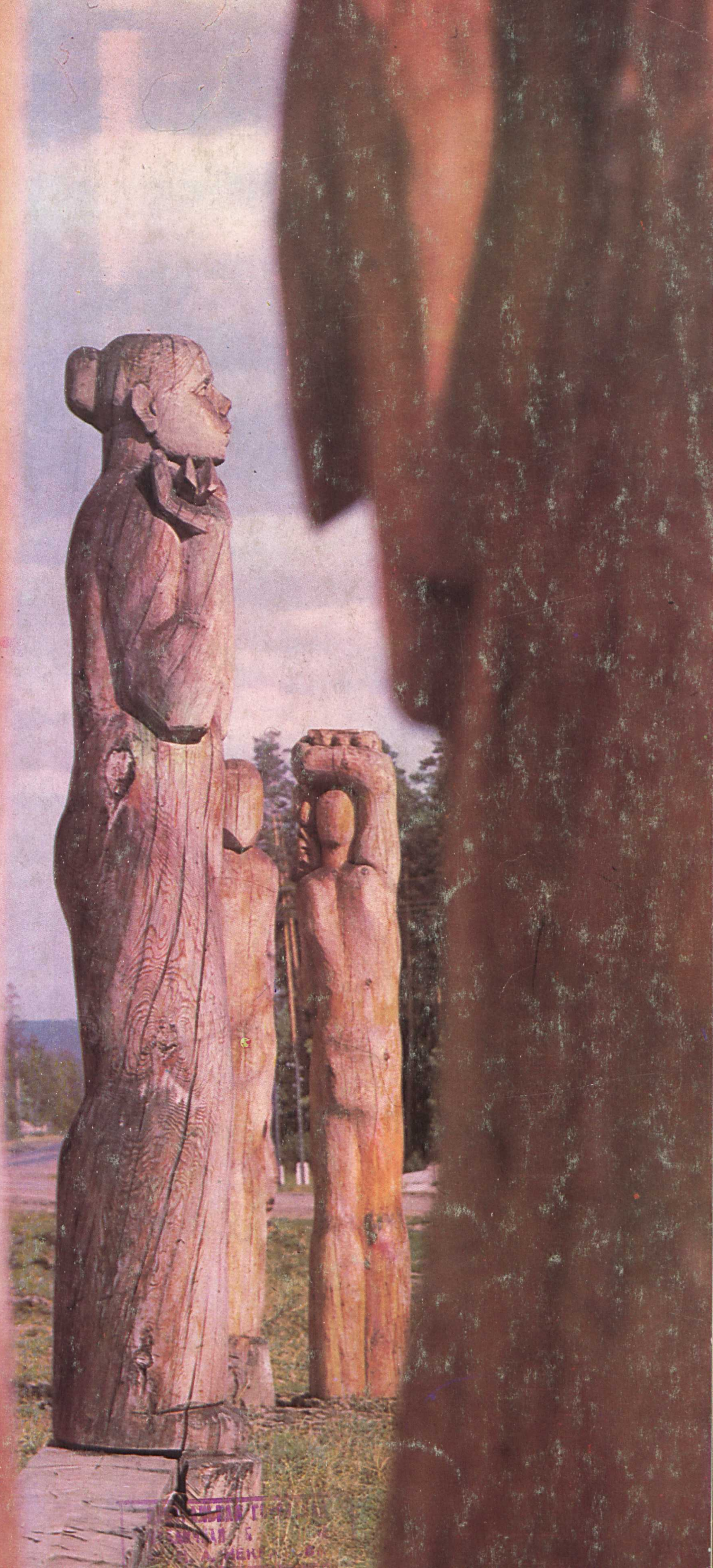


10²⁹⁹ 1982 Декоративное
Дискусство СССР



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИСКУССТВ



Молдавия

Новая молдавская керамика

У молдавской керамики, конечно же, глубокие истоки. Там все — от черного, божественных античных пропорций, кувшина «Ултор негру» до горшка с причудами, с серезкой, монеткой, чайкой — бесшабашный декор, «цыганский». Там простой бурлуй — крепкий хозяин погребца, и грозные древние трипольские сосуды, мощные, как планета Земля.

Что из этого арсенала живет сегодня в творчестве профессионалов? Наверное, душа вещей, а не форма. Душа, повелевающая переживать движения родной природы, удаляться от обобщения к малой детали, к цветку и листку, и возвращаться, набравшись силы и мудрости, к единому целому образу мира, пережитого в пределах своей судьбы.

В 60-е годы этот путь проходила молдавская живопись, сейчас она ушла в холодные четкие начертания, в символику и созерцательность. В 70-е годы керамика Молдавии отправилась в путешествие по родному краю, прихватив у живописцев их богатый, нежный и яркий цвет.

Она сохраняет ощущение первого изумления перед объектом, отчужденности нет никакой: свежесть взгляда и чувственная радость прикосновения к материалу. Преобладание сложных форм и вертикалей, биологических ритмов всего растущего, тема юного

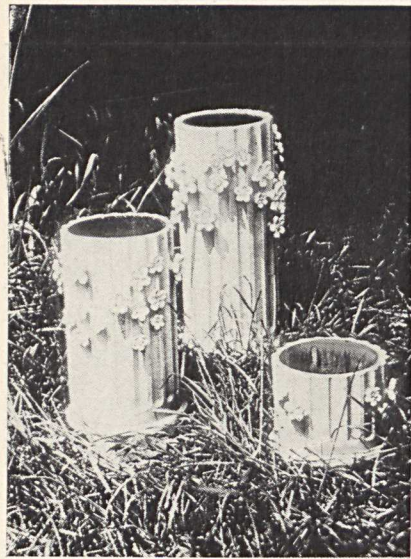
4-28

дерева, цветущего, умытого, сияющего, осуществившего связь земли и неба, — вот эпитафия к молдавской керамике сегодня. Важно и другое: ощущение причастности своей народной культуры ко всему миру. Поэтичность молдавской керамики пронизывает и индивидуальное творение, и промышленный дизайн; в строгий рельеф модульной плитки вторгается внезапно керамическая роза в керамической раме. За всем этим стоит своя собственная школа. Она начиналась с умных и тонких старших художников — Ф. Греку, Н. Чакалова.



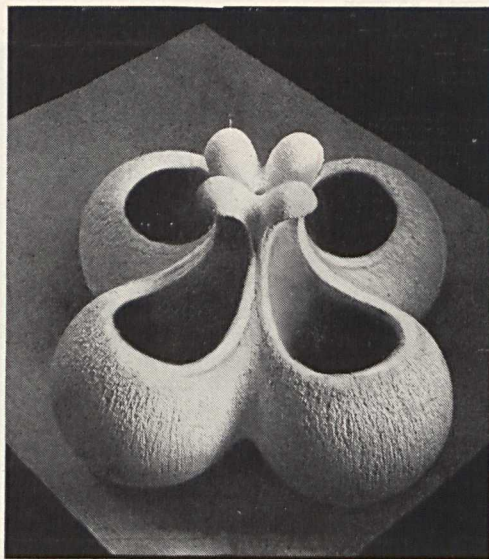
Сааков Э.
Декоративная композиция. Эмали, глазури

Водонюк В.
Декоративная композиция. Шамот, эмали



Сажина Н.
«Олимпия». Красная глина. Шамот, роспись

Сажина Н.
Фигуры для театрального фойе. Шамот, роспись



Сажина Н.
Музы и спорт. Шамот

Коцафан Н.
Бурлуи. Глина
Сербина Г.
Композиция «Дерево». Шамот



На стр. 1
Сажина Н.
«Олимпия». Красная глина, шамот, роспись

Янцен Л.
По мотивам молдавских сказок. Шамот

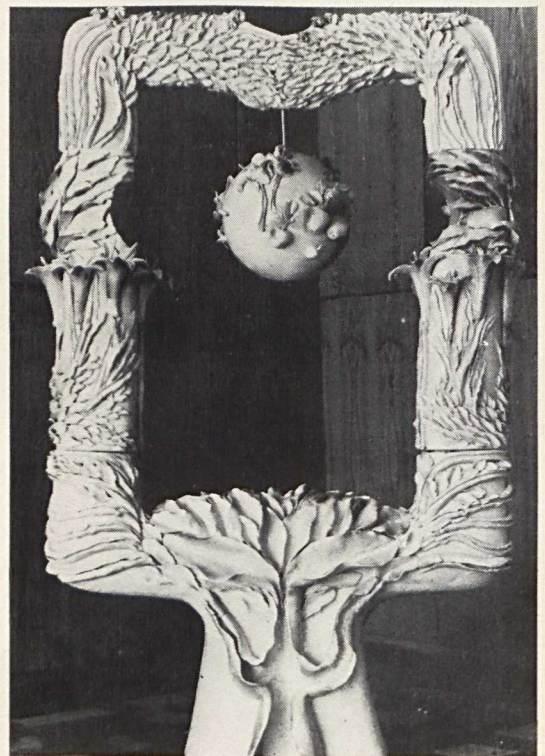
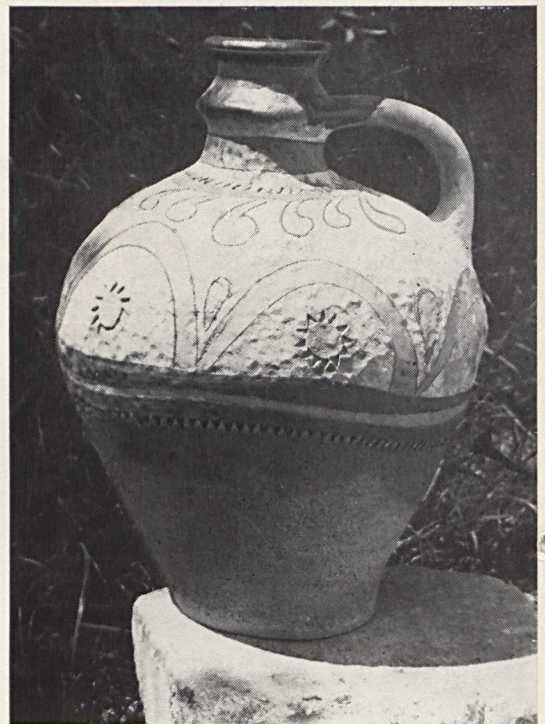
Новиков В.
Флаконы. Фарфор

Сербина Г.
Полусфера из композиции «Земля». Шамот

Киперь Р.
Декоративная стенка

Греку Т.
«Раковины». Фарфор. Восстановительные глазури

Красножен А.
Декоративные сосуды. Глина, глазури



Гаврила ВАЩЕНКО**Минск****«Меня волнует качество нашего монументального искусства»**

Меня волнует качество нашего монументального искусства, и обсуждения именно этой проблемы я жду на съезде. Для монументалиста это проблема не отвлеченная, а непосредственно и насущно связанная с его творческой жизнью. Сегодня, к сожалению, реже, чем хотелось бы, можно встретить архитектурно-художественный образ, еще реже мы узнаем почерк архитектора. Стереотип в архитектуре неминуемо рождает стереотип в изобразительной пластике. Я уверен: синтез архитектуры и искусства может осуществляться только при наличии равенства партнеров. Поэтому вопрос о художественной ценности архитектуры для монументалистов сегодня по-прежнему остается важнейшим, и хотя он регулярно обсуждается на совещаниях и на страницах периодической и специальной печати, практика показывает — решение его не найдено. Произведения монументального искусства гораздо чаще появляются в случайной архитектурной ситуации (когда, например, украшают питейные и развлекательные учреждения), чем в местах общественного значения — университетах, культурных центрах, домах политического просвещения, то есть там, где от художника потребовались бы серьезное, классическое решение росписи или мозаики, историческая, социальная заостренность тем, размышления о коллизиях человеческого бытия, о мире, добре, справедливости. Разумеется, нашему обществу нужно и то, и другое — но в том-то и дело, что я ощущаю иногда опасный перекося. Именно тема и высокое качество архитектуры дают возможность художнику-монументалисту решать серьезные творческие задачи.

Выбор объекта определяет направление его профессиональной деятельности. Увлечение легкими, развлекательными сооружениями, требующими лишь декоративности, лапидарности в решении тем, стереотипных, несложных композиций, приводит к девальвации творчества художника, лишает его работу общественной значимости. Поэтому снова и снова мы должны поднимать вопрос о проектировании и строительстве зданий высокой художественной выразительности, не переставая помнить о творческой ответственности и бескомпромиссности художника-монументалиста в его работе с архитектором.

Павел МУРАТОВ**Новосибирск****«Необходим комплексный подход...»**

Среди множества важных вопросов художественной жизни России мне хочется затронуть один, имеющий отношение к развитию искусства в различных зонах страны. Коротко его можно было бы охарактеризовать как органичное взаимодействие местных условий с общими темпами и методами строительства культуры, но к такому положению он полностью не сводится. Дело в том, что для успешного развития искусства в зонах необходимо соблюдение таких условий, как уровень его материальной базы, количество и творческая активность художников, наличие критиков и искусствоведов, то есть нужна та, так сказать, критическая масса потенциальных возможностей творчества, которая способна порождать ценную реакцию в его самостоятельном росте. Поясню примерами свою несложную идею.

Ни для кого не секрет, что художественная школа в зонах — почти исключительно средняя. Средняя школа без высшей все равно что юношество, не способное перейти в зрелый возраст. Вузы Москвы и Ленинграда восполняют этот пробел, но односторонне. Они присылают в зоны уже готовых специалистов, выращенных без участия местных творческих органи-

ций, поэтому сбережение тесной творческой связи отцов и детей на местах затруднено.

Казалось бы, создание художественного вуза в зоне полностью решает дело, но это не совсем так. Чтобы вуз был действенным, он должен вентчаты систему художественных школ: детских, являющихся ступенью к училищу, и училищ, подводящих к институту. Это увенчание подразумевает и кадры преподавателей, способных дать высшее художественное образование. Как видим, вопрос художественной школы в зонах многослоен, решать его надо и сверху (высшая школа), и снизу (художественное воспитание). Точно так же неоднозначны проблемы художественного наследия и форм их практического разрешения. В настоящее время местные картинные галереи, в том числе и сельские, имеют тенденцию стать типовыми. Они комплектуются живописью, графикой, скульптурой по совпадающим спискам имен даже в том случае, если в данном районе есть предпосылки для художественного промысла и местной картинной галереи естественно было бы специализироваться на прикладном искусстве.

Нелишне вспомнить и состояние критики и искусствознания на местах. В составе местных творческих организаций критиков и искусствоведов либо ничтожно мало, либо нет совсем. Не потому ли в выступлениях на пленумах и съездах делегаты с мест чрезвычайно редко затрагивают принципиальные вопросы творчества, уклоняясь в материальные сферы, безусловно важные, но лишь как средство, а не цель?

Художественная жизнь России развивается быстрыми темпами. Скорость — симптом жизненных сил. Но чтобы сделанное не приходилось переделывать, надо энергию соединить с основательностью строительства. Вот тут-то и полезно вспомнить о комплексном подходе к сиюминутным и долгосрочным планам строительства нашей художественной культуры.

Люцина ШУЛГАЙТЕ**Вильнюс****«Помочь художникам-керамистам»**

Прошло то время, когда слово «керамика» ассоциировалось только с утилитарными вещами. Сегодня художника-керамиста, как и скульптора, живописца, графика, волнуют разнообразные проблемы; сегодня керамика — материал, в котором возможно решить любую тему, используя его технологические свойства для четкого воплощения своей идеи, концепции.

В этой, казалось бы, благоприятной ситуации возникла новая проблема — несоответствия между фантазией художника и реальным воплощением его замысла в материале, то есть разрыв творческого и ремесленного начал в работе керамистов. На выставках рядом с интересными произведениями можно увидеть работы, выполненные поверхностно. Например, бывает заметно, особенно взгляду профессионала, как, сумев воплотить идею в форме, на второй фазе творческого процесса — на стадии цветового решения, выбора глазури, солей, декора, росписи, режима обжига — автор не справился с задачей, потерял идею. А бывает, иные художники, стремясь лучше выполнить свои работы, технически «страхуют» себя, заранее ограничивают свой замысел. Причины такого положения, например, у нас, в Литве, я вижу в том, что техническим, ремесленным сторонам работы керамистов у нас уделяется мало внимания, как во время обучения художника, так и в его дальнейшей деятельности.

Новые художественные устремления требуют усложненной технологии, а значит и новых ремесленных навыков. Художникам необходимо создать базу для эксперимента, расширения технических возможностей керамического цеха. Нужны не только новые глины, глазури, соли, но и печи, в которых можно осуществлять обжиг высоких температур. А пока этого нет, художнику самому приходится быть и химиком и технологом. В этом ему

тоже можно помочь, дать определенный навык и знания. На отделении керамики в Литовском художественном институте, например, курсы, а порой и дипломные работы выполняются только в эскизах, а вот, насколько я знаю, в Латвии студенты Академии художеств, специализирующиеся в керамике, имеют хорошую производственную базу, все курсовые работы выполняют в материале.

