными геометрическими формами. С 1909 года Пикассо исследует возможности кубизма в увеличении глубины пространства. Этот этап называют аналитическим куб-

бизмом в отличие от более позднего синтетического кубизма. *Весна 1909*: Пикассо возвращается в Хорту, где пишет свои первые кубистические пейзажи. Применяет кубистический метод к портретам, где образ человека дробится на разрозненные серии плоскостей. В качестве примеров можно привести «Голову женщины» (1909) и портреты его друзей и коллекционеров

Канвейлера, Воллара и Уде, написанные в 1910 году. В период синтетического кубизма Пикассо отходит от дробления объемов, вводит локальные цвета и упрощенные формы. *Зима 1912*: создает свой первый коллаж, используя куски бумаги и вырезки из газет. Примечательными работами этого периода являются «Портрет молодой девушки» и «Игральные карты, стака-

ны и бутылка рома». *1914*: начало первой мировой войны застает Пикассо в Авиньоне. Ева Гуэль становится спутницей жизни Пикассо. **Театр и классический период** *1916*: молодой французский писатель Жан Кокто убеждает Пикассо принять участие вместе с ним и Эриком Сати в постановке балетного спек-

ло, скрутило каждую форму, однако disparate, приведенное к почти картезианской логической системе, прочеканное точным и всепроясняющим классицизирующим рисунком. И еще. Чувство жизни в испанском искусстве всегда на редкость материально, даже переотягчено материальностью; напротив, французское искусство, почитая материальное и глубоко проникая в него, тем не менее уже со времен Пуссена первенствующую роль отводило философской и поэтической идее, воплощаемой с помощью природы. Пикассо следует этой традиции, по-испански максимализируя ее. «Я пишу не с натуры, а рядом с нею», — не раз говорил он. «Я хочу изобразить мир не таким, каким я его вижу, а таким, каким я его мыслю». Его искусство, начиная уже с «розового периода», избегало доводить реальность до наощупь плотной телесности; это не театр объективного мира, а театр сознания, отражающего мир. **Метод Пикассо — объективизация мысли, воплощение ее озарений и ее мучений**, метод, позволявший, в частности, говорить о самых чудовищных вещах, не гипнотизируя ужасом. Работая над «Герникой», художник создавал образ современной войны, массового механического убийства, уродующего весь мир, лишаящего человека не только жизни, но и самого человеческого облика — расплющивающего тела, выламывающего суставы, дробящего черепа, выдавливающего глаза. Изобрази он все это в формах самой действительности, получилось бы только нагромождение искромсанного мяса, смердящий и кровотокающий распад плоти, как в «Иероглифах Смерти» Вальдеса Леаля или в «Предчувствии гражданской войны» Сальвадора Дали. Но Пикассо запечатлел на холсте цепкую, как ночной кошмар, однако бесплотную чреду образов, будто проносящихся в потрясенном

сознании. Это не столько реальные страдания погибавших под фашистскими бомбами жителей Герники, сколько вызванные вестью о них страдания возмущенной мысли художника, непосредственно внушаемые зрителю.

Говоря о франко-испанском или испано-французском феномене Пикассо, мы не должны забывать, что он уникален и в ином отношении. Есть множество оснований считать Пикассо художником, который в XX веке не только шире, глубже, многообразнее, чем кто-либо, переплавлял национальные пласты европейской культуры. Для него предметом нескончаемого «диалога», преодоления, освоения была едва ли не вся художественная традиция, взятая на полную ее историческую глубину и на самых разных уровнях. В творчестве Пикассо волнует историческая память искусства, и в этом смысле оно не только решало свои, специфические для XX века проблемы, связанные с определенным отбором близких ему (неклассических и внеклассических) традиций, но и те, которые возникли теперь, «на пороге XXI века», в условиях еще более широкой актуализации этой памяти.

Выше уже достаточно говорилось о его связях с традицией европейского искусства Нового времени. Причем как в неклассических его вариантах, что типично для авангардизма, так и в сугубо классических. Пикассо именовали «Эль Греко XX века», «Гойей XX века», но его с таким же правом можно назвать «Энгром XX века». Конечно, свободные варьирования поздним Пикассо картин Крайнаха, Пуссена, Курбе, Мане, «Менин» Веласкеса и «Алжирских женщин» Делакруа не могут быть признаны предвосхищением нынешних ретроспективистских страстей, однако же они спорят и с принципиальным антиретроспективизмом

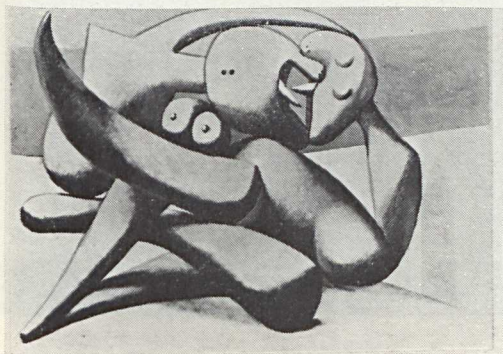
искусства XX столетия.

Не вызывают сомнений и его связи со средневековой традицией, в «голубом периоде» проступавшие совершенно открыто, но и в дальнейшем дававшие о себе знать прежде всего в самом понимании изобразительного искусства как формы объективации нематериальных идей и чистых сущностей — «рая» и «ада» в человеческой душе. Та же «Герника» — это, по словам Н. А. Дмитриевой, «действительно поэма нового Апокалипсиса».

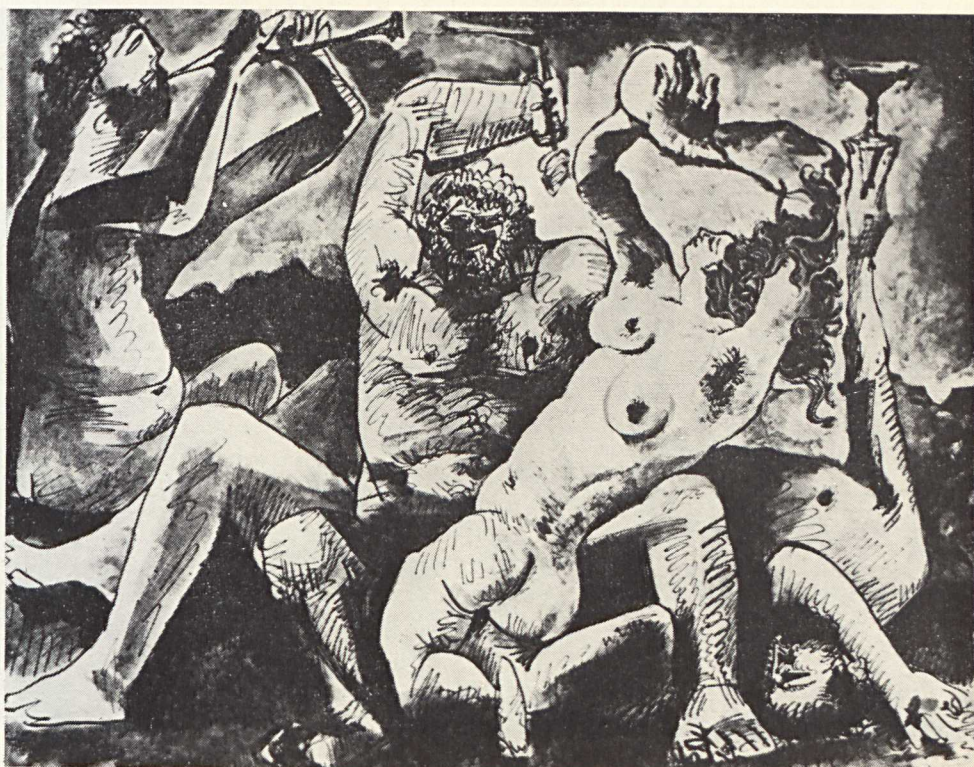
Но через Сезанна, Энгра, Пуссена и художников французского Возрождения Пикассо соприкасался и с античной традицией. «Искусство греков и египтян — не прошлое, — говорил художник в 1923 году, — оно актуальнее сейчас, чем когда-либо...» Тема «Пикассо и античность» давно ждет специального исследования. Здесь же достаточно сказать, что любовь художника была отдана не той статуарной, строго уравновешенной античности, которая в основном привлекала французских классицистов. Она открывалась Пикассо прежде всего в своем еще доклассическом, так сказать, «простонародно-примитивном» варианте и выступала не в совершенной, себе довлеющей «мраморной» форме, но в «глиняной» — еще открытой метаморфозам, еще не приведенной к классическому идеалу. Такой впервые предстала она еще в 1906 году («Женщина с хлебами на голове» — Филадельфия, Художественный музей) и после — в начале неоклассического периода («Три женщины у источника» — 1921, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Правда, потом — в иллюстрациях к Овидию (1930) и в «Сюите Воллара» (1930—1934) — она явилась Пикассо и в своей уже сверхизысканной классичности, в прозрачности бегущих линий и ритмов афинской белофигурной вазонисы эпохи Перикла, но и тогда классичность

Из цикла «Быки и торедоры». Тушь. 1959

Фигура на берегу моря. Х., м. 1931



Вакханалия. Тушь, гуашь. 1955



такля «Парад», исполнителями которого являлась труппа русского балета Сергея Дягилева. Пикассо делает для балета «Парад» эскизы занавеса, декораций и костюмов. 1918: женится на Ольге Хохловой, балерине русской балетной труппы. В 1921 году у них рождается сын Паоло. В эти годы Пикассо создает серию «скульптурных картин», несущих сильный налет классицизма. Наиболее

характерным произведением нового стиля являются «Три женщины у источника» (1921).