Однако дело не только в обучении: деятельность художника-прикладника требует непрекращающегося ни на день труда. Чувство материала, знание его особенностей, умение до конца раскрыть его пластические свойства приходят с опытом. Какие бы объективные трудности ни стояли перед художником, его творческая совесть не должна позволять ему останавливаться на полпути, работать не на максимуме возможностей.

Советские керамисты достигли хороших творческих результатов, но высокий уровень ставит и новые задачи. Мне кажется, что в нашей республике художники, работающие в керамике, нуждаются в большем внимании со стороны Союза художников и дирекции фонда. Необходимо решить многие технические вопросы. Ведь керамика, ставшая искусством, продолжает оставаться высоким, сложным ремеслом.

Сильвия РАУДВЕЭ**Таллин****«Быть или не быть эстонскому художественному стеклу?»**

Этот вопрос висит в воздухе уже 26 лет, ибо 26 лет собираются строить в Эстонии стекольную мастерскую, но никак не собираются.

В чем же все-таки дело?

Стекловарением занимались на эстонской земле уже в XVII веке, но исчисление истории подлинно художественного стеклоделия начинается с 1930-х годов, когда Макс Роосма, тогда еще молодой художник, вернувшись из Чехословакии, где он обучался стекольному искусству, основал в Художественно-промышленной школе отделение стекла.

В течение последующих лет Таллинский Alma mater искусства претерпел несколько административных преобразований, кафедра стекла (то совместно с керамикой, то самостоятельно) существует по сей день. И не только существует. Кафедру стекла закончили многие талантливые художники, работающие теперь графиками, дизайнерами, художниками кино и телевидения, искусствоведами, педагогами. Выпускники отделения стекла ТХИЭ работают в Ленинграде, работали и работают в Белоруссии, в Литве и т. д.

В отличие от многих художественных вузов Советского Союза, на нашей кафедре обращают большое внимание на работу в материале, причем особое место занимает классическая гравировка. М. Роосма был сам виртуозным гравировальщиком, и он сумел свои знания передать студентам.

Если в 60-е годы интерес у молодых художников к гравировке несколько спал (был бум гутной техники), то в последние годы гравировка переживает свое возрождение. Пример тому — многие гравированные произведения на выставках последних лет.

Отделение стекла закончили к сегодняшнему дню 65 художников. Учитывая высокий уровень профессиональной подготовки, мы вправе ждать, что они будут работать по специальности. К сожалению, действительность несколько иная. Большинство художников приходится сразу перекалцифицироваться (благо, общая подготовка плюс индивидуальные способности это позволяют). Так как у Художественного фонда в республике нет своей материально-технической базы, отсутствует и возможность применить свои профессиональные знания. Если еще 15—20 лет тому назад можно было устроиться где-либо на стекольных заводах вне рес-

(окончание на 6-й стр.)

Казахстан Монументальные ансамбли Алма-Аты

В. Твердохлебов,
Ю. Функоринео,
А. Татаринев
Рельеф с мозаикой
в фойе ДК АХБР. 1981

ОТ РЕДАКЦИИ:

Город Алма-Ата известен своими архитектурными традициями, сложившимися за последние годы и заметно выделяющими его среди других столичных городов страны. Широко развернувшееся новое строительство заложило хорошую основу для становления и собственной монументальной школы. Множится число монументальных работ в архитектуре общественных сооружений. Креннет и набирает силу профессиональное мастерство монументалистов. В конкретной практической деятельности коллектива алма-атинских художников и скульпторов последних лет заслуживает внимания активное внедрение монументально-декоративных произведений в систему градостроительства, когда объектами художественных усилий становятся площади, улицы и скверы города, благоустройству которых здесь придается большое значение.

На стр. 5
Фрагмент
г. Алма-Аты
с видом
на памятник
Ч. Валиханову
Гостиница
«Казахстан».
Общий вид

Скульпторы
Т. Досмагамбетов,
О. Прокопьева,
архитектор
Ш. Валиханов

Памятник
Алиби
Джангильдину
на Привокзальной
площади.
Фрагмент

В. Твердохлебов,
Ю. Функоринео,
А. Татаринев
Фонтан
с декоративными
скульптурами
с изображениями
двенадцатигодичного
восточного
календаря.
Общий вид
и фрагмент. 1981



Я. Нимец,
Г. Завязионный
Рельефы в фойе
Казахского
академического
театра драмы
им. М. Ауэзова
1981

Е. Сергебаев
Памятник
М. Ауэзову перед
зданием
Казахского
академического
театра драмы
им. М. Ауэзова





Евгений СОРОКИН**Фрунзе****«Лучше****пропагандировать
народное искусство»**

(начало на 3-й стр.)

публики, то теперь и этой возможности нет — все заводы свои «лимиты» по художникам уже давно исчерпали.

На Львовскую стекольно-керамическую фабрику, единственную в системе Художественного фонда СССР, можно попасть (по строгой очереди) только через два-три года, да и там выполнять только гутенскую технику (и это большое счастье!). В остальном все зависит от благожелательности руководителей стекольных заводов (Министерство промстройматериалов). Для того чтобы только договариваться — приходится ездить за сотни, а то и за тысячи километров и нередко возвращаться с пустыми руками. Да, у нас тоже есть стекольный завод, но только этот завод неспособен обеспечить нормальную творческую обстановку даже своим штатным художникам (5 человек), не говоря о других. На заводе нет экспериментальной бригады, освобожденной от плана. Реконструкция завода идет путем установления и освоения автоматических линий.

Кафедра стекла ТХИЭ дает знания, технические навыки и по всем видам витражного искусства (кроме нашей кафедры, витражистов готовят и кафедра монументальной живописи).

По сей день единственной базой литого витражного стекла считали все стекольщики нашей великой страны стеклозавод «Неман» (Белорусская ССР), где при содействии Министерства стройматериалов республики были созданы условия для выработки цветного витража. Теперь и эта база под угрозой. Завод меняет единственную многогоршковую печь на ванную — отсюда соответствующие выводы. И все-таки наши художники не унывают, и наше художественное стекло не вымерло. Против всех ожиданий, даже из года в год все больше оживляется (ежегодные персональные выставки, довольно многочисленная экспозиция стекла на республиканских выставках прикладного искусства, периодические выставки стекла, участие на всесоюзных выставках). Одному богу и самим художникам известно, какой ценой выполнены все эти произведения!

Это одна сторона проблемы. Есть и другая. Художник, попавший на двухнедельный срок (это норма) на львовскую базу или на несколько дней на любой стекольный завод, старается приспособиться к условиям и умению мастеров данной базы, чтобы выполнить свои произведения «наверняка», ибо на эксперименты у него нет времени. Поэтому все экспонаты на выставках из года в год несут на себе скорее печать определенных баз, чем творческой мысли художников. В течение 26 лет, что идет борьба художников за создание стекольной мастерской при Художественном комбинате, создано пять проектов, но ни одного даже не сумели довести до строительства: всегда находилась какая-нибудь инстанция, где все замораживалось. Через пару лет заживления нервных травм у художников все-таки опять находятся силы, и колесо закручивается снова.

Возникает справедливый вопрос: откуда такое сопротивление? С виду пустяковое дело — построить стекольную мастерскую. А у нас почему-то превратили этот вопрос в неразрешимую проблему. К тому же это в республике, которую справедливо считают художественной (450 членов СХ), республикой прикладного искусства (150 членов СХ — один прикладник на 10 тысяч человек населения), где каждый второй житель должен быть любителем искусства, понимающим стремления художников!

И опять мы вынуждены спросить: быть или не быть эстонскому художественному стеклу — потому что очередной раз заморожен проект строительства стекольной мастерской.

Киргизское народное искусство велико и многообразно. Сегодня мы вправе отметить, что в республике проделана большая работа по возрождению и развитию самобытного традиционного творчества. Успешно функционируют два больших Объединения народных художественных промыслов, развивается сеть их отделений в самых отдаленных районах республики. Активизировался приток истинных народных мастеров в эти объединения. При Министерстве местной промышленности создан республиканский художественный совет по народным художественным промыслам. В нем активно работают члены Союза художников: прикладники, скульпторы, живописцы, искусствоведы. Пока что этот серьезный коллектив занимается только работой с художественными промыслами: рекомендует новые образцы для внедрения, выносит решения о снятии с производства и т. д. — по рядом на многих заводах, фабриках, комбинатах рождается и бурно пробивает дорогу на прилавки больших магазинов, а также во все киоски Союзпечати облегченно-суетливая халтура из отходов основного производства. В рекламных приложениях и репортерских заметках это «отходное производство» описывается в восторженных тонах, описываются «умелые руки» и «жаркие сердца» рукодельников.

Было бы полезным повести разговор на съезде об усилении роли республиканских художественных советов, об активизации их деятельности, создании координационных центров или действенного художественного совета республики, который имел бы реальные права наложить вето на всякую «дурно пахнущую» галантерейную продукцию, и выполнение этих решений было бы обязательно для всех организаций без исключения.

Радио, телевидение, редакции газет в последние годы немало места уделяют пропаганде народного искусства. Однако было бы полезно поднять проблему повышения качества этого важного дела. Потому что сложилась тенденция однообразно-восторженно писать как о людях, нашедших два-три корешка или изобразивших из использованной медицинской капельницы чертика, так и о мастерах, предстателях традиционного народного искусства, создающих вечный предметный мир, жизнерадостный и праздничный. Видимо, противовес освещению эрза-народного пужно выпускать больше изданий по истинному народному искусству, опираясь при этом на серьезные исследования искусствоведов.

Даниил ЛИДЕР**Киев****«Успех сценографа****невозможен вне
успеха спектакля»**

Сколько бы мы ни говорили об отдельных творческих достижениях советской сценографии, о мастерстве художников, о прекрасных выставках театральных эскизов, какие бы организационные вопросы ни решали — все это не будет иметь ровным счетом никакого значения, если мы не будем все время помнить о главном — во имя чего мы это делаем. Работа художника в театре состоялась только тогда, когда его личность соединилась с драматургией, когда декорации слились с режиссерским замыслом, с актерской пластикой, когда, в конечном итоге, родилась правда жизни на сцене. В каждой работе надо пробираться к глубинам смысла, каждый раз твердо знать, во имя чего работаешь: без этого невозможно проникновение в сердце зрителя. Все поиски образа, все наши творческие муки находят выход в спектакле, превращаясь в человеческую драму. Многие художники останавливаются на формотворчестве; безусловно, свобода художественной фантазии, новые пространственные решения, создание уникальной театральной среды —

все это очень ценно; но после эскизов и макетов начинается самый главный и трепетный процесс — соединение придуманного художником с тем, что надо режиссеру, актеру, зрителю, то есть соединение твоего индивидуального с общим, коллективным творчеством. Мы часто слышим сегодня сетования художников на нежелание режиссеров и актеров экспериментировать. Такие разговоры бессмысленны, они ничего не объясняют и никого не оправдывают. Даже самую слабую драматургию художник обязан режиссеру, актеру, зрителю, то есть собой, прожить фабулу, возбудиться идеями. Конечно, идеально, когда твое понимание драматургии совпадает с режиссерскими задачами, но если этого нет, надо заразить его своим видением, сделать режиссера и актеров своими единомышленниками. Иного выхода нет, успех сценографии невозможен вне успеха спектакля. И если говорить о чем-то художникам театра на съезде, то именно об этом. Мое поколение работало в театре очень активно, с захлестом, часто с перебором. Созданное нами было зачастую действительно само по себе. Мы доводили сценические образы до отдельного самостоятельного комплекса, и порой, случалось, приходилось жертвовать ради них актером, спектаклем в целом. Теперь это время прошло. И мне нравятся те молодые художники, которые обладают чувством долга, а порой и жертвенностью, которая заставляет их подчинять свое творчество общему процессу создания спектакля. Сейчас это единственно верный путь.

Ирина МАРШУМОВА**Калинин****«Учить детей рисовать»**

Мне как художнику кажется актуальной проблема художественного воспитания детей. Я имею в виду не вообще необходимость преподавания эстетики в школе, знакомство с основами разных видов искусства — все это, разумеется, полезно и нужно, но сейчас я говорю о более конкретном вопросе — обучении ребят рисованию. Нужно учить детей рисовать с натуры! Учить всматриваться в природу, видеть строение цветка, дерева, бабочки. Это пробудит у ребенка интерес к живому миру, раскроет его богатства, вызовет бережное отношение к нему. Ведь посредством рисования человек проникает в природу, сближается с ней и развивается не только эстетически, но и этически. Все мы знаем, что хотя почти во всех школьных программах значатся уроки рисования, но к ним относятся как к третьестепенному делу. Ведутся такие уроки формально, и ребята (да и руководство школы) не считают их важными. Это в корне неверно. Предмет рисования должен стоять так же высоко, как математика. Сейчас имеются опыты быстрого и успешного развития математических способностей у школьников. На мой взгляд, так же необходимо развивать художественные способности детей, их зрение, способность различать оттенки цвета, тренировать руку, умение перенести на бумагу, воспроизвести то, что увидел. Ведь это ведет к духовному обогащению человека. Глаза — руки — душа: так развивается человеческая личность.

Еще раз подчеркну, что я имею в виду не копирование картинок или даже шедевров искусства, а **рисование** творческое!

Сейчас упор делается на развитие логического мышления у человека как необходимого качества будущего полноценного члена общества. Но я полагаю, что рисование так же необходимо для физического, эмоционального и нравственного развития человека. Углубленное зрительное восприятие, умелая и точная рука пужны и рабочему, и инженеру, и космонавту. Но главное — от искусства рисования прямой путь к постижению гармонии природы, мира и далее — к духовному совершенствованию человека. А это главная цель нашего общества.

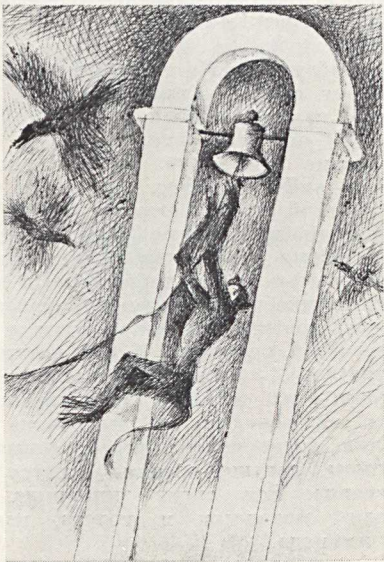
Как перейти от всеобщего среднего к всеобщему художественному образованию — вот один из вопросов, которые, на мой взгляд, стоит обсудить на нашем съезде.

Мир керамики

Валерия

Малолеткова

Людмила Крамаренко

Рисунки из серии «Индия»
Лето в Гурзуфе. Фаянс

«Керамическая жизнь» — так назвал одну из своих композиций Валерий Малолетков. Маленькие керамические фигурки людей и животных движутся, существуют, высвобождаются из печи-горна, похожей на большой чайник с носиком-трубой. Они там родились и спешат вылезти на свет божий, выглядывают сверху, через окошки, карабкаются через край; их множество, кажется, они не только снаружи, но их полно внутри. Эта шутивная работа может быть эпитафием к творчеству Малолеткова, художника, которому все вокруг видится лепленным из глины, построенным из керамики. Малолетков не выбирает специального мотива, не стилизует, не переводит его намеренно на язык керамики, а как-то сразу и непосредственно схватывает глазом и чувствует форму, цвет, структуру окружающих предметов, пейзажа, архитектуры, человеческих фигур воплощенными в керамическом материале. Земля, горы, растущие на них деревья, животные, море, парящие птицы и даже небо над ними, человек и все созданное его руками творческое воображение художника воспринимает сформированным из глины, окрашенным ее красками, выявленным ее фактурой. И все связано друг с другом, вырастает одно из другого, образуя ту самую «керамическую жизнь». Валерий прирожденный керамист, он не мыслит произведение вне материала, но материал не предмет его любования, не цель его экспериментов, а лишь средство. Именно в керамике нашел он универсальное художественное средство для передачи образов реального мира во взаимодействии его пластических и смысловых связей.

Такое синтетическое отношение к реальности и ее художественному воплощению родилось у художника, конечно, не сразу. Оно пришло вместе с опытом, зрелостью творческого мышления и особенно раскрылось в больших композиционных работах последних лет. Но дар цельного восприятия пластики, пространства, фактуры, цвета, очевидно, дан был молодому художнику от природы. Отсюда и свободное и смелое оперирование керамическим материалом, открывающим возможности для реализации такого восприятия.

Начинал Малолетков, как известно, с рельефов из фарфоровой массы, в них сразу проявились его чуткость к материалу и умение выявить в нем целую гамму пластически-фактурных модуляций. Фарфоровый пласт в руках художника работает на редкость разнообразно и напряженно: он то изгибается горельефом, то уплощается до бумажного листа, то рассыпается зернистой фактурой, то тает иглой графикой. В этих рельефах господствуют отношения фактур, а пространство лишь слегка намечено, оно уплощено до тонкого слоя — нечто вроде сфумато, подчеркнутого легкими оттенками бело-голубого цвета. Возникают камерные, лирические образы, близкие духу фарфоровой пластики. Но энергичность лепки, контрасты фактур уже предвещают следующие шаги художника к крупной форме.

Вскоре Малолетков обращается к более грубым видам керамики и сразу обнаруживает тягу к экспрессии декоративной формы. В таких работах, как «Восточный базар», «Женщины Востока», «Возвращение», начинает явственно проступать его главный авторский принцип — глубинная проработка рельефа, без четкого деления на планы, без условного ограничения внутреннего пространства произведения от пространства внешнего. Рельефы Малолеткова пролеплены глубоко, «насквозь», от горельефно-скульптурных фигур, выступающих в реальное пространство, до глубинных «фоновых» сюжетов и сквозных прорывов. Так создается иллюзия значительного условного пространства, в котором фигуры и пред-

меты развернуты и движутся свободно. Эти рельефы посвящены сценам жанрового характера и словно воспроизводят «кусочек жизни» во всем ее объеме и разности настроения. Но все сильнее проявляется стремление художника к крупномасштабным решениям, к обобщенно-символической трактовке декоративного образа. Вместе с поисками обобщенного смыслового содержания приходит и более цельная пластическая форма, органичное соединение пластики и колорита. Внимание художника концентрируется на задаче связи фигуры и предмета с пространством.

В триптихе «Гжель» все изобразительные элементы сливаются в общую декоративную структуру.

Ветви деревьев, стена бревенчатого дома, фрагменты керамического производства и женщины, создательницы этой керамики, образуют единую пластическую композицию, словно подчеркивая связь исконной гжельской керамики с природным краем, где она родилась.

По своей конфигурации, внутреннему строю, пластической ритмике рельефы напоминают некую живую растущую форму, то ли крону дерева, то ли гигантский лист.

Среди работ художника из фарфора тоже есть мотив листа — совсем плоский, но пластически и фактурно тончайше проработанный миниатюрный монумент на пьедестале — «Рождение листа».

Так что тема развития живой формы постоянно волнует Малолеткова, он прорабатывает ее в вещах большого и малого формата, в деталях и целых композициях. Постепенно это понимание, ощущение развивающейся по своей внутренней логике формы становится основой мастерства Малолеткова-керамиста и проявляется во всех его работах. При этом пластический мотив обретает свою характерность, часто очень острую, конкретно выразительную в зависимости от жизненного сюжета, к которому обращается художник.

В большой композиции «Гавана. Мастерская Хули Гонсалес» рельеф становится глубоким, с сильными пластическими контрастами, акцентированными цветом. Большую роль играют напряженные круглящиеся формы, сильная светотень. Все это отражает впечатления художника от экзотической природы Кубы и темперамента ее народа, своеобразия ее архитектуры. Человек выступает в этом рельефе в своих характерных портретных чертах и в то же время фигуры — объемно-скульптурные и изображенные на плоскости — тесно связаны с пластическим миром предметов, архитектуры, природы. В «Музыке» само пространство и живущая в нем предметная форма становятся главным объектом пластической интерпретации: стол, скрипка, рояль, концертный занавес и фигурка девушки — все закомпоновано в единый «узел» ритмической пластики. Подхваченный и усиленный цветовыми аккордами пластический мотив звучит как застывшая музыка.

Крупные по формату и внутреннему масштабу керамические рельефы Малолеткова готовы вступить во взаимоотношение с архитектурной средой. И такая встреча состоялась — во Дворце культуры в Братске, в гостинице в г. Сочи, в кафе «Молодежное» в Москве. Керамические рельефы в этих интерьерах выглядят не просто как декоративные вставки, они органично вырастают из стены и в то же время активно взаимодействуют с пространством интерьера.

Параллельно работе над рельефом Валерия Малолеткова увлекает создание скульптурно-декоративной формы, а в последние годы это направление его творчества разворачивается особенно широко и выливается в большие композиционные решения.

Как истый керамист Малолетков привержен гончарной форме сосуда. Сосуд ле-



Триптих
«Индийские мотивы».
Керамика,
роспись. 1980

Индия. Фрагмент
композиции.
Шамот, матовые
глазури. 1981

На стр. 9
Рисунки из серии
«Индия»
Улетевшее счастье

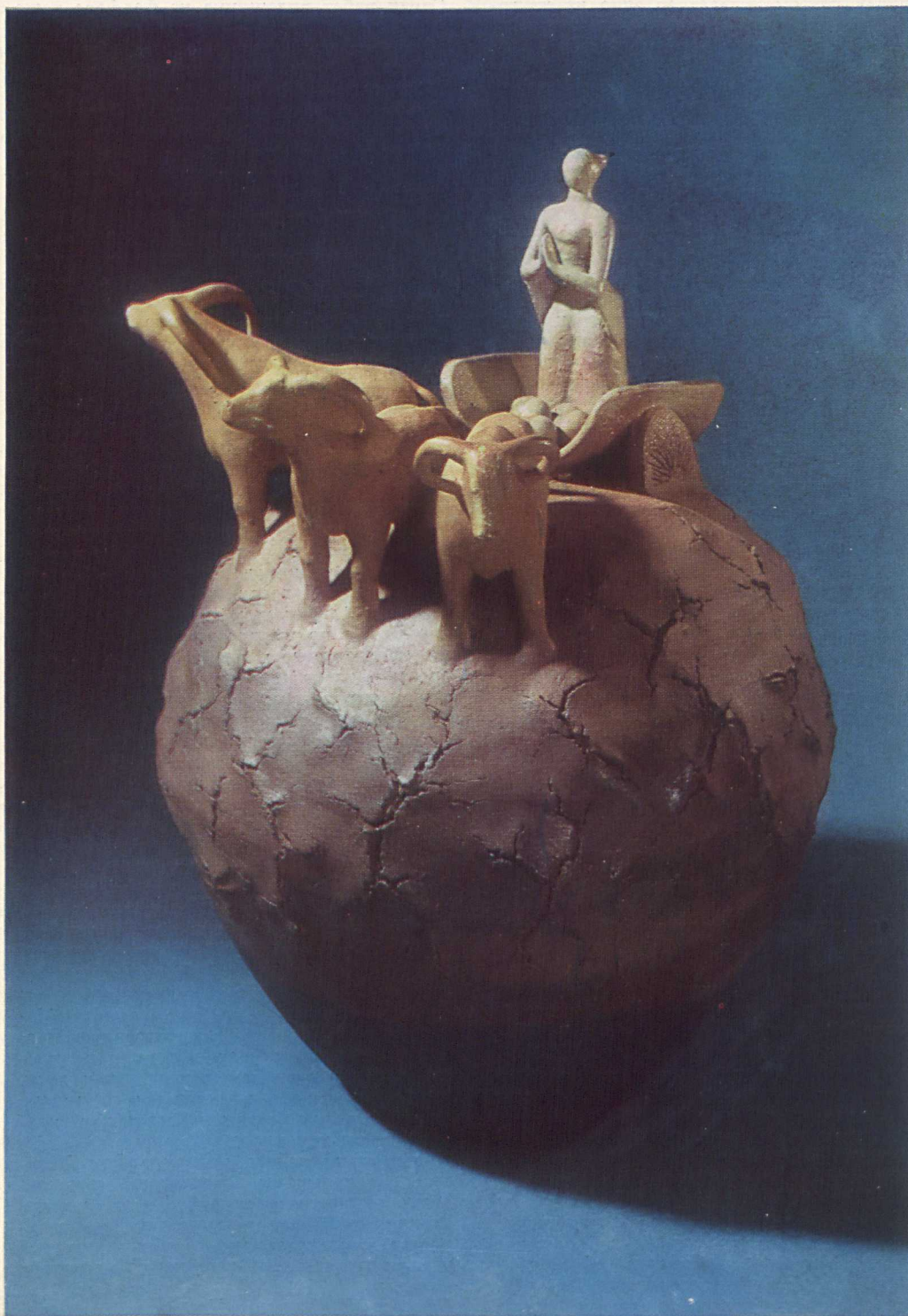
Трапеза сикха

Продавец крыс

Жизнь и смерть

Страна Вулкания
Шамот, матовые
глазури. 1981

Композиция. Фаянс.
1978

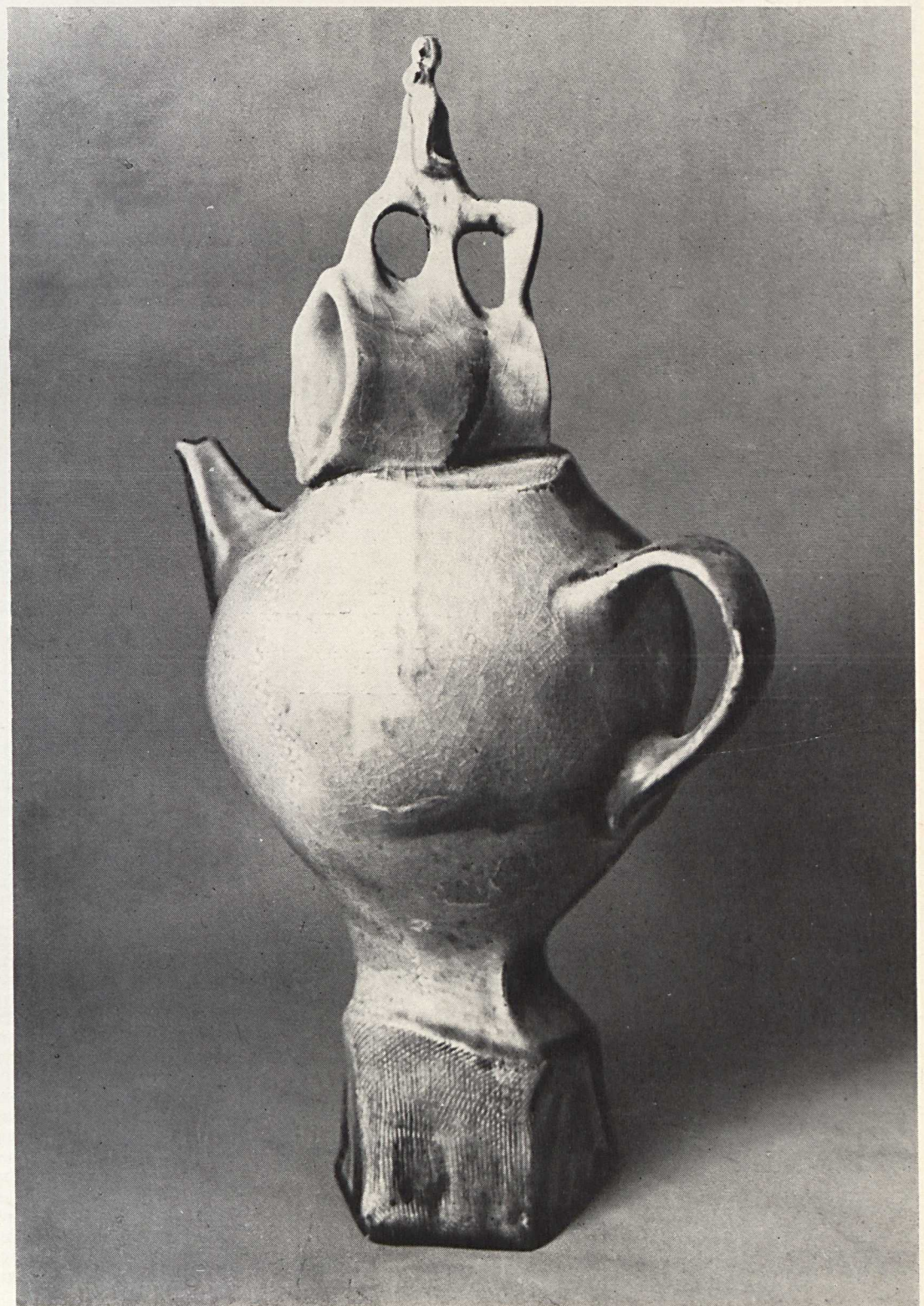
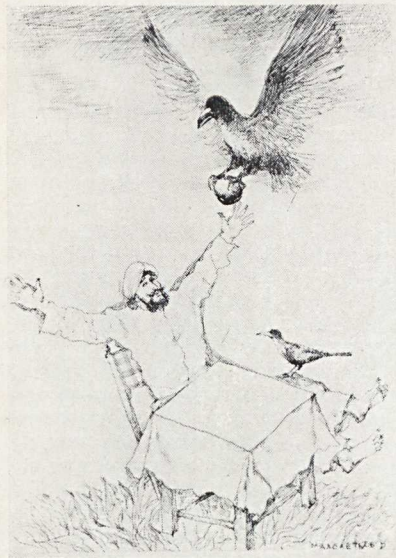


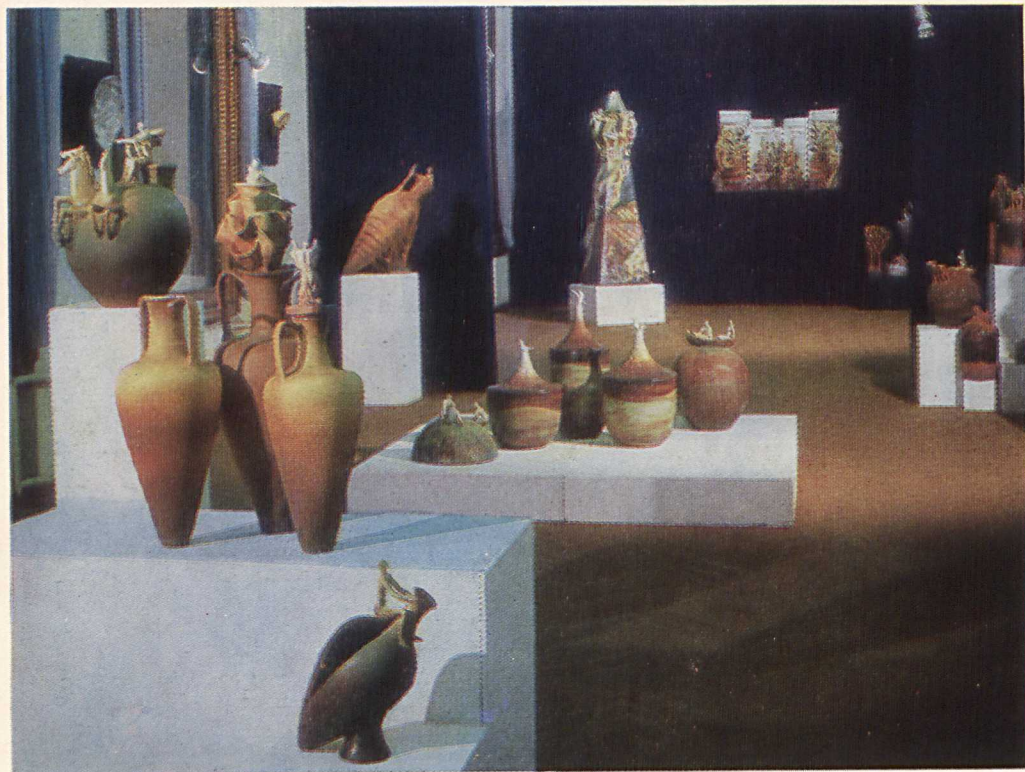
жит в основе почти всех его композиций. Округлая гончарная форма, напряженная, звонкая, как крестьянский горшок или крышка, — основной пластический мотив художника, на котором он строит и разворачивает скульптурно-декоративные композиции. Но сосуд художник воспринимает не в утилитарно-бытовом его значении, а в обобщенном символическом смысле, как большую гаполенную форму, в которой равно значимы ее внешнее и внутреннее пространства. Модуляции этой формы у Малолеткова чрезвычайно многообразны, часто неожиданны. Сосуд редко замкнут в себе, обычно он раскрыт, разомкнут, обнаруживает свою внутреннюю жизнь, проявляет способность к развитию, к синтезу. Часто предметная форма непосредственно переходит в живую, органическую — сосуд «прорастает» деревьями, цветами, плодами; на нем поселяются веселые фигурки людей и зверей; ручки кувшина становятся хоботом слона или головой лошади; горло бутылки вздымается вершиной вулкана или морской волной с плывущей чайкой. Плоская чаша становится водоемом, в которую погрузился истомленный жарой буйвол. Землепашец врезается в глиняное тело сосуда, как в сухую землю. Глиняная капля дождя срывается с небосводом. Тройка коней рвется вперед, увлекая за собой круглый сосуд, подобный земному шару. И вот сосуд разверзся, как могила, и поглощает человека, фигурки оплакивающих вздымают к небу руки. Предмет, пластика живой и растительной формы, скульптура человека, фактура и роспись глины — все средства декоративного искусства сплавляются воедино, чтобы передать цельную картину природы, мира, жизни на земле.

От работы к работе Малолетков развивает эту общую художественную концепцию, находя каждый раз новые жизненные и символические смыслы. Древние прообразы керамических сосудов — амфора, пифос, кратер — в их пластической интерпретации образуют основу композиции «Огонь Олимпа». Не только форма, решенная с сухой изысканностью, но и терракотовый черепок, его звонкость, задымленный колорит, матовая поверхность напоминают о доэнегреческой керамике. И как всегда у Малолеткова, сосуды обжиты живыми героями — их оседлали молодые спортсмены, их венчают две маленькие богини Ники, преклоненные перед «олимпийским огнем», девушка-возница несется на колеснице. Вся сцена динамична, легка, полна молодости и полета, как сама Олимпиада.