Сюрреализм и скульптура

1924: Пикассо связан с движением сюрреализма, хотя полностью не примыкает к нему. Он и молодые сюрреалисты сходятся в основной концепции: искусство выражает то, что природа не в состоянии выразить. Но меж-

ду ними существуют важные различия: по мнению сюрреалистов, Пикассо слишком привязан к внешнему миру, к объекту, слишком далек от мира фантазии.

1925: Пикассо обращается к новому виду абстракции, опираясь на находки кубистического периода. Примерами являются «Танец», «Шляпная мастерская» (1926) и «Сидящая женщина» (1927). Оживший интерес к объему и мас-

се приводит его к новому увлечению скульптурой.

Герника

1935: Пикассо и Ольга расстаются. Его новая подруга Мария-Тереза Вальтер рождает девочку Майю. Это — трудный и беспокойный период в жизни Пикассо.

1936: начало гражданской войны в Испании.

1937: создает серию в технике акватинты «Мечты и ложь

эта не замкнулась в себе, не утратила способности к причудливым метаморфозам. К той же антично-языческой традиции восходит и свойственное Пикассо живое чувство мифа, ощущение единопольсующего, рождающегося и умирающего для новых рождений космоса. С другой стороны, через «игру duende» Пикассо соприкасался с еще более древними пластинами художественного сознания — первобытно-варварскими, фольклорными... Недаром он был одним из первых в Европе открывателей и интерпретаторов негритянского искусства — доантичного по своей природе. «Негритянский период» сменил его «первую неоклассику» (1905—1906) и предшествовал рождению кубизма. Недаром также его искусство так часто тяготело к идеопластическому и идеографическому способу отображения действительности, как это было свойственно искусству мезолита — неолита. Пикассовские скульптуры с начала 30-х годов заставляют вспоминать о древнейшие ксаны, о идолов острова Пасхи, а то даже и палеолитическую «Венеру». Клод Руа приводит весьма показательное пожелание художника относительно того, как следовало бы смотреть росписи в «Капелле Мира» в Валлорисе: «Я почти хотел бы, чтобы капеллу не освещали, чтобы посетители со свечами в руках проходили вдоль стен, как в доисторических пещерах (курсив мой. — В. П.), открывая одну фигуру за другой; чтобы свет двигался на том, что я написал...»¹⁰. Но искусство Пикассо действовало, находя опору не только в фольклоре и учено-артистичном профессионализме. Ему был открыт и «третий уровень» культуры, отслоившийся в Новое время в виде допрофессионального и полупрофессионального примитива. Ведь это Пикассо устраивал в 1908 году чествование «таможенника» Руссо — крупнейшего среди французских

примитивов. Это он признавался Фельсу: «Я любил всегда... ярмарочные картинки, манекены парикмахерских и модисток, и я еще не потерял вкуса к любопытным и забавным вещам». Он и сам работал в духе «ярмарочной картинки» и площадного балагана, оформляя балет Кокто и Сати «Парад», поставленный в 1917 году Сергеем Дягилевым. Пикассо никогда не верил академической доктрине относительно существования только одного «совершенства», одного «правильного пути» в искусстве, не верил и тому, что большое искусство может создаваться только в лоне учено-артистического профессионализма. Он ощущал его живую стихию в полном объеме и на всех уровнях. Будучи художником XX века, он в то же самое время с невиданной интенсивностью переживал историю искусства и делал ее своим неотъемлемым достоянием. Как будто бы век доверил ему произвести смотр мирового художественного наследия, испытать его жизнеспособность в современных условиях. «Силой своего всеохватывающего «космического» юмора Пикассо обнажил незавершенность нынешнего мира. Мира с нарушенными пропорциями, нестабильного, распластанного, текучего, находящегося в становлении; мира, в сущности еще младенческого, еще «предысторического». Искусство Пикассо — «разомкнутая система...»¹¹. С этими прекрасными словами Н. А. Дмитриевой нельзя не согласиться, добавив, разве, что система — разомкнутая и в будущее, и в прошлое.

- ¹ Hommage à Pablo Picasso... Paris. Novembre 1966 — Février 1967 (s. p.).
² Дмитриева Н. А. Пикассо. М., 1971, с. 105.
³ «Кубизм — это... искусство первичных форм», — говорил Пикассо (Мастера искусства об искусстве, т. 5—1. М., 1969, с. 305).
⁴ Elgar F., Maillard R. Picasso. München — Zurich, S. 71.
⁵ Cassou J. Picasso. Paris, 1958, p. 48.
⁶ Disparate (мн. число — disparates) — труднопереводимое понятие, связанное с ощущением фантастических нелепиц и и вероятностей бытия. Еще в XV веке в испанской поэзии возник особый жанр disparate — жанр «нелепиц-нескладух», космического шутства и уничтожающего социального юмора; в XVII в. в духе disparates творили Кеведо и Грасиан; в 1816—1819 гг. Гойя создал серию офортов «Disparates».
⁷ Силунас В. Ю. Испанская драма XX века. М., 1980, с. 81—83.
⁸ От слова esperpento — «пугало», «страшилище». Валье-Инклан однажды сказал, что «эсперпенто» выдумал Гойя и что оно идет от гойевских «Капричос» (Тертерян И. А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973, с. 190—191).
⁹ См.: «Теория и игра беса». — Лорка Ф. Г. Об искусстве. М., 1971, с. 75—90.
¹⁰ Roy C. Picasso. La Guerre et la Paix. Paris, 1953, p. 43.
¹¹ Дмитриева Н. А. Указ. соч., с. 121.

Юпитер и Семела.
Илл. к Овидию.
Офорт. 1930

Герника. Х., м. 1937



генерала Франко» и знаменитое монументальное панно «Герника».

Вторая мировая война

1939: Пикассо переезжает в Руаян, неподалеку от Бордо, где он пишет серию красочных пейзажей. Во время оккупации возвращается в Париж, замыкаясь в своей мастерской и напряженно работает. К этому периоду относится серия сидящих жен-

щин, в частности, его новой подруги Доры Маар. Проявляет интерес к литографии. Знакомится с Франсуазой Жило, которая впоследствии подарила ему двоих детей — Клода и Палому.

5 октября 1944: в год освобождения Парижа газета «Юманите» объявила о вступлении Пикассо во Французскую Коммунистическую партию. Этот политический шаг вдохновит его позже на соз-

дание трех выдающихся произведений «Убийство в Корее», «Война» и «Мир» (1951, 1952).

1949: в ответ на просьбу о предоставлении одного из его произведений для Всемирного конгресса сторонников мира в Париже Пикассо отбирает литографию с изображением голубя, выполненную им в январе того же года. Это ставший всемирно известным «Голубь мира».

«Менины» и Средиземное море

1950: Пикассо дарит бронзовый отлив своей скульптуры «Человек с ягненком» французской деревне Валлорис на Средиземном море, где он тремя годами раньше начал заниматься керамикой. Под впечатлением живописи Эль Греко пишет новые интерпретации своих ранних работ «Портрет художника» (1950)



и «Женщины на берегу Сены» (1949), картину, навеянную искусством Курбе.
 1957: пишет серию вариаций на тему «Лас Менинас» Веласкеса. Прерывает работу над «Менисами» и отдается рисованию голубей, которых наблюдает из своего окна. Его полотна проникнуты светом и красками Средиземного моря.

Последние работы

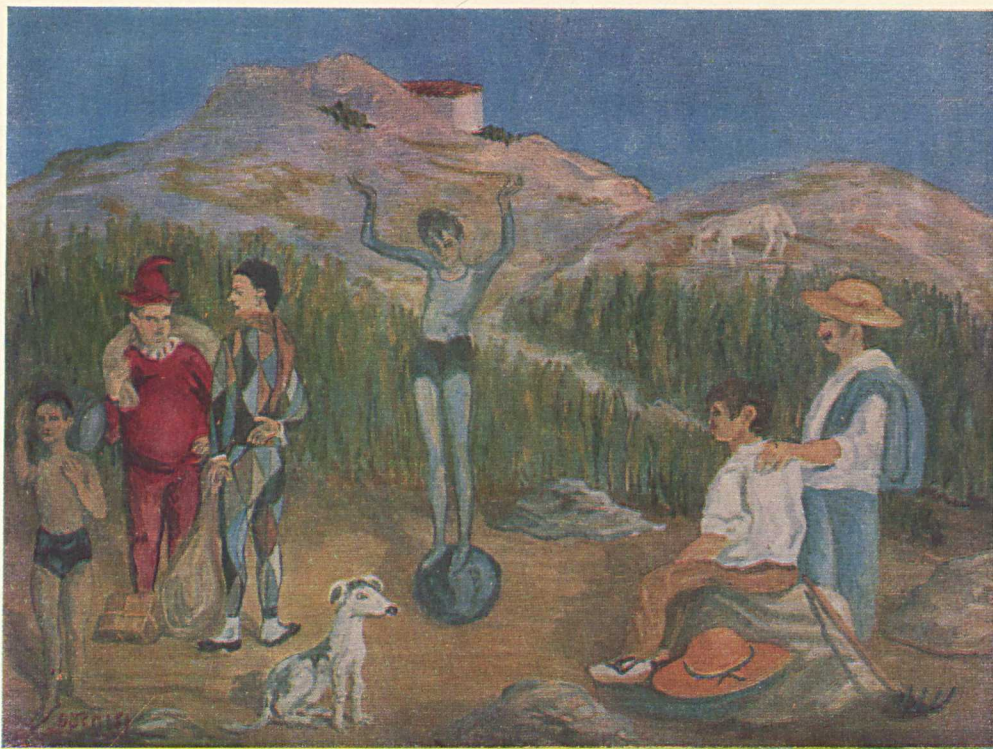
1961: Пикассо женится на Жаклин Рок, и в июне они перебираются на виллу Нотр-Дам-де-Ви в Мужене, в горах над Канном, которой суждено было стать его последним обиталищем.
 Февраль 1963: Пикассо как одержимый работает над темой «Художник и его модель» и к концу года создает пятьдесят полотен. В этих