В олимпийской композиции сосуд ведет основную мелодию, солирует, он сам — главная тема декоративного решения, носитель ассоциативной образности. В иных работах Малолеткова главенствует скульптура — ведь и малой пластикой Валерий владеет уверенно, профессионально. Сейчас распространена такая воле бы шутивая, а по сути просто неумелая скульптура — упрощенные фигурки из керамических колбасок и комочков. Малолетковская скульптура малого масштаба — это нечто совсем иное, это настоящие пластические этюды в керамике с особым изяществом, внутренним движением, очень ритмично построенные: обобщенность формы, «керамичность» не мешают ей быть островыразительной.

Вот такой композицией, где скульптурный мотив главенствует, является «В парке культуры». Но опять-таки, в основании — объем сосуда, то замкнутый, как колесо, и по нему скользят человеческие фигуры, то округлый, как островок среди воды, и на нем вырастает керамический лес, то плоский, сохраняющий следы вращения, когда передает водоем с качающейся лодкой. Форма предмета срывается с живой формой, они и связаны между собой, и в то же время контрастны: гладкое — фактурное, округлое — острое, статичное — динамичное. В иных случаях округлая форма сосуда побеждает и становится





Горельеф «Гавана.
Мастерская
Хули Гонсалес».
Шамот, роспись.
1978

Фрагмент
экспозиции
персональной
выставки
В. Малолеткова.
Шамот, матовые
глазури. 1981

Композиция
«Парк культуры».
Шамот, матовые
глазури. 1981

На стр. 11
Композиция
«Жажда».
Керамика, глазури

лейтмотивом декоративного решения. «Страна Вулканья» и «Камчатка» — это своеобразные пейзажи, построенные на плавном ритме круглых объемов, кое-где поднимающихся остроконечными сопками, над которыми парят чайки; их омывают волны холодного моря, над ними — пасмурное небо... Этот цельный кусок природы создан весь, во всех оттенках своих настроений керамическими художественными средствами — движением ее массы, игрой фактуры, оттенками красок. И, наконец, динамикой компоновки ее частей в пространстве.

В последней и наиболее значительной работе Малолеткова гончарная форма приобретает монументальные масштабы, и не только по размеру, но и по пластически-фактурному решению и по содержательности образа. «Индия» — серия родилась после поездки художника в эту страну и после длительного и мучительного переживания впечатлений о культуре ее народа, поразившего его своей глубиной и духовной силой.

Малолетков сумел почувствовать и воплотить Индию как единство народа и земли, как вырастание народной жизни из глубоких древних корней истории. Гончарная форма здесь обрела характер иссохшей, потрескавшейся от жажды земли — земли как основы, на которой протекает жизнь индийского крестьянина. Ни ярких красок, ни сладковатой красоты, которые часто сопровождают впечатления художников от Индии, нет у Малолеткова. Его «Индия» сурова и эпична. Величественно вздымаются глиняные холмы-постаменты, на них разворачиваются сцены сельского труда, медленно движутся труженики-крестьяне и труженики-животные. Они плоть от плоти своей земли, они из той же глины, единое целое со своей основой и прародительницей. Движения фигур замедлены, ритуальны, формы обобщены и как-то по-особому ритмичны. Слово гигантский плод, вырастает из земных корней глиняный кувшин-водонос — символ вечной жажды земли и народа Индии. И вся композиция в целом звучит как подлинный монумент, суровый и величественный.

Работы Валерия Малолеткова хорошо известны, они регулярно экспонируются на больших и малых выставках декоративного искусства. Его можно назвать лидером московской школы керамики, поскольку в его творчестве выражаются наиболее смелые современные искания керамистов.

И все же, когда год назад состоялась его персональная выставка, для многих было неожиданностью количество и многообразие его работ, широта его декоративной палитры — рельефы и росписи на пластиках, фигурные сосуды и жанровая скульптура, большие пространственные композиции и крупные панно, миниатюрная пластика и рисунки. Мало того, разнообразна и сама манера, настроение вещей — от лиризма, веселой игры до глубокой серьезности, эпичности, порой доходящей до драматизма.

Это разнообразие у некоторых даже вызвало сомнение: не слишком ли разбрасывается художник, берясь за многие темы, не слишком ли подвержен увлечениям, не теряет ли индивидуальный почерк? Анализом основных произведений Малолеткова мы попытались развеять эти сомнения.

Нам представляется, что при всем многообразии работ творческий подход Малолеткова — в основе своей определенный и целенаправленный. Ему свойствен такой художнический взгляд на окружающую реальность, при котором мир предстает в синтетическом единстве сил природы и человеческого существования, материальной и духовной жизни.

Это свое восприятие художник воплощает всем комплексом художественных средств декоративной керамики.



Фрески на ткани

Ольга Кабанова

Мы уже привыкли, что современный художник-прикладник берет на себя проблематику, издавна считавшуюся прерогативой «высокого» искусства. Нас не удивляют сложные поэтические метафоры в стекле, замысловатые пространственные композиции гобеленов, глубокомысленные размышления в керамике. Коснулись эти тенденции и такой области декоративно-прикладного искусства, как ручная роспись ткани (хотя здесь пока больше проблем, чем достижений). На выставках и в художественных салонах мы видим панно с изображениями фантастических растений, подводных, космических или иных «нездешних» миров, абстрактные цветовые композиции, то ласкающие глаз тонкостью оттеночных сочетаний, то шокирующие контрастами цветовых сопоставлений. Реже встречаются пейзажи и натюрморты, но обычно они мало чем отличаются от изображений на холсте или бумаге. Что же касается техники, то нечасто встретишь классический горячий батик (само слово «батик» в буквальном переводе означает рисование горячим воском), обычно работы выполнены «смешанной» или «собственной» техникой; к сожалению, за самостоятельностью этих определений часто скрывается подкраска от руки огрехов горячего и холодного батика.

Творчество московской художницы текстиля Ирины Трофимовой существенно расширяет наши представления о возможностях и художественной ценности текстильных панно. Работы Трофимовой многочисленные, выполненные в чистой технике батика, — это серьезное искусство, выдерживающее разбор по всем параметрам искусствоведческого анализа, при этом в них есть открытая эмоциональность, юмор, декоративность. Панно художницы при первом же контакте с ними воспринимаются легко, органично, хотя при описании их пользуешься понятиями как будто малосоединимыми: монументальность и ткань, батик и повествовательность, графичность и цветопись, точность деталей и стилизация. В самом характере Ирины Трофимовой кроется много привлекательного — ей присущи непосредственность, естественность, стремление поделить не размышлениями, а впечатлениями о жизни, об увиденном. Видела же она много такого, что доступно не каждому, и не в силу отсутствия любознательности, а просто потому, что не всякий может или хочет путешествовать.

Путешествие — это не просто «охота к перемене мест», это страсть, неутолимое стремление к новым внешним впечатлениям, непрестанное удивление красотой земли, неповторимостью каждого ее уголка. Это живой интерес к неисчислимому многообразию образа жизни, обычаев, бытового уклада, традиций и обрядов народов, населяющих мир. Обо всем этом рассказывает Трофимова в своих панно. Первая, бросающаяся в глаза, особенность ее работ — размер — 2,5×1,5, непривычно крупный для горячего батика. Каждое полотно — это повествование, обстоятельный рассказ о древней архитектуре армянских храмов, о веселом грузинском застолье, о ритуальном шествии слонов в Индии, о горянках Дагестана, о красках малазийского базара, о причудливых куклах теневого театра в Сингапуре. Обычно в поездках художница не делает зарисовок — глаз точно фиксирует увиденное, впечатления откладываются в памяти, «отстаиваются», чтобы через какое-то время, сразу, без предварительных эскизов («в эскизе уже сказано все, что хочется сказать, возвращаться неинтересно»), воплотиться на ткани. Каждая работа делается очень быстро, «на одном дыхании», за два-три дня; может быть, еще и поэтому они хранят естественную свежесть, непосредственность впечатлений.

Композиция работ строится по законам плоскостной живописи. Трофимова сознательно избегает всякой иллюзии объема; как на старинной фреске, фигуры изображены силуэтно, на плоскости соседствуют разномасштабные изображения, подчиняясь не законам перспективы, а задачам общей выразительности — что важно по смыслу, то и крупнее, то и должно прежде всего бросаться в глаза. Безусловное дарование графика проявляется в остром рисунке панно. Очень точно Трофимова умеет показать движение: динамика передается позой фигур, ритмом линий, а если требуется, и острым условным приемом — танцор выходит за рамку панно, как бы не в силах прекратить движение (диптих «Грузия»), заклиная змей, раскачивающийся перед коброй, раздваивается, а сама она видится огромной, гораздо больше человека. Панно Трофимовой не претендуют не только на иллюзию живописной глубины, но и на смысловую мно-

гозначительность. Образы их символичны, условны, но они легко прочтываются, кроме того, в них чувствуется достоверность. Взгляд путешествующего художника выхватывает самое характерное, и именно это характерное, легко узнаваемое, становится декоративным мотивом, объединяющим серию панно, посвященных той или иной стране. Так, в серии «Индия» композиционной доминантой становится круг, в него, например, вписывается танцующий Шива. В панно «У «колеса жизни» (по дороге в Бомбей)» круг не только основной композиционный прием — на фоне огромного колеса застыла фигура буддийского монаха, мерно перебирающего четки (еще одна окружность) — круг иллюстрирует состояние молящегося — внутреннее движение при внешней статике; он же — символ цепи жизненных перевоплощений. Так путевая зарисовка становится образом нашего представления о восточной мудрости. В работах, посвященных Шри Ланка, сюжеты заключены в орнаментальные арки, повторяющие очертания буддийских храмов-дагоб.

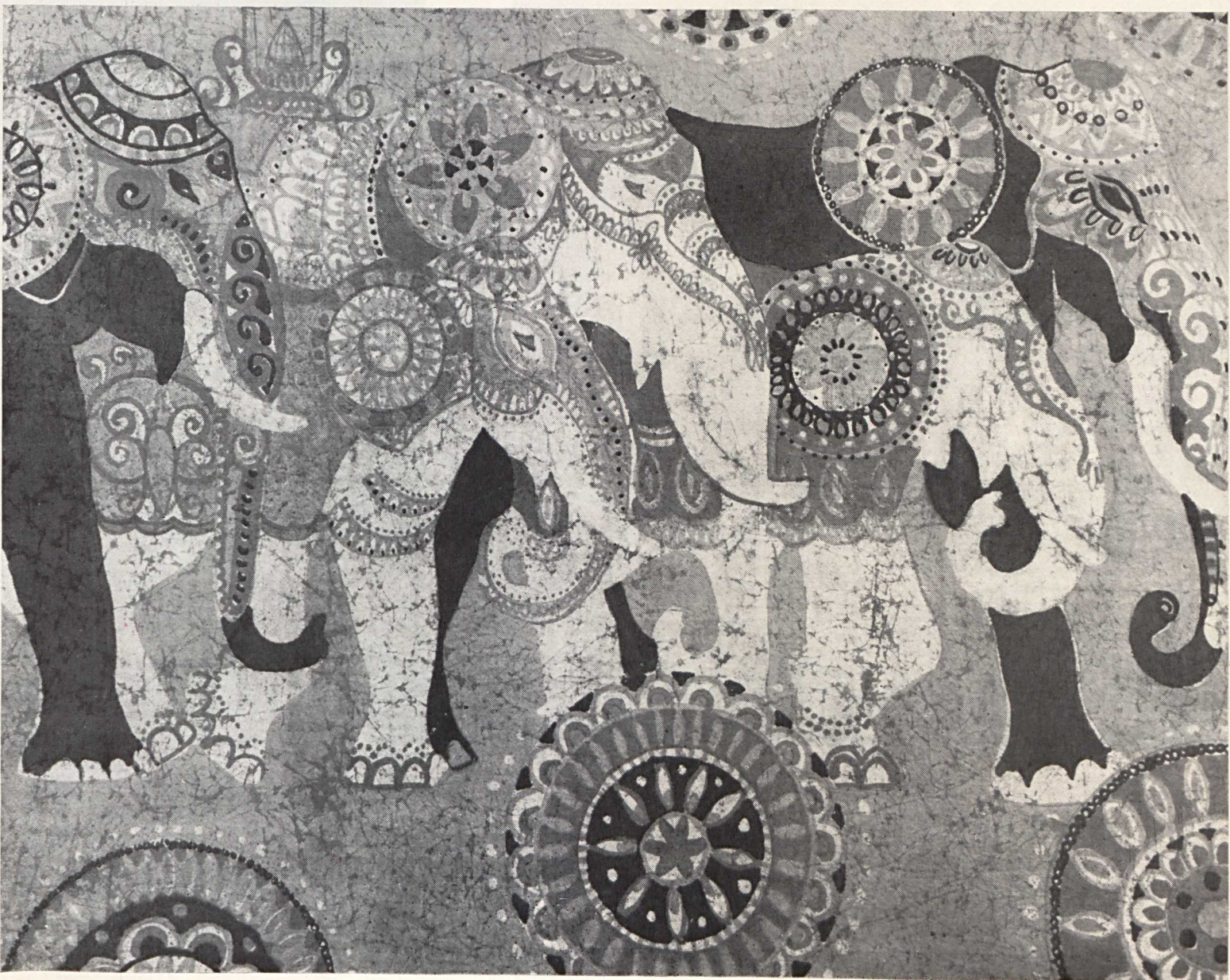
Трофимова не ставит перед собой чисто формальных задач, все, в том числе цветовая гамма, диктуется темой. Обычно цветовое решение возникает одновременно с общей композицией. Повествование о стране — это не только и не столько сюжет, но рассказ о красках земли. Сама техника горячего батика ограничивает палитру (цвет перекрывается при окраске не более десяти раз), но техника дает и необычные цветовые эффекты — так, малиновый, наложенный на золотой, создает иллюзию свечения бумажных фонарей в панно из сингапурской серии. Лаконичность цветовой гаммы согласуется с обобщенностью, графичностью изображения, и в результате возникает яркое и точное эмоциональное впечатление. Коричнево-черная гамма подчеркивает суровость скалистого Дагестана. Яркий контраст красного и желтого в панно «У «колеса жизни» значителен и символичен. Из лилового, серого и розового как бы сотканы хижины, крыши и джонки в таинственном, манящем Сингапуре («Розовые джонки»). Экзотика восточного базара передана и необычной окраской предметов (например, синие и зеленые плоды), звонким солнечным общим колоритом и пестротой красок. Дополнительный цветовой эффект и особую прелесть придают «трещинки», возникающие на ткани во время крашения. Воск, покрывающий рисунок, растрескивается, краска впитывается в ткань, и на ее поверхности образуется оригинальный кракелюрный узор. Иногда навощенную ткань специально мнут, чтобы «трещинки» появлялись там где нужно — они особо подчеркивают сходство батика с настенной живописью и вместе с художественным решением плоскости, прозрачностью красок делают панно похожими на маленькие фрески.

Работы Трофимовой в каждой отдельной составляющей — рисунке, технике (сюжетные панно горячего батика широко распространены на востоке), цвете — не несут особых новаций, их достоинство — в умело найденном соответствии всех элементов, в верной угаданности приемов; стилизация и символика ее панно имеют в основании непосредственность жизненных впечатлений; условность изображения не самоцель, не формальный поиск, а средство достижения выразительности образа, сюжеты неожиданны и окрашены мягким юмором. Обладая вкусом и чувством меры, художница не переусложняет работы, повествовательность не мешает им быть органично декоративными. Интересные сами по себе, они сохраняют функциональность. «Фрески на ткани» могут быть удачно помещены в интерьере — например, библиотеки, гостиной, уютного зала кафе. Для них не надо создавать специального окружения, да, они и дешевле росписи и мозаик.

По натуре Ирина Трофимова, конечно, романтик, она любит дальние страны, парусники и русское зодчество. Темпераментный, жизнерадостный, динамичный человек, она счастливо умеет выразить свои жизненные интересы и пристрастия в творчестве, свои панно она делает с огромным удовольствием. Как и всякому творческому человеку, ей знакомы сомнения и неудачи, но это все остается «за кадром», нам виден только результат, обеспеченный профессиональным мастерством и тем состоянием души, которое дает возможность жить интересно и радостно, ведь недаром говорят: «жизнь прекрасна еще и потому, что можно путешествовать».

И. Трофимова
«Танцующий Шива».
Х/б, горячий батик

«Праздник в Канди».
Х/б, горячий батик





«Восточный базар».
Х/б., горячий батик

«Воспоминания о
старом Тбилиси».
Х/б., горячий батик

«У «колеса жизни»
(по дороге в
Бомбей)».
Х/б., горячий батик





«Розовые джозки».
Х/б., горячий батик

«Теневого театр».
Х/б., горячий батик

Материал — дерево

Царь Давид
с гуслими.
Середина XVIII в.



Редакция «ДИ СССР» получает письма, в которых просят опубликовать фотографии изделий из дерева народных мастеров и произведений профессиональных художников. Авторы их в основном самодельные художники, мастера сувенирных цехов, и движет ими поиск высоких образцов, художественных решений, совершенных приемов.