работах Пикассо подвергает всестороннему анализу роль художника, вводит нас в свой внутренний мир и раскрывает ту борьбу, которая происходит в художнике в поисках сущности своих произведений.
 Март—октябрь 1968: создает серию из 347 гравюр, завершающуюся рядом эротических сцен. Спустя три года выполняет еще одну серию из 156 гравюр с подобными и иными

сюжетами.
 1972: последний автопортрет.
 8 апреля 1973: смерть Пабло Пикассо в Мужене; похоронен на земле своей загородной виллы Вовнарг возле Экс-ап-Прованса.

(«Курьер ЮНЕСКО», 1981, № 1).

Глазами примитивиста



Мануэль Бласко, двоюродный брат Пикассо, тоже родился и рос в Малаге. Там он живет сейчас. Пабло был старше на 18 лет; тем не менее на заре жизни они много общались. На склоне лет оба сохраняли поразительно юный облик. И если прибавить к тому, что Бласко тоже художник, на этом кончится формальное сходство. Мануэль высок, его язык изыскан и старомоден, а манеры столь благородны, что его называют малагским Дон Кихотом. В этом ряду повадки старшего брата заставляли вспоминать Санчо Пансо, без которого рыцарь печального образа всегда ущербен.

Пикассо, как известно, весьма рано был допущен в храм искусства: кто не знает, что отец поручал ему рисовать лапки голубкам на отповских полотнах? Мануэль Бласко Аларкон начал писать картины после 60 лет, когда, как говорят психологи, у человека особенно яркие воспоминания о прошлом. Его кисти принадлежат картины, наделавшие много шума, где перед зрителем предстала Малага начала века в серии полотен или, если хотите, повелл, где по улицам шуют люди, ослики, собаки, кошки, мулы, куры; южане более живут на улице, чем в доме, справляя карнавалы, свадьбы, крестины и похороны. Здесь все знают друг друга, и, глядя на жестикующие забавные фигурки, мы почти слышим быструю андалузскую речь и ловим словечки, которых не найдешь в словаре.

Его первые опыты хвалил Пикассо. «Но я не захотел так продолжать, решил, что из меня получится лишь плохой Пабло». Кем же он стал — примитивистом? Да. Но, пожалуй, он сознательно избрал принцип примитивистского жанрового полотна, дающий возможность втиснуть в холст максимум информации. Можно лишь поражаться единому мироощущению городских воспоминаний, где старая Малага Бласко так разительно похожа на старый Тбилиси старшего Элибекяна. Время их картин могли бы мы назвать «временем сновидений». И в новой серии, посвященной прославленному родичу, — то же «время сновидений» и подробные рассказы о былом, очищенные и уточненные памятью; те же наивность и лукавство. Двадцать четыре полотна отбивают, как часы, жизнь Пикассо от рождения до смерти — в Малаге, Барселоне, во Франции. Картины сопровождаются стихами: верный стилю, Бласко писал их раешником — так подписывают лубки.

Среди всего отметим полотно: Монмартр, ателье Ватр-Лавуар — тема, волновавшая Пикассо столь долго, а может быть, всегда:

*Акробаты и жонглеры,
Клоуны и арлекины,
Люди смеха и задора
Встанут на его картинах,
А за ними лес и горы.*

Сюда, в обитель богемы, где сидят Пикассо и его друзья, входят знаменитые герои его картин. Невинно и дерзко нарушает Мануэль Бласко видимые границы искусства и действительности; в его полотнах, в веселом пространстве праздника, существуют на равных девочка на шаре, животные, художники и каталонский пейзаж.

Мы можем наблюдать, как явление иного культурного ряда, попав в среду, родственную фольклору, начинает свою новую жизнь, и сюжет Офелии обращается в романс, а в выступлении уличных акробатов повторяется и повторяется изначальный рисунок движений древних магов.

И не случайно Альфонсо Каналес, поэт из той же Малаги, пишет: «Я глубоко убежден, что мы сейчас переживаем в Малаге эпоху возрождения живописного искусства. Это благодаря художникам, хотя и немногочисленным, которые живут рядом с нами. К ним относится М. Бласко, в котором течет кровь Пикассо...»

Стелла Аленикова

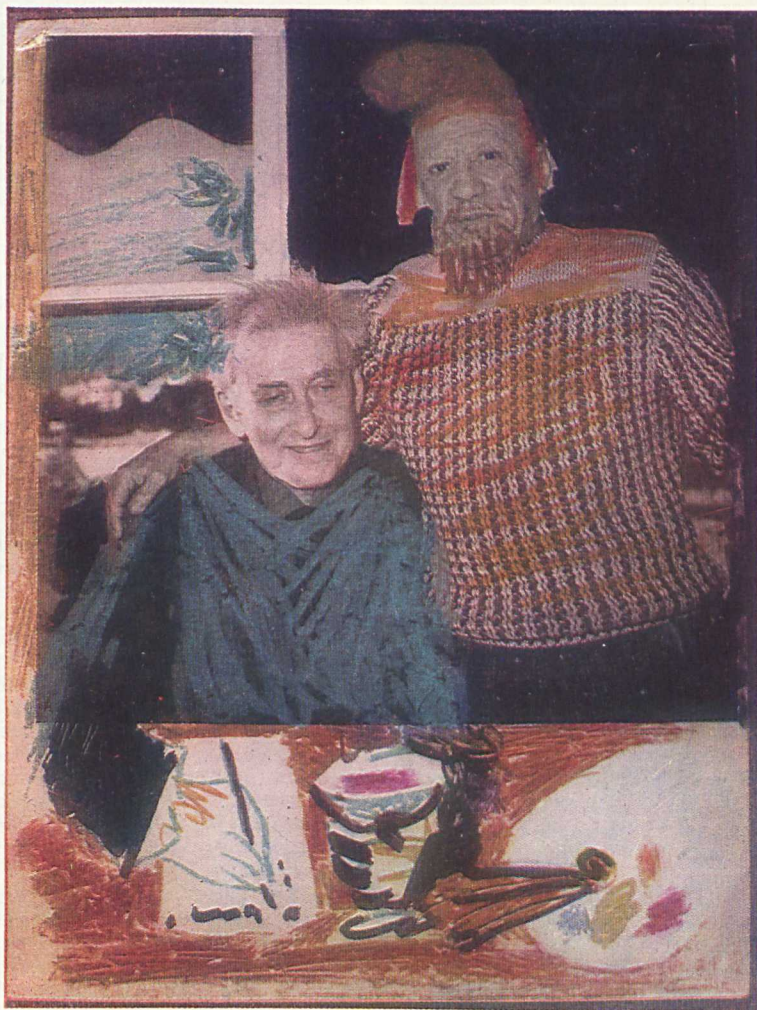


Глазами писателя

(Из воспоминаний Ильи Эренбурга)

1.
Я спрашиваю себя, почему мне трудно писать о Пикассо. Может быть, потому, что он очень знаменит, что о нем написаны сотни книг, что имеются длинейшие труды, посвященные не только каждой из его работ, но его мастерским, его голубям или собакам, его фуфайкам и кекам? Да, конечно, Пикассо описывали многие — и его ближайшие друзья, и люди, случайно с ним встретившиеся, описывали умно и глупо, талантливо или бесцветно. Но не поэтому мне трудно пи-

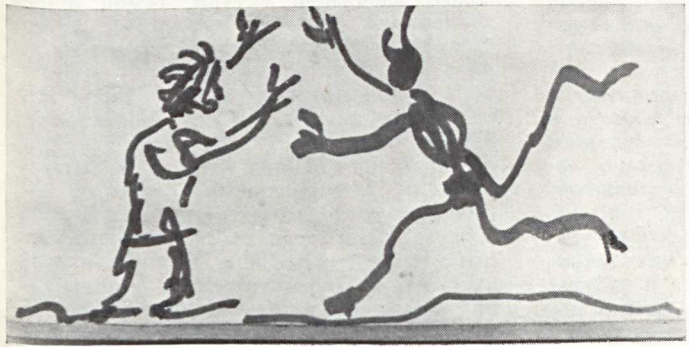
«паломом» — голубка). За столом нас было трое; Пикассо, Поль Элюар и я. Сначала мы говорили о голубях. Пабло рассказывал, как его отец, художник, часто рисовавший голубей, давал мальчику дорисовывать лапки — лапки успели надоесть отцу. Потом заговорили вообще о голубях; Пикассо их любит, всегда держит в доме; смеясь он говорил, что голуби жадные и драчливые птицы, непонятно, почему их сделали символом мира. А потом Пикассо перешел к своим голубкам, показал сотню рисунков для плаката — он знал, что его птице предстоит облететь мир. Он говорил о конгрессе, о войне, о политике. Я запомнил его фразу: «Коммунизм для меня тесно связан со всей моей жизнью как художника...» Над этой связью не задумываются враги коммунизма. Порой она кажется загадочной и для некоторых коммунистов.