Большое количество этих писем заставляет задуматься о причинах дефицита подобной информации.

Так сложилось исторически, что в нашей стране дерево служило основным материалом, из которого создавалось предметное окружение. Все, что сопровождало человека от рождения до смерти — производилось из дерева.

Отечественные традиции обработки дерева многообразны: тут и выявление природных форм и фактуры, декорирование изделий глухой, трехгранновыемчатой, пропиленной резьбой; скульптурные и инженерные решения, изысканное золочение и виртуозная столярная работа...

Сегодня многие из них не то чтобы забыты, скорее не продолжены. И тому есть свои объективные причины.

В конце 50-х — начале 60-х годов художественное производство пережило увлечение новыми искусственными материалами. Керамика, стекло, металл выстояли в этом соревновании и оказались в ладу с научно-техническим прогрессом. А дерево воспринималось материалом слишком привычным, истощенным, отжившим. К тому же после войны дерево стало дефицитным материалом. И дело не только в сокращении лесных массивов, но и в развитии экологического сознания.

Знание причин объясняет, но не снимает проблемы современной практики. Созданные в последние годы общественные интерьеры, декорированные деревом, продукция промыслов и леспромпхозов заставляют задуматься о дальнейшем развитии отечественных традиций обработки дерева. Беседы с профессиональными художниками, работающими в дереве, также выявили дефицит информации и творческого общения в этой области. В отличие от керамистов, стекольщиков, ювелиров — у деревянных дел мастеров нет своих художественных советов, творческих объединений и лабораторий.

Публикуя настоящую подборку материалов, редакция надеется привлечь внимание читателей к давней отечественной художественной традиции.

Диалог на выставке

«Русская деревянная посуда XVII—XX вв.»

С. Жижина

Глядя на эти вещи, я думаю о том, что крестьянское искусство знало главным образом начальную форму обработки дерева. Практическая цель и чувство материала равноправно участвовали в образовании вещи. Человек как бы стоял лицом к лицу с материалом, чувствовал и осознавал его как часть самой природы.

В. Василенко

Вы совершенно правы: северный ковш в виде плывущей птицы или коня не только прекрасный сосуд с глубоко символическим образом, в котором заложена целая сумма жизненных впечатлений, он прежде всего — часть природы. В нем чувствуются плотная материальная сила ствола дерева, линия, объем, данные самой природой. Крестьянский мастер угадывал их в дереве и, исходя из них, создавал форму необходимой ему вещи.

С. Жижина

Но как создавал? Мне кажется, это важно в данном случае. Ручной труд неразрывно связан с усилием руки мастера, выражает его энергию, его представление о вещи и ее практическую необходимость. Эта свобода внутренней воли порождает бесконечное множество вариаций, эту же свободу предоставлял материал, но он же ее ограничивал.

В. Василенко

Отношение народного мастера к дереву проистекало из его мировоззрения.

С. Жижина

Но и мировоззрение формировалось общением с материалом.

В. Василенко

Крестьянин «изображал» свой мир, в котором всегда было нечто от ощущения родной природы, от осознания исконной силы. Русский крестьянин жил в мире дерева, и этим он отличался от крестьянина, например, Армении или Средней Азии. Стоит взглянуть на вологодский ковш 1737 года с головой коня или на ковш-конюх тверского типа, как в их силуэтах, изгибах контура при всей обобщенности чувствуются формы, наполненные живой теплотой. Ни кони в этих ковшах, ни птицы в северодвинских скобкарях не выглядят натуралистичными. Их обобщенные формы то выявляют реальный прообраз животного, то невольно переводят нашу мысль к дереву, формам растительным.

В одних из самых древних видов посуды — в братинах и ендавах — особенно притягательна сила материала, плавное течение величественно-спокойного контура, в который как бы заключено мощное дыхание природы.

С. Жижина

От них веет чувством покоя и сосредоточенности. Отточенность формы, выверенность пропорций этих изделий достигались традицией, которая вырабатывалась на протяжении многих веков, высокое мастерство и профессионализм развивались на основе усилий многих поколений.

В этих вещах дерево словно только частично покидает сферу природы и переходит в сферу искусства, но и там опять же

фигурирует в виде знака природы. А вот в этих изделиях, уже украшенных резьбой, проявляются как бы следующие этапы отношения к материалу, новые принципы его пластической трансформации.

В. Василенко

Еще В. С. Воронов отмечал, что «пластическая сторона крестьянского искусства выражена преимущественно резьбой по дереву вглубь». Резьба геометрического характера, так же как и роспись — проявления так называемого геометрического стиля — своими истоками уходят в далекие языческие времена. Наполненный глубокой жизненной символикой, этот стиль был близок крестьянству, чье существование было тесно связано с природой, верованиями в силы природы, с их символическим изображением. И хотя вы правы, что это уже новый уровень отношения к материалу, по существу он остается тем же.

С. Жижина

Когда видишь вот на этих северных бураках отлично выполненный по технике соединительный замок, обшивку краев, то чувствуешь, что за этим умением также стоит многовековая традиция народных древоделов, но уже иная по отношению к материалу.

Смекалка, инженерная мысль присутствует во многих работах, на первый взгляд совсем незатейливых. Вот, взгляните, очень простой, но интересный запор, который открывает и закрывает складную ложку, позволяет сложить ложку, уменьшив ее вдвое. Посмотрите крестьянскую мебель: стол, шкаф-поставец, встроенные лавки, скамьи с переметными спинками на вертлюгах. Ажурная, с сочным орнаментом «на проем» спинка легко перекидывается на обе стороны сиденья. Это удобно и красиво.

В. Василенко

Эти архитектурные доски, по-моему, с крестьянских изб Поволжья. Они, конечно, украшают выставку, доставляют удовольствие своей красотой, но ведь в первую очередь эти доски являются чисто конструктивной деталью крестьянского дома. Их задача — закрыть от ветра и осадков место соединения сруба и крыши и предохранить их от порчи и гниения. Мне кажется, что художественная традиция продолжается в этих вещах.

С. Жижина

А вспомните продуманность и удивительную простоту ничем не украшенных, без гвоздевых конструкций, самцовых кровель!

В. Василенко

Вообще, когда мы смотрим на дошедшие до нас произведения крестьянского дизайна, то прежде всего нас поражает образность этих лагунов, кадок, ступок, подойников. Посмотрите, как в этих орудиях труда и приспособлениях использованы особенности естественных извилин и кривизны дерева. В боровах-суковатках торчащие сучья бревна послужили зубьями для рыхления земли. А мутовки для сбивания масла — простые палочки с отростками, торчащими в разные стороны. Как удивительно сочетаются в них функция, природная форма и образ вещи. И в бондарной шайке: две рукоятки вырезаны в виде головы птицы и хвоста, а приглядитесь — одновременно они похожи и на древесный лист. В уравнивешенной форме много покоя, но покоя сочетается с движением, так же как это бывает в живой природе. Чувство живой природы наполняет вещи особым содержанием, и пользование ими становится не только рабочим процессом, но и духовным актом.

С. Жижина

Тут на выставке в основном обиходные вещи. И интересно, что и в декоративной пластике, в которой духовная содержательность выступает более явно, проявляются те же качества деревянных изделий, о которых мы говорим. Образное содержание сохраняет связь с природной данностью материала. Вспомните скульптурное изображение северной святой Параскевы Пятницы. Помните? Намечена и смоделирована только голова святой, а остальная фигура представлена обобщенно, в виде цельного ствола дерева. За счет нерасчлененности объемов, обобщенности и лаконизма мастер усиливает не только внешнюю выразительность образа, но и его содержательные интонации. Можно вспомнить всю деревянную скульптуру, украшавшую русские церкви конца XVII—XVIII века. В ней, конечно, есть барочная экспрессивность и сложность, но ведь все же сохраняется неизменным то, что характерно для скульптуры Параскевы Пятницы. Пластика, силуэт, фактура также подсказаны самой природой дерева. И изображение, и свойства, и формы дерева взаимообусловлены так тесно, что разделить их не представляется возможным.

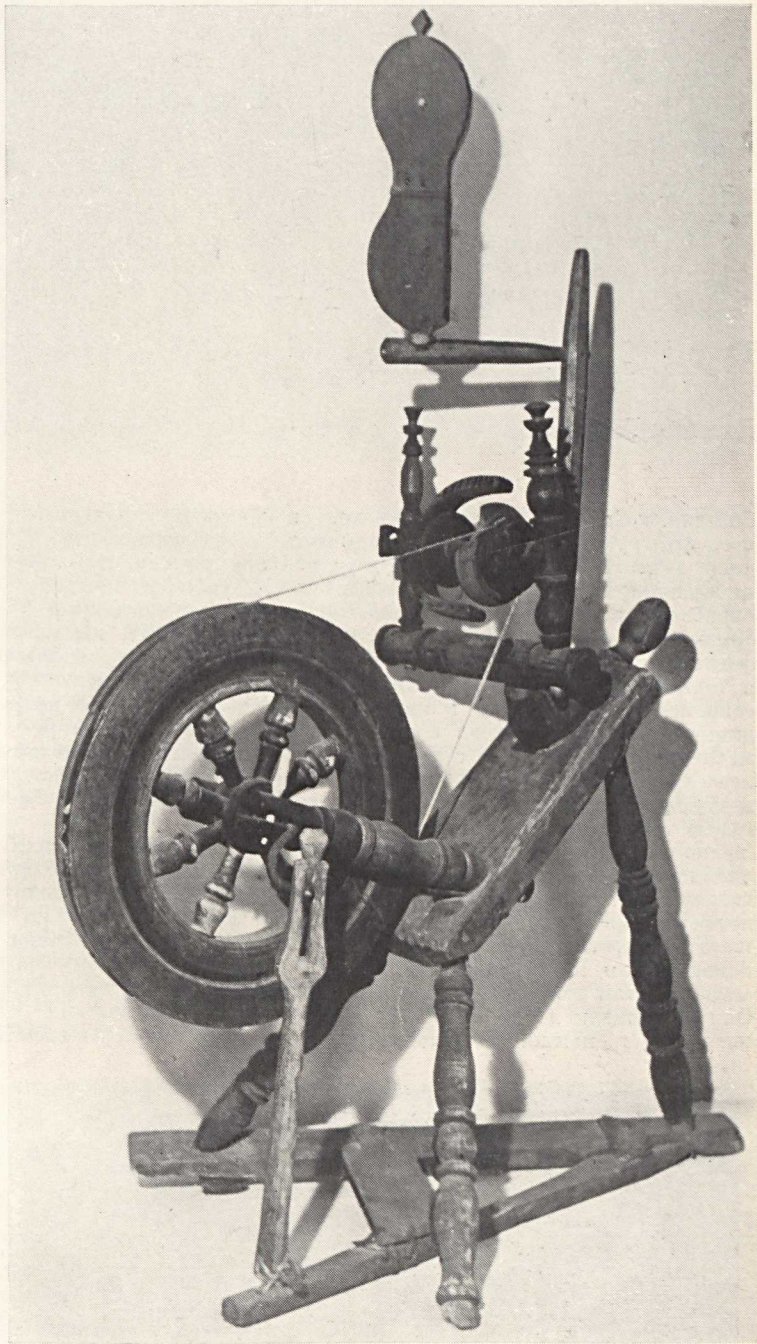
В. Василенко

Вы правы, но скульптурность проявляется также и в предметах народного обихода: в ковшах, скобках, вырезанных в виде коней, птиц, в солонихах в виде плывущих утиц, в небольшой резной ложке, украшенной головками коней. В них очевиден художественно осознанный объем с подчеркнутым силуэтом, ясным и обобщенным. И то, о чем вы говорите, в этих вещах проявляется особенно наглядно.

С. Жижина

Обратите внимание: хотя на выставке представлена только русская деревянная посуда, само множество подходов к пониманию дерева как материала, разнообразие приемов его обработки, всевозможные вариации декора, которые демонстрирует выставка, — все это и позволяет, мне кажется, рассуждать не только о крестьянской, но о более широкой — отечественной традиции обработки дерева. Для меня выставка не замыкается в пределах экспозиции, а как бы продолжается, расширяясь за счет памяти о тех вещах, и о тех традициях, которые вырастали из навыков крестьянского мастера. Мастера мебели, резчики иконостасов, каретники создавали вещи уже не для своего обихода, а для городского мещанского, купеческого, дворянского, но тем не менее и в этих деревянных изделиях жили и сохра-

Прялка. XX в.



нились и художественная образность, и видение материала, присущие народным мастерам.

В. Василенко

В тех вещах, о которых вы говорите, народное, изначальное, и высокое, профессиональное, пределав огромный путь развития, смыкались. И в этом отличие отечественной традиции обработки дерева. Об этом хорошо сказано у А. Бакушинского: «В романском искусстве дерево раскрывалось сурово и строго, в готике уже на грани обезличивания отношения к материалу дерева. Такова вычурная, пышная, перенапряженная в своих формах готическая деревянная резьба декоративного назначения. Эпоха ренессанса и барокко проводят эти тенденции еще дальше, пользуясь в сущности деревом как любым твердым материалом. Рокко знает дерево почти исключительно как декоративный материал в прикладной резьбе».

С. Жижина

А в нашем современном народном творчестве? С деревом работает сейчас много промыслов, но всегда ли они сохраняют народную традицию, о которой мы с вами говорим?

В. Василенко

Хочется отметить, что, казалось бы, скромная и не столь широкая, тематическая выставка русской деревянной посуды позволяет увидеть очень существенные моменты исторической традиции обработки дерева и ставит целый ряд вопросов ее сегодняшнего состояния.



Скобкарь. XVII в.

С. Бельский
Торшер.
Начальные формы
обработки дерева,
традиционные для
крестьянского
искусства, широко
развивает
современное
самодельное
творчество

Н. Галушин,
гл. художник
экспериментального
комбината
«Карельские
сувениры»
Набор для ухи

Владимирская
игрушка. 1850 г.



«Пряничная» резьба — трудное дело

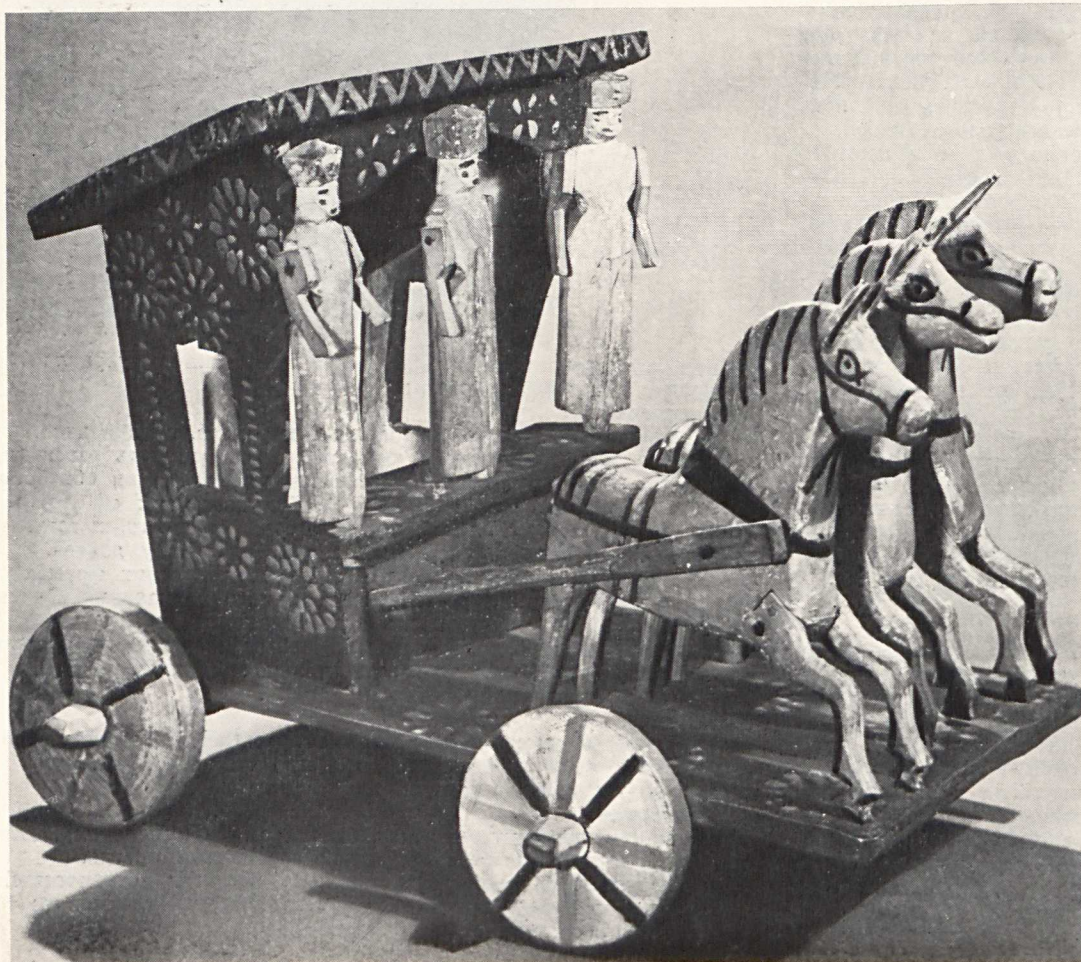
Евгения Галуева

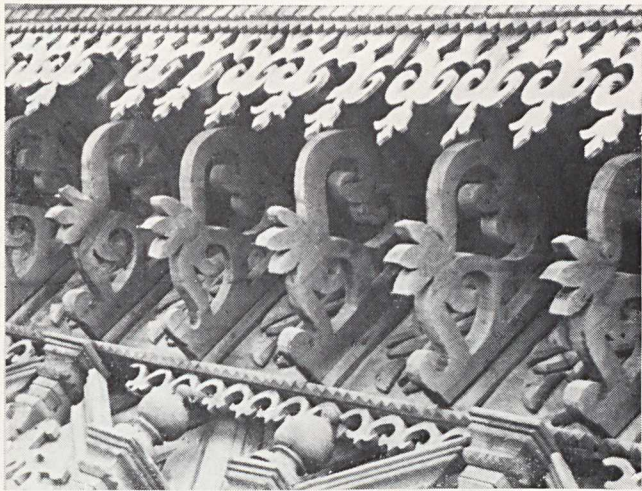
Сегодня, когда ведутся активные поиски пластико-декоративного фактурного, текстурного обогащения жилой среды, все чаще художники обращаются к дереву. Одухотворенно-эмоциональная выразительность материала, многообразие приемов обработки, пластические его возможности, обилие принципов орнамента способны дать интересный творческий импульс фантазии, пополнить практику оригинальными художественными и техническими решениями. В поисках декоративных решений современные художники и мастера все чаще обращаются к традициям обработки дерева в народном искусстве и опыту ремесленников. Но вместе с тем многое из богатейшего наследия незаслуженно отбрасывается как устаревшее или трудоемкое в исполнении. Было бы обидно потерять такую давнюю и богатую традицию, как «пряничная» резьба.