3.
В начале 1963 года я провел два дня с Пикассо. Я глядел на его новые полотна «Похищение сабинянок». На композицию его толкнула картина Давида. Согласно древней легенде, римляне в поисках жен похитили сабинянок, а когда сабины пошли войной на Рим, женщины, успевшие обзавестись детьми, остановили кровопролитие. Пикассо, однако, создал не трогательное примирение, а апокалиптическое видение войны, новые «Герники», причем каждый вершок холстов глубоко живописен. В мастерской я стоял замороженный и только ночью подумал: удивительно — ведь ему за восемьдесят!..

2.
(...) В тот день у Пабло родилась дочь, которую он назвал Паломой (по-испански сать о Пикассо; ведь сколько раз я, как любой писатель, садился за стол, хорошо зная, что хочу показать то, что давно показано. Слов нет, куда труднее описать обыкновенный осенний дождь, чем старт реактивного самолета; я часто пытался рассказать о предметах, не раз описанных до меня и описанных куда лучше. Трудность в другом — в самом Пикассо. Один крупный художник Франции мне как-то сказал: «Пикассо — гений, но он не любит жизни, а живопись утверждает жизнь». Это правда, как правда и то, что Пикассо страстно любит людей, природу (...)

4.
Как-то мы ужинали в ресторане (...) В зале красивая девушка из Калабрии. Неожиданно Пикассо сказал: «Я хочу ее нарисовать». Девушка села, и Пикассо начал работать. Полчаса спустя он показал нам чудесный рисунок в манере Энгра, сделанный на оборотной стороне карточки кушаний. Девушка нам рассказала, что у нее жених, скоро они справят свадьбу. «Что же, покажи портрет жениху, ему понравится», — сказал Карло Леви. Она смутилась: «Боюсь — он у меня ревнивый». Все рассмеялись, кто-то посоветовал девушке продать рисунок: «За него дадут по меньшей мере двести тысяч — у тебя будет хорошее приданое». Она вспыхнула: «Что вы!.. Конечно, денег у нас мало, но мы оба работаем. Я лучше его повешу над кроватью...»



5.
Пикассо утром побывал в Ватикане. Мы любопытствовали, как ему понравился Рафаэль. Пикассо вежливо отвечал: «Знаменитый мастер», а потом вдруг признался: «Но вот потолок Микеланджело!.. Не понимаю, как он написал руку Сибиллы...»

2.
(...) В тот день у Пабло родилась дочь, которую он назвал Паломой (по-испански

Редакция благодарит И. И. Эренбург за подготовленные материалы из ее личного архива: рисунок П. Пикассо «Приглашение Эренбургу»; фотографию Пикассо и Эренбурга, «улучшенную» рукой П. Пикассо, и записки И. Эренбурга. Все материалы публикуются впервые.

По стране Карельская АССР



Петрозаводск.
Благоустройство
реки Лососинки

ПЕТРОЗАВОДСК — ЕДИНСТВО ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Ландшафт центра Петрозаводска, прорезанный извилистыми и глубокими широкими дефиле двух некогда бурных «горных» речек, относится к числу труднейших для планировки и застройки. Более двухсот лет назад Е. С. Назаров блестяще решил проблему организации этого пространства, вписав в него едва ли не первую в истории архитектуры звездную планировочную схему. В истекшие века возможности развития этой схемы по различным причинам были ограничены, по существу, коротким асимметричным трехлучием, которое в сильно разросшемся городском организме утратило роль артерий, связывающих центр и районы города. Между тем узкое, склоняющееся к озеру плато несет на себе практически все основные городские ансамбли и обладает еще достаточными (и медленно используемыми) возможностями развития.

Одним из путей преодоления возникшей обособленности центра может стать широкая программа обустройства речных долин, которая разрабатывается под руководством главного архитектора города Э. Андреева и проектной группы главного художника Петрозаводска Г. Иванова. По этому замыслу, окружающий город с запада лесопарк должен устремиться вдоль русел рек, объединяя существующие насаждения, и у озера замкнуться зеленым массивом набережных и городского парка. Основой планировочного решения зеленого кольца должна стать терраса — часто встречающийся в городе (и уже часто культивируемый архитекторами) ландшафтный элемент. На террасах разместятся спортивные сооружения, малые архитектурные формы и т. д. Русла рек будут углублены и очищены, берега подсыпаны и укреплены, по их течению будет устроен каскад прудов. В пойме Лососинки уже отсыпаны пляжи и искусственный остров, берега соединены легкими арочными мостами; их ограждения отлиты из чугуна, что должно напоминать об искусстве мастеровых Петровских и Александровского заводов, изготовивших для Петербурга решетки некоторых парков, детали триумфальных ворот, множество другого художественного литья. Рекреационная зона уже насыщается декоративно-парковой скульптурой (Л. Давидян, Н. Коппалев), мемориальными композициями (Г. Иванов, Ч. Шуквани) — все они должны стать центрами небольших природно-пластических композиций, цепочка которых протянется вдоль всей артерии. Лестничные спуски в пойму выполняются в естественном камне и литом металле, отдельные ее участки уже освещены стилизованными светильниками. Одновременно разрабатываются и уже

осуществляются проекты оборудования и оформления прилегающих к зеленой зоне основных городских площадей. Проектирование осложняется разнотипностью и разномасштабностью застройки, монументов, необходимостью включения в процесс восприятия крупных ландшафтных элементов. Последнее условие определяет черты сходства в разрабатываемых образах. Так, получила раскрытие в сторону Опежского озера просторная Советская площадь; в широком зеленом окружении воспринимается площадь им. Кирова, которая должна получить развитый комплекс трибун и монументального оформления; проектировщики размышляют и над будущим площади Ленина. Осуществление проекта сдерживается необходимостью споса или реконструкции значительного количества обветшавших жилых и производственных зданий — особенно в пойме реки Неглинки. Не могут удовлетворить и темпы ведущегося благоустройства. Тем более, что найденный принцип зонирования может быть распространен и на другие городские районы, где сохраняются достаточно крупные острова зелени. Таким образом, создается предпосылка стройной организации целостного городского пространства.

Е. Калинин

СВЕТОНОСНЫЕ ОБРАЗЫ ЭПОСА

Э. Андреев — главный архитектор Петрозаводска и скульптор Э. Акулов — автор оформления интерьеров многих общественных зданий города недавно представили заказчику комплекс декоративной отделки основных помещений Дворца культуры производственного объединения «Петрозаводскмаш». Среди них выделяется помещение бара, используемое для широкого круга клубных мероприятий и решенное в камерном ключе. Как и в зрительном зале, в качестве основного отделочного материала использовано дерево — на этот раз с помощью пропитки обретшее глубокий коричневый тон. Тонированными, выявляющими фактуру, досками отделены стены, из них собраны столы и лавки, стойка бара и табуреты, решетка и коробки светильников потолочного освещения. Обилие «старого» дерева вызывает ассоциации с традиционным карельским интерьером, а в выразительном контрасте с этим материалом читается главный элемент декоративного убранства — витраж «Герои Карельялы» (автор Э. Акулов). Восемь фигурных композиций с декоративным обрамлением полностью закрывают проемы двух ленточных, сильно вытянутых по горизонтали окон. Выполненные из колотого цветного стекла, клеенного на прозрачной основе, витражи летом пропускают в помещение достаточное коли-

чество света, в иных случаях используют встроенные лампы подсветки. Местное освещение решено с помощью бра оригинальной формы. Несомненной заслугой автора является точно найденная масштабность монументальной по своей природе композиции сравнительно небольшому помещению; тонко разработан ритм вертикальных членений. Тактично найдено и соотношение сюжетных элементов — крупно взятые образы героев могли бы «перегрузить» объем бара — и повторяющихся орнаментальных мотивов (ветви и гроздь рябин). И тем не менее персонажи эпоса представляются главной удачей автора. Лаколично, выразительно охарактеризованы их фигуры, одежды. Красивы соотношения черной гнущейся железной полосы и тонкой живописи стеклянного набора. Эффекты свечения, преломления света в гранях, блики, рефлексы обогащают палитру композиции, сообщают ей мажорность, светопосность. Акулову в существенной степени удаются и портретно-психологические характеристики героев, в сложении образов активно участвуют и тщательно разработанные по цвету и рельефу участки фона. Художник воссоздает светлую, поэтичную атмосферу эпоса, творит как бы новые, монументальные иллюстрации к нему.

Е. Петров

ПРОЕКТ ОБЩЕСТВЕННОГО ЦЕНТРА МИКРОРАЙОНА

В проектом институте «Карелгражданпроект» разработан проект нового жилого района Петрозаводска «Древлянка» на 30 тыс. жителей. Район будет застраиваться девяти- и четырнадцатипятиэтажными типовыми домами. Как показывает опыт предшествующих лет, все возможные приемы оформления фасадов таких домов не способны создать впечатления разнообразия, пластического богатства, образ соразмерной человеку и притягательной для него главной магистрали района площади. В таких условиях не находит удовлетворения постоянно испытываемый горожанином «визуальный (контактный) голод»; лишенная узлов людского притяжения, такая застройка утрачивает одну из главных черт характера именно городской среды — своеобразную камерность, обитаемость, социологическую полифункциональность.

Стремясь компенсировать недостатки такого рода застройки, Е. Карманов — один из молодых архитекторов, работающих в Карелии, разрабатывает проект общественного центра микрорайона. Это обширный комплекс с универсамом, гостиницей, рестораном, спортивным залом и т. д. В комплексе входит культурный центр, в составе которого двухзальный кинотеатр, клубно-кружковый корпус, театральная-концертный блок. Многообразие функций культурного центра, необходимость противостоять массиву жилой застройки — все это предопределило повышенную пластическую активность объемно-пространственной композиции. В хорошее сцепление с этой, самой общей концепцией вошло присущее автору стремление технологично и экономно решать планировку ядра здания — зрительного (танцевального) зала в форме круга, многогранника, иногда «восьмерика». Здания объединены структурно-пространственной плитой, под которой размещается «зона неформального общения», обогащенная декоративной пластикой, аудиовизуальными средствами, информационными устройствами и т. д. Замысел отличается стремление архитектора эмоционально осмыслить каждый объем изнутри, создать выразительное, богатое контрастами и нюансами перетекание, чередование пространств-интерьеров, соразмерных человеку, могущих включить в себя различные формы синтеза искусств. Острые пластические контрасты лаконичных форм оказываются родственными строгим образам карельской природы, северного деревянного зодчества. Хорошо вписывающийся в сложную структуру площади комплекс обеспечит ее идейно-художественное наполнение, станет ансамблем общегородского значения.

Е. К.



Книгу о творчестве художника Бориса Александровича Смирнова* ждали давно. И вот она вышла в свет в издательстве «Художник РСФСР». Автор текста — ленинградский искусствовед А. П. Павлинская. По своему жанру это монографический портрет одного из ведущих художников нашего времени.

Личность Бориса Александровича озаряет страницы всей книги. Истинная увлеченность, необычайно широкий круг интересов, пытливые поиски своего пути в искусстве, характеризовавшие Смирнова с начала творчества, на всю жизнь остались его главными чертами. Павлинская пишет об этом так: «Борис Александрович принадлежит к психологическому типу людей, у которых творческая потенция развивается в тесном контакте с неукротимой жизненной любознательностью. Жизненные впечатления он стремится реализовать в творчестве, и порой кажется, что и свою собственную жизнь он воспринимает лишь как материал для произведений» (с. 14). Поразительная творческая самоотдача, стремление к познанию, открытию, эксперименту присутствуют в равной мере в разных сферах деятельности Смирнова — архитектора и дизайнера, графика и художника стекла. Но, конечно, в искусстве стекла ярче всего раскрылась художественная личность Бориса Александровича.

Так, как работает со стеклом Смирнов, не работает никто. Он считает, что средствами стекла можно выразить все, что чувствует художник, передать свое восприятие мира, природы, отношение к человеку, к искусству. Борис Александрович привнес в советское стекло много открытий содержательного и образно-пластического характера. Его основная тема: предмет — изображение — пространство. На этом пути были созданы ключевые произведения: «Стеклодув», «Праздничный стол», «Золотая свадьба», «Человек, конь, собака и птица». Автор книги глубоко, обстоятельно анализирует основные этапы развития творчества Смирнова, отмечает в каждом из них произведения этапного значения, повлиявшие на ход развития всего советского стеклоделия. В произведениях 1950-х годов, открыв для себя прозрачность стекла как главное художественное свойство, Смирнов создает серию кружек «Танцующая пара», где скульптурно-пластические изображения фигур сливаются с пространством выдувного прозрачного объема. «Его просматриваемость открыла такие дали и глубины изобразительности, что стала генеральной линией моего творчества», — говорит Смирнов (с. 28). Первым в стекле Смирнов использует прозрачность в поисках пространственных ощущений, остро прозвучавших в работах конца 1960-х — начала 1970-х годов.

Другая линия творчества характеризуется обращением к традициям русского народного стекла, их современному толкованию. Программным выражением этой линии стал «Праздничный стол» (1967). Павлинская отмечает, что в этом произведении «воплотились не только русские, но и общеславянские народные традиции, преображенные фантазией современного художника» (с. 32).

Писать, рассказывать о произведениях Смирнова очень трудно. Всегда кажется, что слова не могут передать всей глубины содержания, полета творческой фантазии художника.

Методически правильным кажется избранный автором аспект анализа — от истоков проблем к их этапным разрешениям в «доминирующих произведениях». Это дает ощутить эволюцию творческого мышления художника, проследить развитие идей и форм их воплощения. Придерживаясь хронологического принципа в рассмотрении работ, автор в то же время проводит параллели, сравнения, воссоздавая многоплановую картину, отвечающую сути творческого процесса художника. Для Смирнова характерна разработка одновременно нескольких художественных идей. «Он поднимает то одну, то другую проблему, подолгу не расстается с полюбившимися идеями, возвращается к ним в разные периоды творчества, каждый раз открывая новые, необычные приемы их воплощения... Весь путь его художественной деятельности как будто пронизан яркими нитями захватывающих его идей» (с. 23).

«Предлагая» художественные идеи зрителю, художник вовлекает его в широкий мир эстетических переживаний. А. Павлинская обращает особое внимание на активность восприятия смирновских произведений. Иногда Смирнов допускает множество вариаций в понимании его работ. Это особенно характерно для произведений 1970-х годов, таких как триптих «Застолье», композиции «Человечность», «Разговор», которые автор, может быть, слишком категорично, считает высшими достижениями Смирнова. «Произведения Смирнова призывают зрителя к активности эстетического переживания: к размышлениям, к спору с автором или самим собой. И действуют они не логикой литературно обоснованного сюжета, а вовлекают в мир эмоций и, включая опыт пережитого, приводят к своему пониманию авторского замысла. В этом специфика, значимость и реалистическая основа творчества Смирнова» (с. 40).

Л. Казакова



Об основных необходимых, первых навыках, обязательных приемах и самых простых понятиях, связанных с изобразительными искусствами, художник В. Курчевский — дядя Володя из телепередачи «Выставка Буратино» — рассказал юным художникам и их родителям в книге «Быль и сказка о карандашах и красках».

А художник В. А. Белан весь этот материал изложил еще раз, но уже на языке изобразительного искусства, используя все те возможности, которые дает в руки мастера книги современная полиграфия. Здесь сразу хочется сказать мно-

го добрых слов в адрес Г. Д. Васюкевича, замечательного фотографа и тонкого художника. Его постановочные слайды сделаны с блеском, смело, интересно и очень тщательно.

Имея в руках детские рисунки, книжную иллюстрацию, рисунки Курчевского и постановочные слайды Васюкевича, Белан сумел сделать свой рассказ красочным и увлекательным. Самую скучную практическую часть: задания для родителей (покажите, организуйте, обратите внимание) — вынес в отдельную колонку, набранную мелким шрифтом. Такой набор вряд ли станет читать в пять-шесть лет самый грамотный ребенок. А каждый разворот книг украсил иллюстрациями, которые вполне точно и по-доброму показывают то, о чем говорит текст, и в то же время завязаны в интересный зрительно сюжет. Так, поток разлитой туши, послуживший причиной появления на страницах книги главного героя — рисованного человечка Чуфело Марзуфело, проходит по трем разворотам. На первом он превращается в волны бурного моря, над которым парит чайка. Дальше в тексте автор предложит детям поиграть в игру «Кляксография» — превратить в осмысленный рисунок произвольно расставленные на бумаге кляксы. На втором — поток разлитой туши komponуется с реальным изображением разлившего ее художника и соскочившим с висевшего на стене рисунка героем. На третьем развороте тушь обращается в тугую крытую волну с кораблем на гребне.