Мелкоузорную резьбу на разнообразных предметах применяли уже народные мастера XVII века. Их прялки, вальки, рубели, солонки и многое другое исполнялось обычно с учетом возможности рассмотрения драгоценного узорочья вблизи. Но наибольшего мастерства требовала «пряничная» резьба. Мастера тонко использовали контррельеф, изменение его глубины, виртуозно моделировали изображения разнообразными по форме выемками. Они размещали их то очень густо, сплошными ритмичными потоками, то немногочисленными скупыми порезками. Определен-

ное расположение порезок усиливало выраженное движение вглубь, создавало даже в неглубоком контррельефе повышенное ощущение объемности. Выполняя контррельефные композиции, мастера всегда следили за согласованностью резного узора с чистыми плоскостями. Обратный рельеф, изукрашенный прихотливыми ритмами порезок, богатый световыми нюансами, воспринимался как декоративный контраст по отношению к гладкой поверхности пряничной доски и отчетливо читался в пространстве. Мелкоузорная резьба, более гибкая, чем обычная геометрическая, позволяла выполнять на контррельефных досках самые разнообразные узоры: от простейшего геометрического орнамента до сложных развернутых композиций. Глубина обратного рельефа, его условные, обобщенно-пластические формы, яркие линейные очертания обеспечивали выразительность образа в целом, делали его мгновенно угадываемым, легко «читаемым» на расстоянии.

Если на силуэтно-фигурных досках контррельеф представлял само изображение, то на сложнопозиционных часто предварительно делалось углубленное поле и лишь затем выполнялся контррельефный узор. Этим приемом создавалась своеобразная разноплановость, усиливающая пространственно-пластическую выразительность обратного рельефа. Пряничная доска служила прежде всего рабочим инструментом, но оформляли ее так, что





Архангельская игрушка.
XX в.

Пряничная доска. XIX в.



Домовая резьба

Пряничная доска. XIX в.

она имела вид художественно завершенного произведения. И даже в тех случаях, когда расположение орнаментальных мотивов не влияло на художественный облик печатного пряника, общая композиция доски всегда создавалась цельной и законченной. Не случайно в современном представлении пряничные доски ассоциируются с декоративными панно.

Опыты обращения к искусству пряничных досок как источнику творческого вдохновения не новы, и в них есть находки, которые могут быть полезны для современной практики. Начиная с конца XIX — начала XX века появляются работы, в которых «пряничная» резьба обретает чисто декоративное значение.

Поиски ее новых возможностей были вызваны усилением интереса к народному творчеству, желанием сохранить наиболее ценные достижения прошлого, сделать их приемлемыми для своего времени. На примере отдельных работ этого периода можно проследить, как под влиянием новых требований быта изменилось отношение к «пряничной» резьбе, у которой прежде эстетическая и утилитарная функции были неразделимы.

Интересно отметить, что сами резчики пряничных форм в конце XIX — начале XX века применяют «пряничную» резьбу в оформлении предметов интерьера. Один из уникальных примеров использования контррельефа в качестве декора — большой шкаф Рыбинского историко-художественного музея. В его оформлении

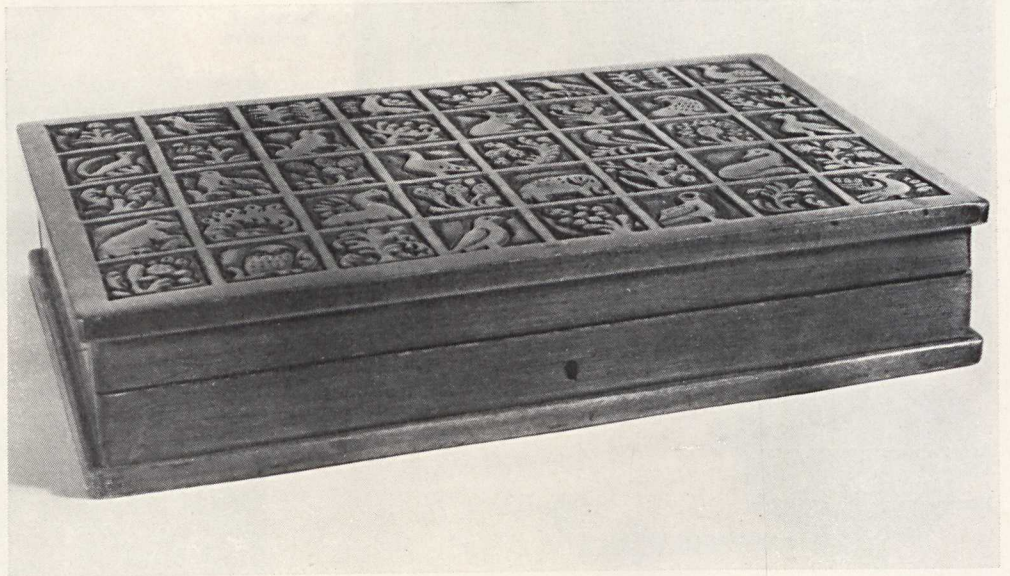
включено несколько старинных пряничных досок, и значительное число «пряничных» композиций выполнено специально для шкафа неизвестным резчиком Верхневолжья. Великолепно владея приемами контррельефной резьбы, словно стремясь показать свое мастерство и умение, он воспроизводит самые разнообразные традиционные мотивы пряничных форм: геометрический и растительный орнаменты, изображения человека, птиц, животных, рыб. Самостоятельные композиции объединяются в орнаментальные полосы, обильно насыщая шкаф контррельефной декорацией. Изысканно мелкие, словно граненые, порезки драгоценной россыпью покрывают контррельефные узоры, придают поверхности своеобразную рифленость, создают легкую вибрацию светотени. Резчик сохраняет в оформлении шкафа все особенности мелкоузорной «пряничной» резьбы, рассчитанной в основном на близкое восприятие, пристальное разглядывание деталей, притягивающей внимание ритмической гармонией порезок, разнообразием их комбинаций, пластичной динамикой движения, особенностями фактуры. Смело применяя в оформлении контррельеф, мастер придает ему небольшую глубину и свободнее, без «ювелирной» тщательности пряничных досок, располагает порезки, лишая обратный рельеф функциональной логики. Кроме того, резчик использует эффектный прием, сочетая рельефные и углубленные композиции. Но





В. Викторов
Монумент
первопроходцам
БАМа. пос. Кичера

В. Ворносков
Шкатулка. XX в.



Пряничная доска. XIX в.

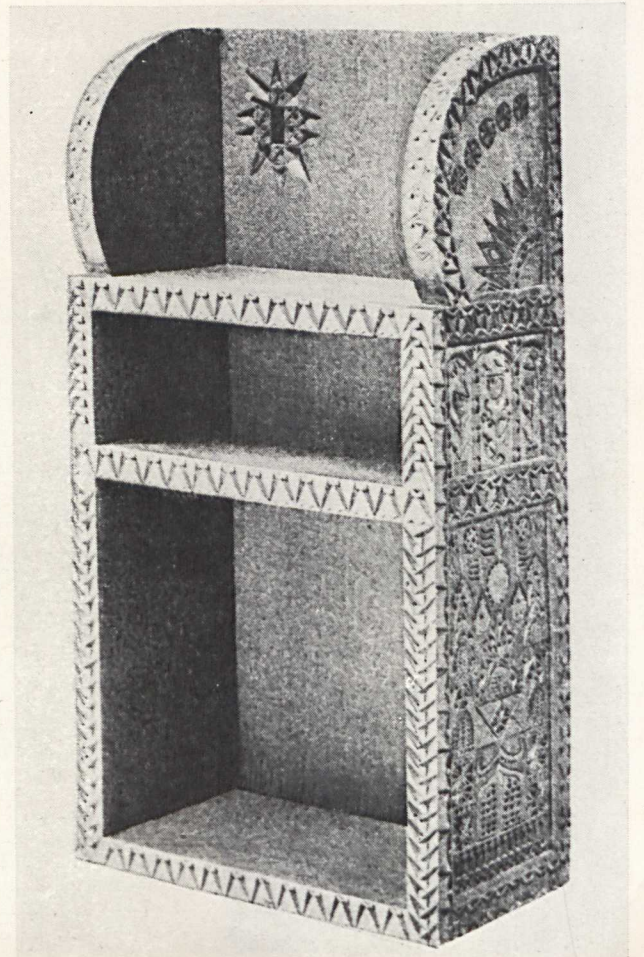
Е. Поленова
Подочка.
Абрамцевская
мастерская.
Конец XIX в.

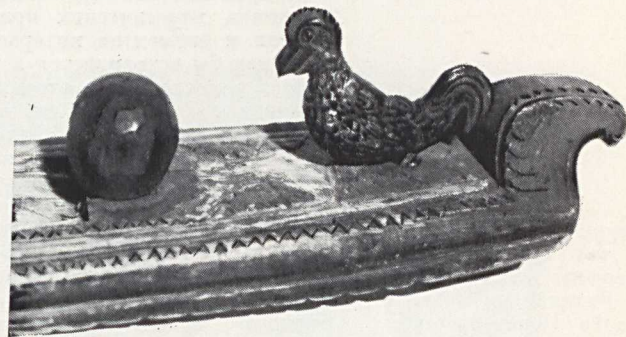
несмотря на декоративные достоинства мелкоузорная резьба не соответствует предмету — громоздкому, тяжелому, маловыразительному по форме шкафу, а чрезмерное насыщение орнаментом приводит, в конечном результате, к украшательству. Для практики наших дней такое прямое «цитирование» орнаментальных мотивов, перенесение их с одних предметов на другие, без учета декоративно-функциональных особенностей работ, конечно, не может служить примером. Тем не менее следует отдать должное профессиональному мастерству резчика: «пряничный» шкаф служит сегодня своеобразной энциклопедией традиционных художественно-технических приемов контррельефных композиций.

Если для резчика пряничных форм выполнение обратного рельефа было привычным делом и он легко воспроизводил углубленную декорацию, то в дальнейшем почти все, обращающиеся к «пряничной» резьбе, «переводят» ее в плоскорельефный узор. Одной из первых среди профессиональных художников орнаментальные особенности пряничных досок использует в своих работах Е. Д. Поленова, бывшая в 80-х годах XIX века художественным руководителем столярных мастерских в Абрамцеве. Но ее искания на самом первоначальном этапе изучения и использования народных традиций носили довольно противоречивый характер — ситуация, типичная для конца XIX — начала

XX века. Убедительный пример — небольшой подвесной шкафчик, выполненный по эскизу Е. Д. Поленовой. Эклектичное соединение разнохарактерных мотивов лишает оформление шкафчика необходимой цельности. И все же безусловной ценностью творчества Е. Д. Поленовой остается и сегодня ее огромное желание опозитивировать буднично-простой предмет, сделать его художественно значимым.

Как бы прямым продолжением замыслов и поисков Е. Д. Поленовой, основанных на внимательном изучении «пряничной» резьбы, явилась работа талантливого подмосковного резчика из села Кудрино В. П. Ворноскова. Ворносковский стиль плоскорельефной заovalенной резьбы — синтетический сплав разнообразных традиционных технических приемов и орнаментальных мотивов, пропущенных через индивидуальное художественное мировосприятие. Определенное влияние на формирование ворносковского стиля оказала и «пряничная» резьба. В ней резчик находит орнамент, привлекающий богатством и тщательностью отделки, выразительностью пластической моделировки и сомасштабностью с небольшими вещами. В отличие от Е. Д. Поленовой, В. П. Ворносков творчески перерабатывает мотивы пряничных форм, создает декор в новой технике плоскорельефной заovalенной резьбы. Каждый мотив рожден фантазией мастера и строится в своеобразной, несколько грубоватой ворносковской манере.





Резчик умело выявляет пластические свойства материала, обогащает плоскость светотеневой игрой, контрастными соотношениями блестящей и матовой поверхности. Разнообразные мотивы, благодаря ритмичности, выразительному повтору пластичных очертаний, единому характеру резьбы, воспринимаются «ковровым» узором, когда каждое изображение хорошо читается как вблизи, так и на расстоянии. Особенно важна попытка мастера творчески переосмыслить традиции, внести в них дыхание современности.

Современные художники и мастера также пытаются использовать элементы «пряничной» резьбы. В оформлении общественных интерьеров подчас встречаются укрупненные орнаментальные формы и декорирующие их порезки, произвольно «рассыпанные» на поверхности рельефа. Резьба выглядит «вялой», дробной и маловыразительной, утрачивается ее своеобразие, проявляющееся в особой тонкости и изысканности отделки, в своеобразной пластико-образительной системе.

Напряженный, «пульсирующий» ритм порезок, наполняющий жизненной силой образы на пряничных досках мастеров прошлого, обычно отсутствует и в небольших вещах современных резчиков. Все это говорит о том, что и сегодня использовать достаточно полно и верно традиции народного искусства мешает слабая изученность его принципов, а подчас отсутствие необходимых навыков исполнения.

Пробочник. XIX в.