Всевозможные кисти и кисточки для рисования, вставленные обратным концом в лист бумаги, растут вверх весело и свободно, распускаясь на конце пушистой кроной разных форм и размеров. Впору пойти на прогулку в волшебный этот лес. Баночки и крышки для гуаши весело бегут поперек страницы; рамы для картин, паспарту, кисти, мелки, карандаши всех мастей, залитая красками палитра или лист белой бумаги со следами акварели в комбинации с текстом, а иногда и без него, превращаются в красочные панно. Во всех этих разворотах Белан очень легко, изобретательно и остроумно komponует рисунки, преимущественно детские, с реальными предметами: кнопками, красками, карандашами, ластиками, банками и руками. Нам как будто все время показывают, чем, как и что можно и следует рисовать, писать, раскрашивать и что из всего этого может получиться. И в результате мир карандашей, красок, картона и бумаги получает какую-то осязательную, чувственную привлекательность и очарование. Страницы книги как бы зазывают зрителя, предлагают: попробуй, как это приятно писать прозрачной акварелью по шершавой бумаге, досуха отжимать пушистую кисточку чистой тряпочкой, скользить фломастером по глянцевиному листу, уверенным росчерком карандаша вызвать к жизни глухого важного петуха или любопытного птенца. И скучная обязанность следить за ребенком, преодолевая его неумелость, беспомощность, и недостаток сосредоточенности превращается в веселую и интересную игру. А взрослые, многие из них, играя любят, особенно в тех случаях, когда знают, что развлечения их приносят пользу. Большое мастерство авторов книги успешно скрывает от читателя, какого огромного труда, времени и сил она им стоила. Читатель не знает и не должен знать, с какой дотошной тщательностью выстраивали, кадрировали, рассчитывали каждый разворот, сколь долго компоновали любой, самый маленький натюрморт. Полиграфисты же всю эту кухню знают хорошо, и потому на последней странице они не забыли напомнить, что... Написал книгу и сделал иллюстрации Вадим Владимирович Курчевский. Придумал оформление и макетировал книгу Владимир Андреевич Белан. Сделал постановочные слайды и выполнил фотоработу Георгий Дмитриевич Васюкевич. А журнал «ДИ СССР» в свою очередь с удовольствием представляет эту интересную работу своим читателям.

Е. Кошкина

* Павлинская А. П. Борис Александрович Смирнов. Л., Художник РСФСР, 1980.

ХРОНИКА

Выставка фарфора в Воронежском музее

В Воронежском музее открыта выставка русского и западноевропейского фарфора.

В основу экспозиции легли собрание музея изобразительных искусств и коллекция музея краеведения. Императорский фарфоровый завод представлен на выставке разнообразными по форме произведениями периода правления Екатерины II, Корзиная фарфоровая фабрика с прорезным ажурным бортом, украшенная лепными гирляндами, аналогичная сушарница напоминает майсенские изделия в стиле рококо. Другие изделия, наоборот, отличаются простотой форм и суровой росписью, оживленной различными элементами орнамента. По качеству глазури эти изделия уступают посуде более позднего периода, но по качеству черепка уже вполне хороши. Поэтому у мастеров не было необходимости скрывать неудовлетворительное качество фарфора слоем позолоты или краски, и они предпочитали декор из редко разбросанных букетов, цветной фон использовали мало.

Выставленные в витринах музея предметы из столовых и чайных сервизов последующих периодов свидетельствуют о том, что освоение разнообразных способов декорирования фарфора привнесло в изделия чужеродную украшенность и сложность, хотя при этом производство достигло большого технического совершенства.

В экспозиции представлено большое количество изделий, выполненных на частных заводах в Барановке и Корце, на предприятиях Гарднера, Юсупова, Батянина, Всеволожского, Миклашевского. Заводы Подмосковья представлены

произведения монументально-декоративного и театрального искусства. Активная роль в формировании архитектурно-пластического образа здания принадлежит скульптуре. На фасаде здания над входом в театр установлено пять аллегорических скульптур муз, олицетворяющих те виды искусства, которые объединены в творческом содружестве музыкальный театр: поэзия, музыка, театр (драмы), изобразительное искусство, танец.

Пластически активная объемная скульптура из кованды меди хорошо воспринимается и эффектно выдвигает на фоне гладкой светлой стены. Художнику Леониду Зильберу удалось достичь ясности формы, образной выразительности и эмоциональной наполненности пластики фигур. Скульптурную группу характеризует цельность общего композиционного замысла и решением всего комплекса, которое можно уже считать особенностью уже жившейся творческой манеры скульптора.

На непосредственно прилегающей к театру территории основными архитектурно-художественными акцентами являются невысокая декоративная подпорная стена скульптурным декором в виде театральных масок — волевым (Художник М. Беляев), скульптурная композиция

боты современных профессиональных ювелиров. В небольшом, но емком археологическом разделе показаны реставрированные высочные подвески и эполетовидные заставки чегандинской культуры (III в. до н. э. — II в. н. э.), «шумящие» и зооморфные подвески поломской культуры (V—VII вв. н. э.), гривны, браслеты, подвески и перстни чепецкой культуры (VIII—XI вв. н. э.). Безымянное мастера с большим вкусом и разнообразием использовали здесь приемы литья, чеканки, зерни, серебрения и позолоты. На выставке представлено также немало значительных ювелирных работ, созданных в Ижевске в прошлом веке. Приехавший из Златоуста в конце века опытный мастер Л. И. Серебров принес с собой навыки золочения, травления и гравировки, используемые ижевскими ювелирами и ювелирами до сих пор.

Становление ювелирного искусства Удмуртии теснейшим образом связано с традициями мастерства ижевских ювелиров. Это и понятно, поскольку именно они издавна владели опытом работы с драгоценными металлами. Собственное оружие — тоже ювелирное искусство — тоже искусство. Утонченной красотой отличаются такие специфические приемы местных оружейников, как «ижевская инкрустация», «рельефная насечка», «филигранная насечка». О больших выразительных возможностях этих приемов говорят впервые экспонируемые «рабочие» эскизы многоцветной ружейной гравировки.

Ведущим ювелиром и гравиром-оружейником в республике является сейчас А. С. Соколов. Мелкие, прихотливые линии старинной гравировки он смело заменил крупными, плавными росчерками узора, близкими «традициям» Хохломы. Технику филигранны, хорошо освоенную им в красносельском училище, художнику удалось органично соединить с ижевскими

ми техниками. В последние годы А. С. Соколов стремился к большей скульптурности и декоративной обобщенности своих работ. Мастер активно использует гнутый металл, чеканку, литье. Замечательно, что пластические «ключи» к своим произведениям художник всегда видит в реальном многообразии самой природы («Листопад», колье «Зимунка-зима»). Художника привлекает и героико-революционная тема, необычная в ювелирном искусстве (гарнитур «Красная Армия всех сильней»).

Все увереннее заявляет о себе новое поколение ижевских ювелиров. На выставке показаны работы А. Лымаря, Б. Стенанова, А. Кузьмина. Первый из них успешно использует инкрустацию перламутром и элементы росписи (брошь «Лель», гарнитур «Золушка»). Интересны и его попытки современного осмысления форм традиционных удмуртских украшений (гарнитур «Монисто»). А для Б. Стенанова характерно стремление использовать в ювелирных изделиях пластическое богатство природных, текучих форм (колье «Родник»). Острые, современные ритмы, хорошее знание возможностей каменной обработки творчество А. Кузьмина (колье с лазуритом).

На выставке показаны также памятные медали, декоративные медальоны и плакетки работы Л. Васова, Ю. Блинова, В. Романова, В. Фонарева, С. Хузахметова — гравиров-оружейников и художников-графиков. Медальерное искусство, к сожалению, еще не привлекло внимания скульпторов Удмуртии.

Выставка наглядно свидетельствует о том, что у деревенского и органичного для индустриального Урала искусства художественная обработка металла в Удмуртии открывается широчайшие перспективы.

Е. Шумилов



изделиями Жадина, Овечкина, Храпунова, Новых, Федяшина, Гулиных, Тереховых и Киселева. В экспозиции гардеровского фарфора найдутся тарелки, зеркала которых украшено пейзажной росписью. Подобный прием декорирования изделий встречается у Гарднера весьма редко.

Заводы Гжели также разнообразно показаны на выставке, в том числе изделия одного из крупнейших предприятий, основанного крестьянином Афанасием Киселевым. Несколько предметов из чайного сервиса выполнены с применением люстра, разра-

Новый театр музыкальной комедии

В июле этого года в Минске закончено строительство театра музыкальной комедии БССР. Груша архитекторов — О. Ткачук (руководитель проекта), архитектор

можно судить по изделиям медных мануфактур Германии — Людвигсбурга, стеноберга и Мейсена. В залах выставлена различная столовая посуда преимущественно периода К. Марколинни и фарфоровая пластика. Можно предполагать, что некоторые образцы выполнены по моделям Кендлера и Асье.

Если немецкий фарфор XVIII века поражает разнообразной интерпретацией рокайльных мотивов, то изделия прославленного английского керамиста Д. Веджвуда воспевают строгостью и простотой.

В. Добромиров

В. Тарновский, инженер В. Кацнельсон, скульптор Л. Зильбер создали оригинальный архитектурный ансамбль, органично объединивший в себе архитектуру,

«Батлейка», афишная тумба, увенчанная театральными масками, оригинальной формы, металлические фонари, широкая лестница, ведущая к главному подъезду театра. Они органично сочетаются с архитектурой здания, местом, отведенным им в просторном здании всего комплекса, интересны контрастной игрой форм и фактур. Таким образом достигается единство образно-художественного впечатления всего архитектурного ансамбля в целом.

Ф. Володько

Ювелирное искусство Удмуртии

Имевшее место на этой земле. Здесь ювелирные изделия, найденные в древних захоронениях, и украшения, еще сравнительно недавно встречавшиеся в быту удмуртских крестьян, уникальные произведения ижевских граверов-оружейников и ра-

В честь 60-летия МНР

Государственный музей искусства народов Востока организовал совместно с Государственным Эрмитажем и Музеем изобразительных искусств МНР выставку «Искусство Монголии», посвященную 60-летию победы Монгольской Народной Революции. Выставка экспонировалась в Москве в залах музея народов Востока в июне-июле 1981 года. Впервые за долгое время любители искусства смогли увидеть большое количество экспонатов, полностью отражающих историю искусства Монголии на протяжении двух тысяч лет.

Наиболее древними памятниками декоративно-прикладного искусства на выставке были находки из курганов хуннской знати в урочище Ноин-Ула (III—I вв. до н. э.). Фрагменты ковры из ноинских курганов, являющегося одним из шедевров скифо-сибирского «звериного стиля», поздние реминисценции которого прослеживаются в современном декоративно-прикладном искусстве, выявили наряду с другими экспонатами один из древнейших пластов в генезисе искусства Монголии. Большой интерес представляют средневековые памятники из собрания Государственного Эрмитажа, прежде всего детали архитектурного декора, керамика и художественный металл из раскопок Кара-Корума. В Кара-Коруме, бывшем в XIII веке столицей монгольской империи, осуществлялся, как пока-

В несколько строк

Москва

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства открыт 21 июня сего года в Москве. Его первая экспозиция, объединившая около двух тысяч экспонатов, разместилась в старинном особняке на Делегатской улице в доме № 3 — памятник архитектуры XIX века. Музей задуман как пропагандистский и научно-методический центр.

В залах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина экспонировалась выставка, посвященная творчеству Пабло Пикассо. В отделе эстампов можно было увидеть репродукции картин, хранящихся в музеях Нью-Йорка и Лондона, Барселона и Гавра, Валториса и Балтимора. Прекрасным полиграфическим

из кости. Народное декоративно-прикладное искусство XIX—XX веков, широко представленное в коллекциях ГМИИВ и Музее изобразительных искусств МНР, занимало большой раздел выставки. Предметы монгольского декоративно-прикладного искусства отличаются разнообразием материалов (металл, дерево, камень, кость, рог, кожа) и техникой, удивительная тонкость и насыщенность орнаментами, строгость и выразительность формы. Металлическая утварь, поясные наборы (ножи, кресала и подвески), женские головные уборы и украшения, резные каменные подвески и табакерки, деревянные резные музыкальные инструменты, предметы одежды — в лучших из этих произведений отражались своеобразная эстетика монголов и талант народных мастеров, большинство имен которых до нас не дошло (отметим лишь произведения народных художников XX века Тожилы, Балдан-Осора, Гончи-ка).

Выдающимся явлением современного монгольского искусства являются новаторские поиски молодых прикладников, пытающихся, и часто успешно, расширить сферу применения традиционных приемов техники и орнаментации. Этот путь поисков в декоративно-прикладном искусстве иллюстрируют чеканные (металл) и резные (дерево) панно, отражающие сцены труда, народных праздников, посвященные советско-монгольскому космическому полету, и др. Следует

исполнением отличаются изданием «Фламмариона» (Париж), «Фабри» и «Риццоди» (Милан). Альбомы дают представление о многообразии творчества Пикассо. Широко были представлены рисунки, офорты, литографии, линогравюры, редкие факсимильные репродукции, охватывающие все периоды творчества художника. Особый раздел экспозиции — «Пикассо в борьбе за мир».

В памятник-заповедник преращается исторический центр Вильнюса. Недавно завершена реставрация бывшего кафедрального собора. Здесь уже много лет обособилась картинная галерея и концертный зал органной музыки. Рядом обновляется здание арсенала. Специалисты восстанавливают его по старинным гравюрам, сохранившимся документам, описаниям.

отметить работы таких художников, как Т. Буянбадрах, Ж. Баатар, Ж. Даваасурэн, С. Жанатхаан, Х. Насантогтох, Ц. Ойлов, Д. Санжаа, М. Ганбаяр, Л. Чуваамэд, Ц. Ялгамж.

Одновременно с выставкой, 15—19 июня 1981 года, в ГМИИВ была проведена Всесоюзная научная конференция «Искусство и культура Монголии и Центральной Азии». В конференции приняли участие 56 докладчиков, представивших 30 советских учреждений, а также зарубежные ученые. Основными направлениями работ симпозиума были исследования изобразительного искусства Центральной Азии, различных проблем истории культуры центральноазиатских народов и культурных взаимосвязей народов Центральной Азии с народами Средней Азии и Закавказья. Значительная часть докладов была посвящена изучению декоративно-прикладного искусства монголов (доклады Б. Л. Рифтина, Э. А. Новгородовой, В. Н. Икачева, Д. Б. Пурвеева) и других центральноазиатских народов — бурятов (доклады Д.-Н. С. Дугарова, С. А. Подузовой), тувинцев (доклады Л. А. Чырь, Р. У. Каримовой). Работа конференции выявила многие нерешенные историко-культурные проблемы, и, несомненно, дала стимул к дальнейшему научному исследованию богатогоклада центральноазиатских народов в мировое искусство.

А. Коренько

Стойкий оловянный солдатик

Кто из нас в детстве с замиранием сердца не следил за приключениями «стойкого оловянного солдатика» из сказки Андерсена? Кто не радовался, получая в подарок маленькую фигурку? А многие пронесли любовь к этим изящным фигуркам через всю свою жизнь.

Летом 1973 года я побывал на открывшейся в Петродворце выставке «Военная игрушка». Шесть тысяч бравых оловянных солдатиков в ярких мундирах всех стран мира выстроились на выставочных витринах. Спустя два года в журнале «Польша» мне попала заметка о коллекции оловянных фигурок солдат в мундирах польских войск с XVII по XX век, в масштабе 1:30. Это навело меня на мысль сделать «Историю русского военного мундира» в оловянной миниатюре.

Приступив к осуществлению идеи, я окунулся в увлекательнейший мир создания и коллекционирования миниатюрных фигурок воинов. История их насчитывает тысячелетия. Маленькие фигурки египетских солдат обнаружены в древних захоронениях, сделаны они были около четырех тысяч лет назад. В средневековой Европе небольшие фигурки рыцарей использовались для «проигрывания» феодальных ристалищ. Крестоносцы брали их с собой в дальние походы в качестве амулетов. В XVI веке распространяется массовое производство «оловянных солдатиков» сначала для детской забавы, а затем, с конца XVII века, фигурки приобретают художественно-исторический характер. В производстве миниатюр существует два направления: создание современных фигурок и исторических. Искусство оловянной миниатюры совершенствовалось в передаче костюмов, портретов, жанровых сцен. Особенно своим искусством славились итальянские и немецкие мастера. В XVIII столетии в Англии появляются единичные, тонкой работы, очень дорогие фигурки для игр королевских детей. «Золотым веком» оловянной миниатюры считается период с 1830-х по 1890-е годы: наряду с фигурками всех стран и народов появляются диорамы, изображающие битвы, осады крепостей, морские сражения, парады, королевские выезды, сцены охоты, городской и сельской жизни, выпускаемые немецкими мануфактурами. Известная фирма «Генрихсон» в Нюрнберге просуществовала вплоть до недавнего времени, сохраняя богатые традиции в искусстве оловянной миниатюры. Однако дороговизна оловянных фигурок заставила перейти в массовом производстве на более дешевые сырье и технологию, на свет появились пластиковые фигурки.

Коллекционирование оловянных фигурок — одно из самых популярных увлечений как в прошлом, так и в наше время. Известна любовь к оловянным солдатикам русского великого полководца А. В. Суворова, император Наполеон всюду возил с собой свою великолепную коллекцию. Многие великие писатели имели такое же хобби: Гете, Анатоль Франс, Герберт Уэллс, Стивенсон и, конечно, Ганс Христиан Андерсен.

В настоящее время искусство оловянной миниатюры поддерживается большим числом энтузиастов в разных странах мира. Серьезное увлечение собирательством фигурок неминуемо приводит к неудовлетворенности поступающей из промышленности готовой продукции и ведет к самостоятельному производству фигур на свой вкус. Среди коллекционеров встречаются люди различных профессий: художники, историки, юристы, военные, инженеры, врачи, рабочие — мечтатели, романтики с научными знаниями. Ведь для того чтобы создать панорамы сражений, диорамы и отдельные фигурки, наряду с известными навыками, требуются конкретные и систематические знания истории, исторического, граждан-

ского и военного костюма, быта, архитектуры, ландшафтов, воинских уставов, вооружения, предметов материальной культуры различных эпох и многое, многое другое. Благодаря всему этому такая работа представляет и художественный и исторический интерес. Стремление коллекционеров воссоздать эпизоды сражений и панорамы битв и желание в то же время соблюсти мельчайшие детали в обмундировании войск явились причиной возникновения двух традиций. Первая привела к созданию плоских фигурок размером 32 мм, позволяющих изготавливать массовые коллекции, достаточно точно передающие те или иные особенности различных армий, вторая — к созданию объемных фигурок размером 50—60 мм, в которых можно передать даже портретные черты исторических личностей, но из-за большой трудоемкости эти фигурки невозможно делать в больших количествах. Известен случай, когда за 16 лет работы коллекционер смог создать только 30 портретных фигурок.