С. Богданов
Рубель.
1879 г.
с. Шуерцеков.
Обнаружен
Т. Мошиной —
участником
экспедиции
Краеведческого
музея
г. Петрозаводска

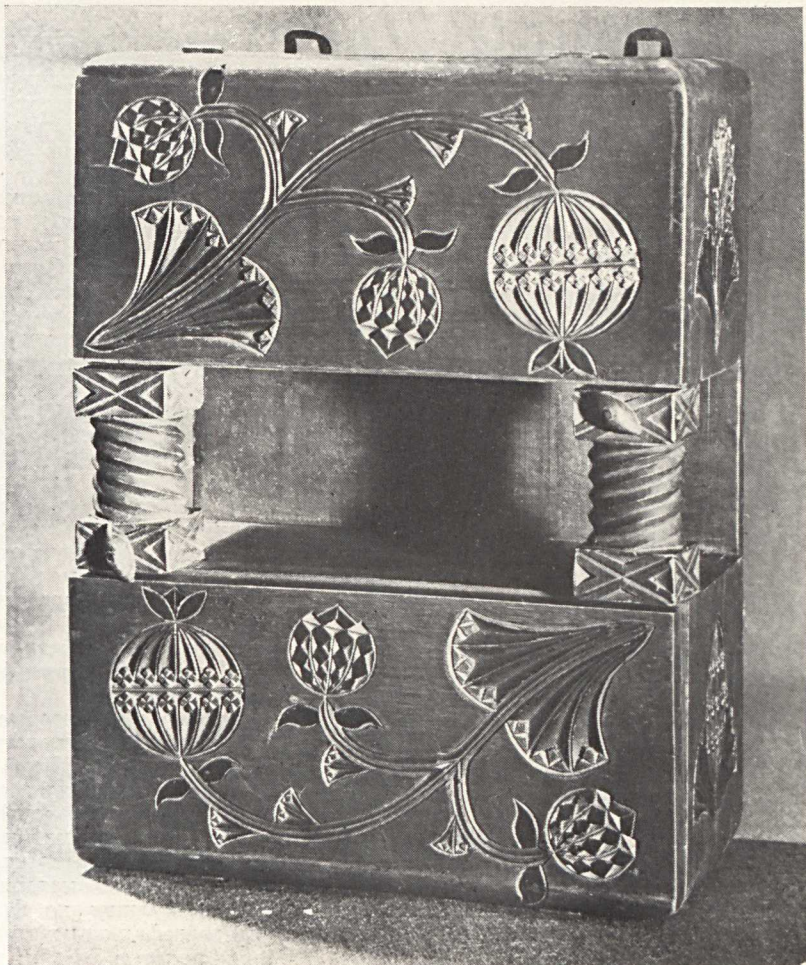
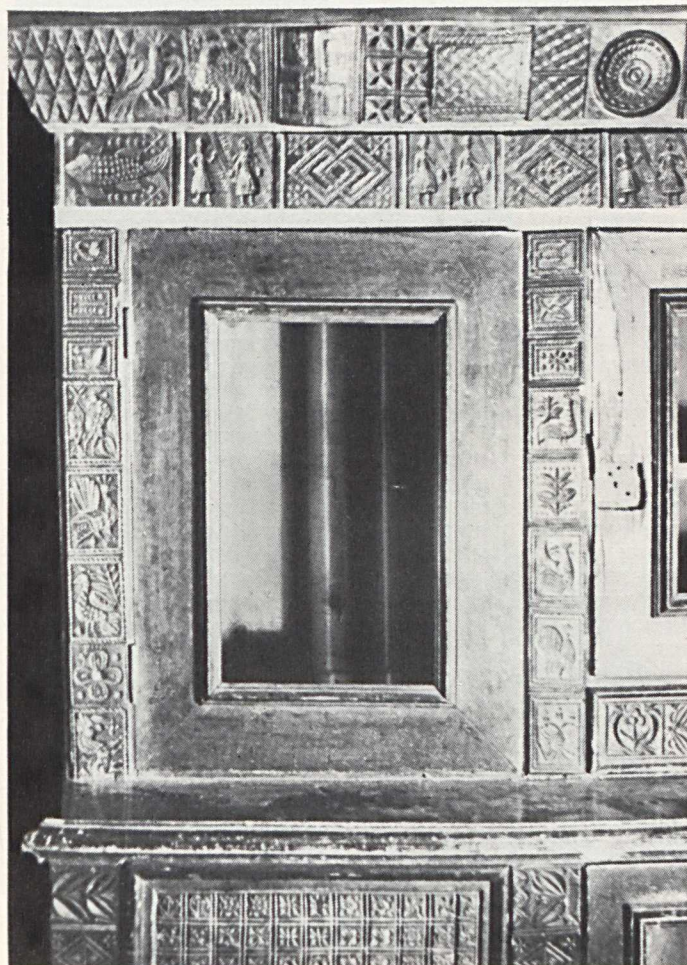
Шкаф. Конец XIX в.
Рыбинский
историко-
художественный
музей

Шкафчик.
Абрамцевская
мастерская

А могут ли вообще сегодня быть эстетически значимыми контррельефные композиции? Почему забыты отработанные поколениями мастеров богатейшие приемы резной контррельефной пластики? Чем можно объяснить это? Тем ли, что обратный рельеф довольно сложен в исполнении и требует необходимых навыков и мастерства? Или тем, что он сложен для восприятия? Обратный рельеф с глубокой древности жил преимущественно в формах-приспособлениях. Они позволяли быстро и точно тиражировать самые различные изделия: обрядовое печенье, пряники, изразцы, произведения ювелирного искусства, бытовую и церковную утварь, архитектурные детали и многое другое. Но еще античные интальи выявили эстетическую значимость углубленных композиций. Ценили ее и наши предки. В современных пластико-декоративных исканиях также используются возможности контррельефа. Обратный рельеф применяется в произведениях из стекла, керамики, металла и других материалов. В то же время в художественной резьбе по дереву, богатой традициями контррельефной пластики, обратный рельеф почти не выполняется. Думается, в отказе от обратного рельефа и в неудачах с углубленными композициями важная причина — неизученность природы контррельефа. Возрождение контррельефа сулит значительное расширение арсенала средств художников, важно оно и для знаменитого русского печатного пряника. Вот уже в течение многих лет выполняют пряничные доски для кондитерских фабрик, ресторанов и кафе Тулы и Тульской области местные резчики В. Б. Соколов и Н. В. Горчаков. Продолжая сохранять и развивать традиции одного из старинных центров «пряничной» резьбы, они ищут не только новые мотивы для пряничных досок, но, что особенно важно, — новое применение самой «пряничной» резьбы.

Таких известных центров производства пряничных досок и печатных пряников, как Тула, в России было очень много. Среди них особой славой пользовались резчики пряничных форм Нижегородской, Ярославской, Костромской, Тверской, Смоленской, Калужской, Вятской, Архангельской, Московской губерний.

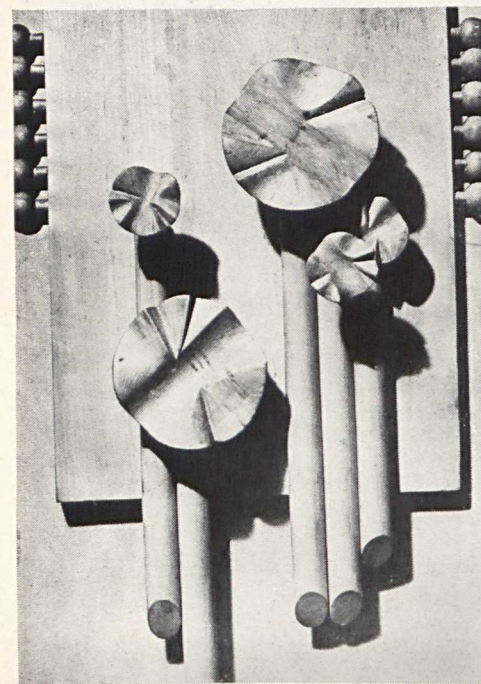
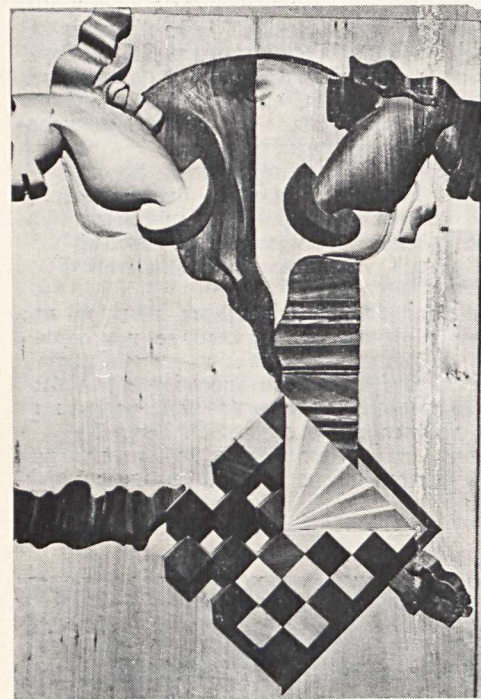
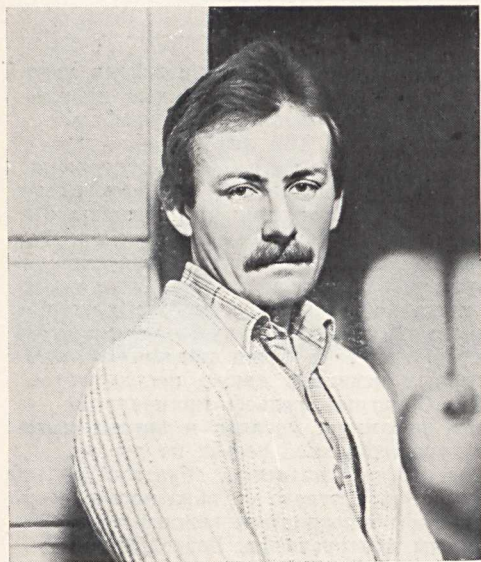
Увлекательная задача — восстановление отдельных центров производства пряничных досок и печатных пряников с использованием местных традиций «пряничной» резьбы и разнообразной репертуры пряничного теста. Думается, это способствовало бы возрождению навыков и мастерства художественной традиции контррельефной резьбы и в более широком плане. Нашей художественной практике еще предстоит открыть и оценить подлинные возможности этой давней отечественной традиции обработки дерева.



Диапазон мастерства

Игоря Стефюка

Орест Голубец



Молодой львовский художник Игорь Стефюк принадлежит к тем немногим, кто, работая в дереве, одержим непрерывным творческим поиском. Родился он в Косове — небольшом городке Ивано-Франковской области, известном богатыми традициями народного искусства. Учился в Косовском техникуме народных художественных промыслов на отделении художественной обработки дерева. В 1973 году окончил факультет проектирования интерьера и мебели в Львовском государственном институте прикладного и декоративного искусства. Годы учебы в техникуме дали художнику хорошие профессиональные навыки, развили в нем острое чувство материала. Там он изучил богатое наследие народных мастеров-резчиков. В институте приобрел навыки конструирования в архитектурном пространстве, уверенный творческий почерк.

Характер профессиональной подготовки во многом predetermined в творчестве художника сочетание смелого новаторства с глубоким пониманием законов народного искусства. Овладев в совершенстве традиционной технологией и приемами гуцульской резьбы, Игорь приобрел свободу в поисках собственного пластического языка. Его произведения — декоративные рельефы и объемно-пространственные композиции, в которых искусство резьбы органически соединяется с лучшими традициями столярного ремесла, а подчеркнутая конструктивность дополняется сложным образно-ассоциативным звучанием. Показательна в этом плане одна из лучших работ художника — композиция «Ливень». Тема решается в выразительной декоративной форме. Ажурная столярная конструкция собрана из строганных дубовых планок. Двойная прямоугольная рама удерживает диагональное движение «потоков дождя». С ней контрастируют резные, мягко моделированные «листья», которые будто несутся в стихийном порыве ветра. Несмотря на монотонность и лаконичность пластика, декоративная композиция обладает выразительным образом и активным эмоциональным зарядом.

В творчестве Игоря Стефюка чувствуется большое уважение к материалу. Художник тонко ощущает специфические возможности дерева и стремится в полной мере раскрыть его естественную, первозданную красоту. Отсюда — преобладание во многих произведениях крупных, обобщенных форм, матовых, неокрашенных поверхностей, которые позволяют выявлять текстуру дерева. Сочетание различных по текстуре и цвету резных элементов позволяет создавать оригинальную объемную инкрустацию.

Нуансные же цветовые градации иногда усиливаются посредством тонирования («Беспокойство», «Эхо») или обогащаются за счет мягкой игры света, создаваемой рельефом («Шахматный этюд»).

Художник использует различные технологические приемы, достигая высокой культуры обработки материала. Если в первых, небольших по формату, декоративных рельефах он использовал преимущественно ручную резьбу, то в последующие

работы все смелее вводятся точечные элементы, крупные столярные конструкции. При этом кусковое построение композиции не маскируется, а становится выразительным средством.

Постепенно происходит и метаморфоза мелких геометрических элементов народной гуцульской резьбы в более крупные геометрические объемы, сохраняющие при этом декоративную выразительность прототипа («Букет», «Гимн садовнику», «В саду»).

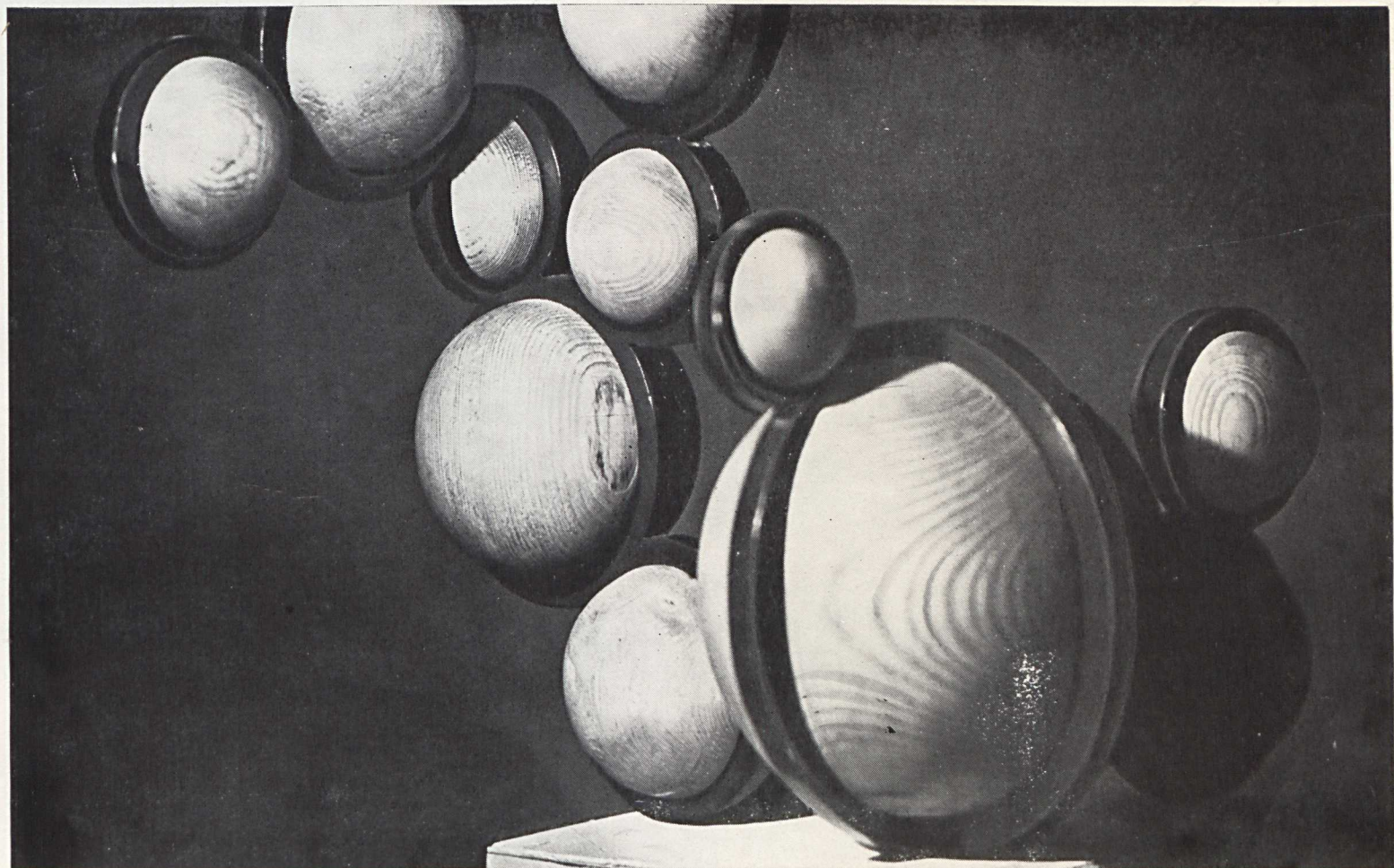
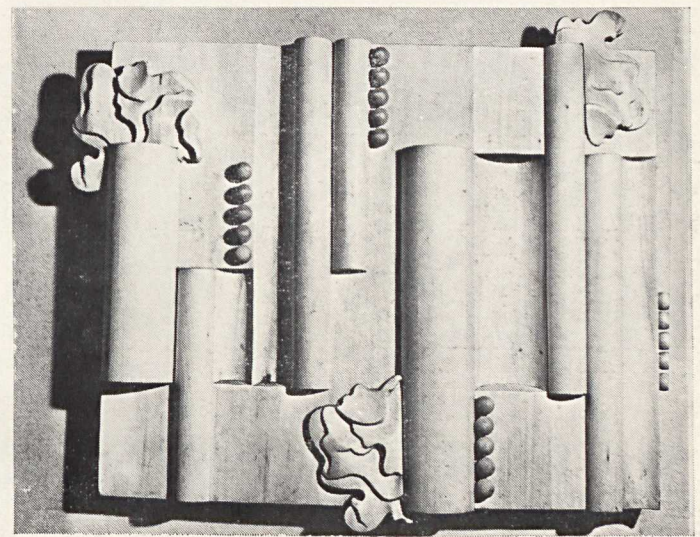
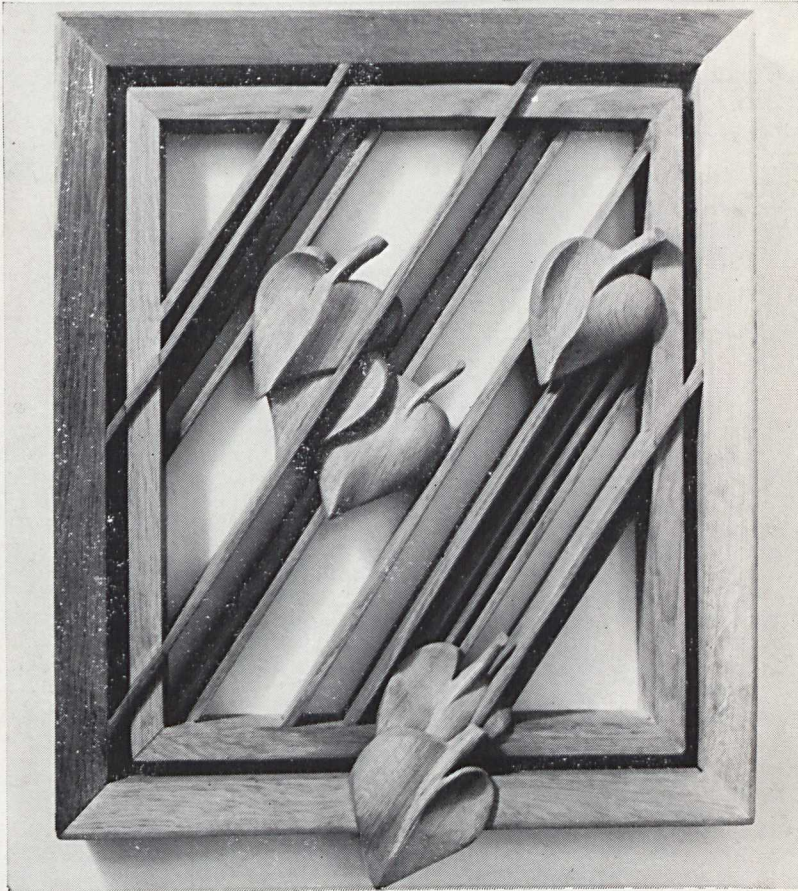
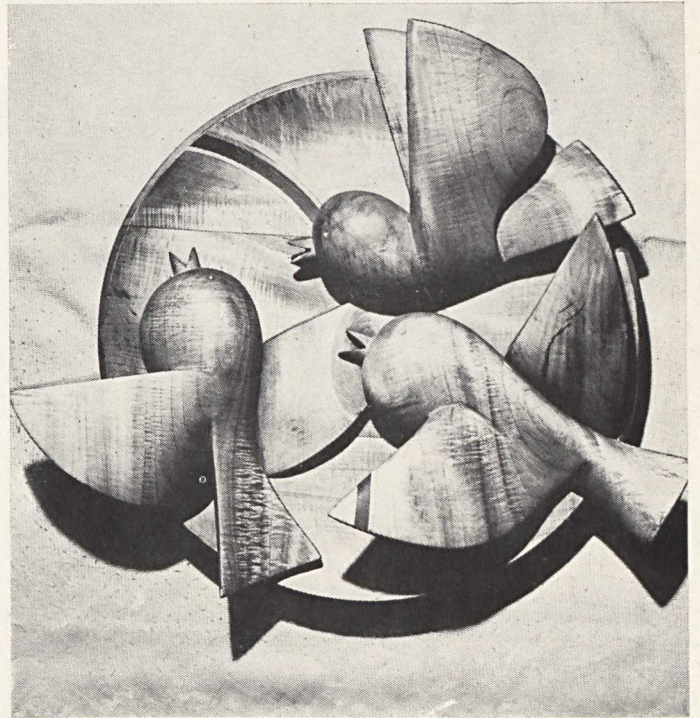
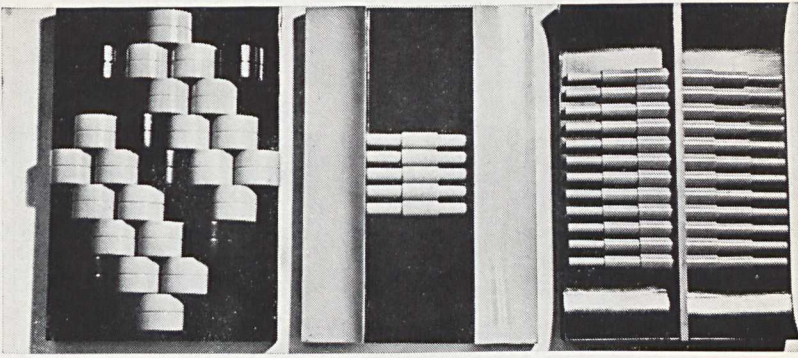
Отдавая дань естественной красоте материала, художник мастерски применяет различные приемы его обработки.