Во Франции, Польше, Швеции, ГДР и других странах коллекционеры объединились в кружки и общества, выпускают журналы и каталоги, привлекая к сотрудничеству в них известных специалистов и художников-баталистов — Руссело, Риго, Молло, Хэда и других, организуют международные выставки. Так, в 1975 году в музее Армии ГДР состоялась выставка «Оловянные фигуры в настоящем и в военной истории с XII по XX век». В Кульмбахе (ФРГ) в 1977 году были представлены 60 коллекций из 15 стран. Несколько выставок имели место в Польше. На последней из них, в Варшаве, организованной «Обществом любителей старинного оружия и мундира» при участии Главного политического управления Войска Польского и Министерства культуры и искусства, были представлены 38 коллекций из Польши, ГДР, США и Швеции. Часть фигурок представляла диорамы битв под Половцами и при Грюнвальде.

В Советском Союзе широко известны коллекции ленинградцев: кандидата военных наук, полковника в отставке, бывшего начальника кафедры истории военного искусства Военной академии связи М. В. Люшковского, насчитывающая более 50000 фигурок солдат всех времен и народов, и инженера А. И. Любимова — около 20 тысяч фигурок. Часть этих огромных коллекций «сыграла роль» в художественном фильме «Монолог». При участии М. В. Люшковского и А. И. Любимова, на основе их коллекций, созданы макеты — «Штурм Казани», «Атака батареи Раевского», «Тарутинский лагерь» для Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи в Ленинграде, «Полтавское сражение» для инженерной академии им. С. М. Буденного. С 1954 по 1964 год Люшковский и Любимов при исторической секции ленинградского Дома ученых с помощью своих коллекций реконструировали ряд памятных сражений (Нотебург, Ниеншанц, Кунерсдорф, Лесная, Ватерлоо, Красное, Тюренчен). «Армии» Люшковского и Любимова после их смерти поступили в собрание музея А. В. Суворова в Ленинграде. При этом музее функционирует кружок любителей военной истории, объединяющий людей разных возрастов и профессий, продолжающих традиции оловянной миниатюры. Руководит кружком музейный работник Р. Ш. Сот. Все вышесказанное укрепило меня в стремлении создать задуманную мной коллекцию оловянных фигур в масштабе 1:30, одетых в исторические мундиры русской армии. Как же выглядели русские войска в дни Полтавы и Кагула, Очакова и Измаила, Шенграбена и Бородина? Собрать материалы по обмундированию войск, казалось, очень легко. Множество исторических полотен в галереях

и музеях, исторические фильмы, иллюстрации к литературным произведениям и, наконец, подлинные предметы в собраниях музеев. Но чем больше собиралось в моих руках фактического материала, тем больше обнаруживалось несоответствий в изображениях униформы одного и того же времени в различных источниках.

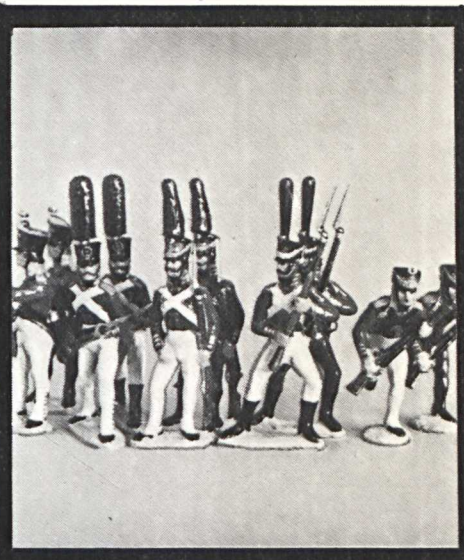
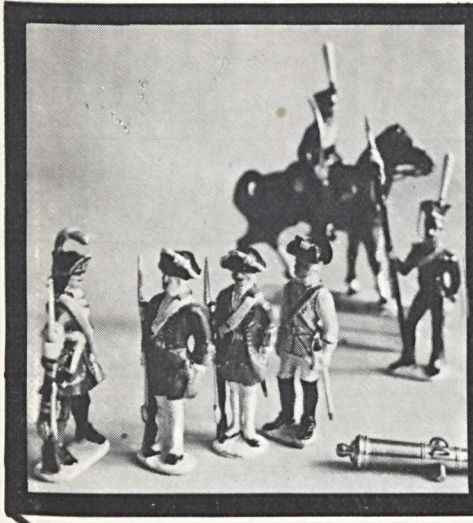
Трудности, возникающие у художников, берущихся за военно-исторические темы, порой приводят к досадным неточностям в изображении униформы. Так, И. П. Шинкаренко обратил внимание на то, что в Московском метрополитене на станции «Комсомольская-кольцевая» есть мозаичное панно, на котором изображен А. В. Суворов, принимающий парад русских войск. Во главе марширующих войск — офицер в эполетах — красиво! — по эполетам-то введены были в 1807 году, то есть через семь лет после смерти полководца! Еще пример. В спектакле «Дамы и гусары» театра имени Вахтангова гусары щеголяют в доломанах эполетами, а ведь на доломанах эполеты никогда не носили... Здесь уместно вспомнить о случае, происшедшем в 20-х годах прошлого столетия с известным художником Орловским, получившим строгий выговор от начальника Главного штаба за лишнюю пуговицу, парисованную на мундирах суворовских гренадеров. Чтобы избежать подобных неточностей, я консультировался у специалистов редкой профессии — униформологи: И. П. Шинкаренко, П. С. Жалнина, В. Н. Куликова. Они делились своими знаниями, подсказывали источники по военно-исторической униформологии. Изготовление оловянной маленькой фигурки требует своей особой технологии, разрабатывать которую и решать многие возникающие в процессе работы задачи приходится самому, так как публикаций по этому вопросу не существует.

Изготовление миниатюры — длительный и сложный процесс. После детального изучения по рисункам и описаниям очередного мундира делаются эскизы. Будущая фигурка обсуждается с консультантами, затем в пластилине прорабатывается модель. Снятие черновой гипсовой формы, первая оловянная отливка, доработка модели в олове, чистовая гипсовая форма с проработкой мелких деталей — фактуры, пуговиц, галунов и т. д., литье, обработка отливки, роспись готовых фигурок. Для того чтобы снять разъемную гипсовую форму для многократного использования, ее приходится делать кусковой. Число кусков доходит порой до полутора десятков. Работа очень кропотливая, если учесть, что размер фигурки всего 50—60 мм. Выдерживает такая форма от трех до пяти отливок.

Самым сложным, но и самым для меня интересным, пожалуй, является процесс «оживления» фигурки, ее роспись. «Одеть» драгуна, гусара или гренадера в мундир присвоенного им цвета оказалось очень нелегким делом. Цветные изображения встречаются крайне редко, а описания изобилуют названиями оттенков цветов, давно вышедших из употребления. Чем отличается цвет «бедр пимфы» от цвета «испуганной нимфы»? «Селадоновый» от «вердепомового» — и тот и другой светло-зеленые? «Гранатовый» оказывается темно-синим, а «дикий» — серовато-синим. Бланжевый, ольковый, огневый, мордоре, померанцевый, пюсовый, чижовый, абрикосовый... — десятки наименований оттенков цвета, ничего или почти ничего не говорящих большинству наших современников. Идея создать «Историю русского военного мундира» в оловянной миниатюре привела меня в увлекательный мир создания и коллекционирования миниатюрных фигурок.

Сейчас уже несколько сотен фигурок солдат, офицеров и генералов выстроились на моих книжных полках, несколько десятков находится в собрании музея А. В. Суворова.

Петр Космолинский



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазьянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенко В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Зав. отд. редакции Курбатов Ю. К.
Главный художник 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. П.
Сафарова А. Д.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.

Художник номера Белан В.
Худ.-техн. редактор Штейнер Л. М.
Фотохудожники Шахов В. С.
Фотографы Онанов С.
Мамаладзе П.
Новицкая Е.
Евстигнеев В.
Громов В.
Пальмин П.
Кашурин В.

На обложке:
В. Цивин
«Люди и предметы».
Шамот, ангобы.

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

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

Рукописи не возвращаются

A07903 от 9.IX.1981
Уч.-изд. листов 10,673
Бумага мелованная
Сдано в набор 8.VIII.1981
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 3
Зак. 2689. 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. 10. (287). 1981
Основан в 1957 году

В номере:

1 XXVI съезд КПСС и художественная практика

Таир Салахов

Искусство, формирующее среду

3 Профили

Марина Терехович

Суровая аскетичность творчества

6

Александра
Александровичюте

Ее стихия — эксперимент

9 Мнения, суждения, споры

Любовь Беликова

Первородство керамики
и реабилитация изобразительности

13 Всесоюзная выставка оформительского
искусства и дизайна

Вячеслав Глазычев

Выставки премудрое зеркало

15

Карл Кантор

Дизайн без иллюзий

19 Народное искусство

Александр Канцедикас

Уроки народной культуры

22 Художник и среда

Эмма Герловина

Общественные интерьеры Калининграда

25 За рубежом

Алексей Васильев

Ремесла горных народов Алжира

28 Выставки

Ирина Захарова

Выставка декоративного искусства
из Лувра и Кюллини

31 Мастер и время

Елена Луцкая

Преимственность искусства

34—43 К 100-летию со дня рождения
Пабло Пикассо

Валерий Прокофьев

Феномен Пикассо
Глазами примитивиста

Стелла Аленикова

43 Публикация

Глазами писателя

44 По стране

Карельская АССР

48 Страница коллекционера

Петр Космолинский

Стойкий оловянный солдатик