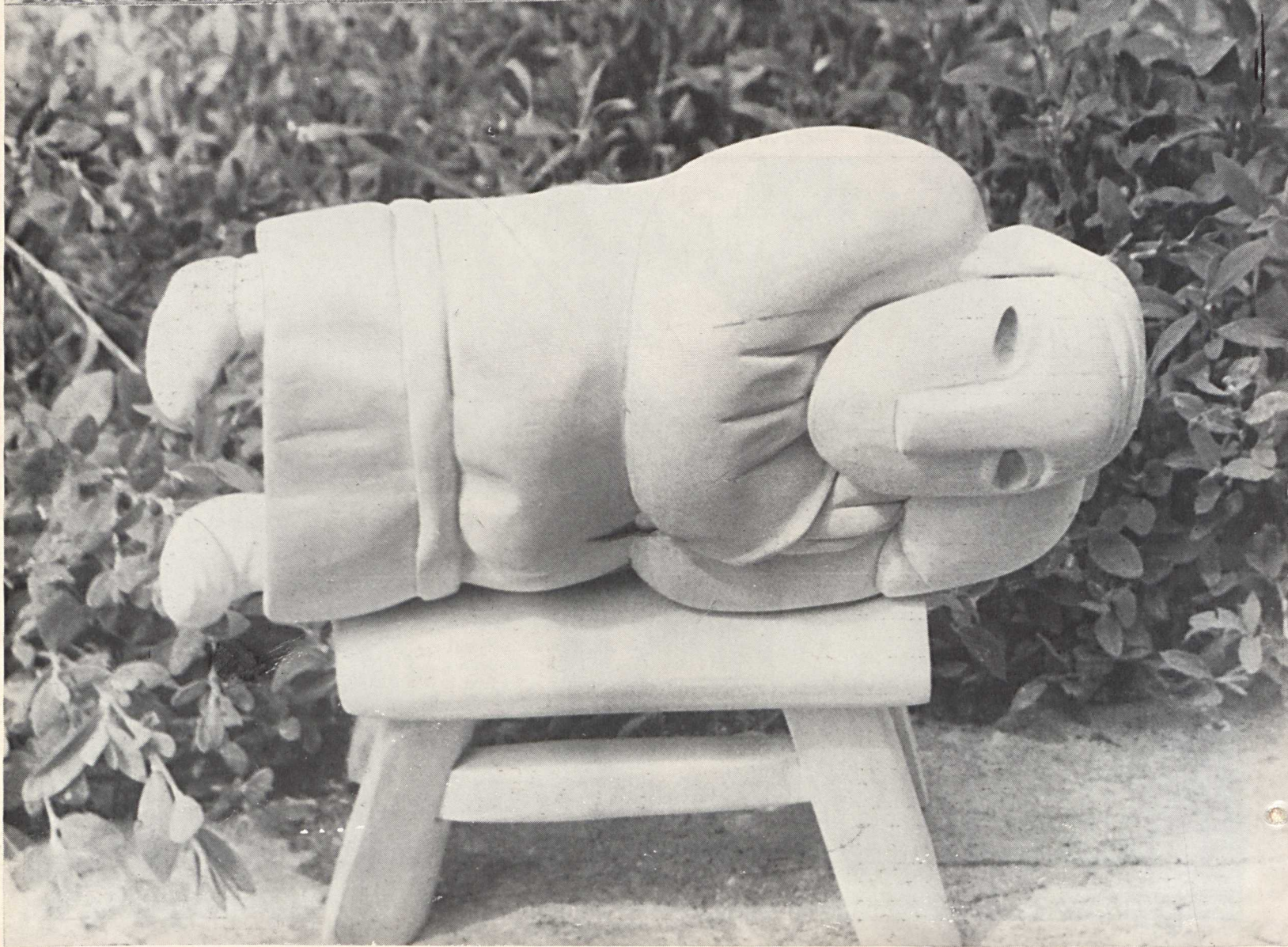
Ряд произведений художник создает под влиянием классических приемов отделки мебели и элементов интерьера и тем самым как бы встраивается в традицию высокого ремесла. Но и здесь энергия поиска дает себя знать. Так, в серии декоративных рельефов «Два цвета» он покрывает дерево черным и красным лаком. Характерная текстура полностью исчезает под слоем левкаса и лака, однако ощущение материала не пропадает: конструктивные пластические формы, обработанные механическим способом, ассоциируются с элементами классической мебели. Но сочетание напряженного контраста черного и красного с различными пластическими вариациями и ритмическими движениями создает впечатление многопланового и ассоциативно богатого звучания единой темы.

Роспись цветными лаками или темперой вводится в пластическую композицию в виде изысканного графического декора. Посредством ее прорисовываются изобразительные формы («Переяславская Рада») или же яркие декоративные вкрапления цвета усиливают эмоциональное звучание композиции («Галактика», «Мирное небо»).

Особый интерес представляют декоративные композиции, в которых отдельные элементы рельефа покрываются сусальным золотом. Это не просто дословная цитата из исторического наследия. Традиционный некогда прием в интерпретации молодого художника приобретает неожиданную семантическую окраску. Автор преднамеренно сопоставляет естественную текстуру тонированного дерева с благородным мерцанием золоченых форм. Подобный прием приобретает ведущее значение в образном построении произведений, посвященных теме природы. Как философский эквивалент, как поэтическая метафора воспринимается соседство золота и плодов в композиции «Щедрая осень». В декоративном рельефе «Бабочки» эта тема обыгрывается в новом повороте.

Декоративные рельефы и объемно-пространственные композиции Игоря Стефюка по содержательной наполненности интонационными нюансами воспринимаются как станковые произведения. Но выразительная конструктивность и необычная для дерева пластическая раскованность определяют их активное взаимодействие с окружающим предметным миром и с архитектурным пространством. Не случайно в последнее время художник работает над созданием произведений для общественных объектов (кофейный бар, детское кафе, центральное агентство «Союзпечать» во Львове и др.). Хотя о значительных успехах этих работ говорить пока еще рано, думается, что предпосылками удачных решений являются мастерство и творческая активность художника. Чувство специфики дерева и глубокое знание отечественных традиций, его обработки открыли Игорю Стефюку путь к смелому эксперименту, поиску оригинальных средств выражения.

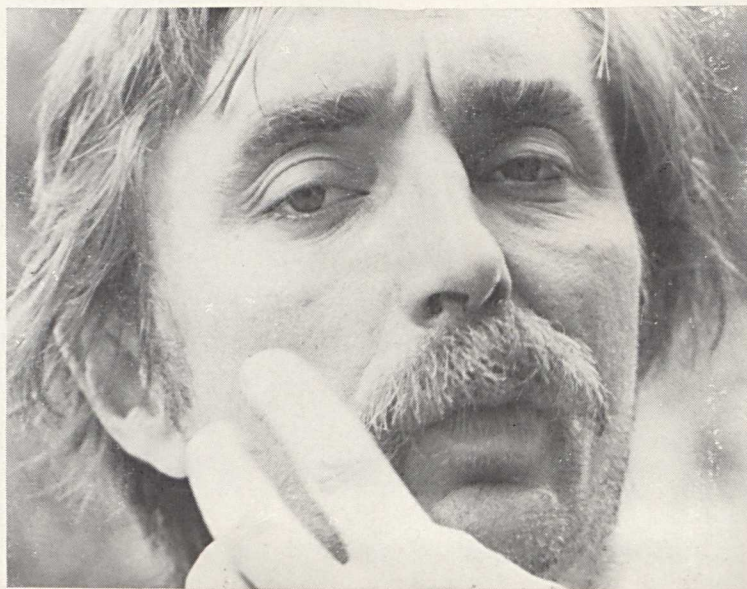






Память вещей Игоря Власова

Юрий Кононенко



Игорь Власов — думаю о нем и вспоминаю другого человека, которого тоже люблю. Это — папа Карло. Он любил посидеть у горящего очага, погреться, но это бывало редко: поленьев было мало. И все же он взял одно из них и выстрегал из него куклу.

Кукла для папы Карло — это и вещь, и товарищ, который может помочь, защитить в этой жизни, облегчить ее. И делать он ее начал ради того, чтобы иметь эту внутреннюю поддержку.

Вещи Игоря Власова для меня тоже духовная опора. Создавать устойчивое, духовно качественное бытие — задача этого художника. Говорят, что художник, прежде чем делать свою работу, должен представлять: что он делает? зачем, почему? Нет у меня, к сожалению, деревянного посоа Буратино, и никогда не проткнуть мне писанный холст очага и не заглянуть в духовный мир Власова. Могу только рассматривать вещи, сделанные его руками.

Много ли в наше время существует вещей, которые хочется взять в руки, рассмотреть, понять?! Вспоминаю те вещи, которые продаются, или те вещи, которые в домах у друзей. И почти не вспоминаю ни одной, про которую мог бы что-то сказать, про которую бы помнил.

А ведь реальное чувство домашнего очага, семейной традиции дают хорошие, добрые, добротные вещи.

Игорь Власов делает такие вещи. Их жизнь, я думаю, будет долгой, потому что они вынуждают организовывать вокруг себя мир подобных им вещей.

Работы его — из дерева, из дерева и их смыслы. В них как бы сохраняется память о том самом дереве, из которого они были сделаны. Это ощущение от работ я для себя определяю так: у дерева была своя долгая жизнь, устремленная вертикально вверх. Потом оно было спилено, лежало на земле и жило уже второй, горизонтальной жизнью.

В работах Игоря Власова сохраняются воспоминания об этих метаморфозах, присутствует некоторая печаль о том, что дерево уже больше не растет, что оно перешло в свою другую жизнь.

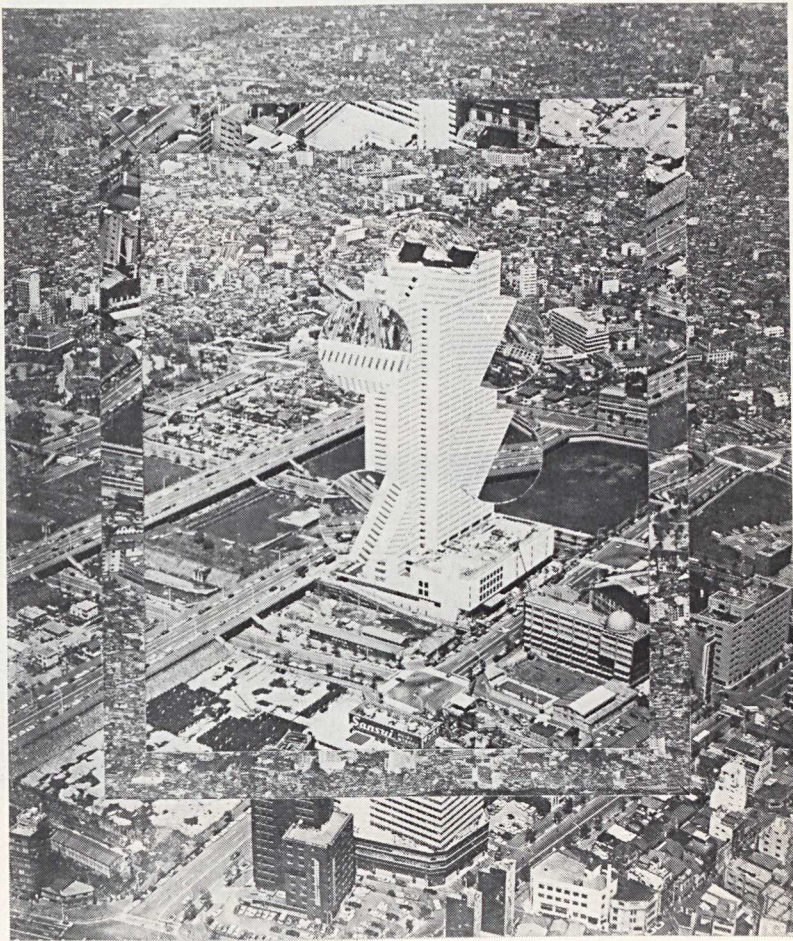
Ведь дерево могло быть просто распилено и превратиться в поленья, могло быть расщеплено на лучины, стать огнем. Любая вещь Власова словно бы рада, что этого не случилось. Рада, что художник прикоснулся к полену и преобразил его. Но обретя образ, обретя духовность, дерево, уже преображенное в вещь, все же не прервало своей природной жизни.

Это очень важно. Художник высвобождает из дерева не только всю его прошлую жизнь, но сохраняет, удерживает в готовой вещи все возможные его метаморфозы. Полено могло стать граблями, задвижкой на калитке, добротным табуретом. Но дерево могло и высохнуть на корню и долго скрипеть, топорща вверх голые сучья. И вещи, созданные Власовым, как бы несут в себе эту память о несостоявшемся. Иногда Игорь Власов строит свои вещи из отдельных элементов. Поэтому порой трудно сказать, что в них от творчества скульптора, что от мастерства краснодеревщика, что от умения столяра, а что от природной формы дерева.

Деревянные детали он как-то зажимает между собой, пригоняет, соединяет многими способами, известными издавна столярных дел мастерам. А уже потом словно внимательно следит за жизнью отдельных кусков, ищет, уточняет их стыки. Природное целое в этих вещах как бы оказалось разъято, а потом вновь соединено, но уже по законам мастерства. В этом есть и то, что радует, и то, что печалит. И эта человеческая ранимость вещи рождает желание поддержать ее в руках, прикосновением обозначить свою сопричастность ее содержанию. Вещь обстраивает человеческое в человеке. Это я и считаю самым большим достоинством работ Игоря Власова.

Двенадцать архитектурных фантазий

Андрей Боков

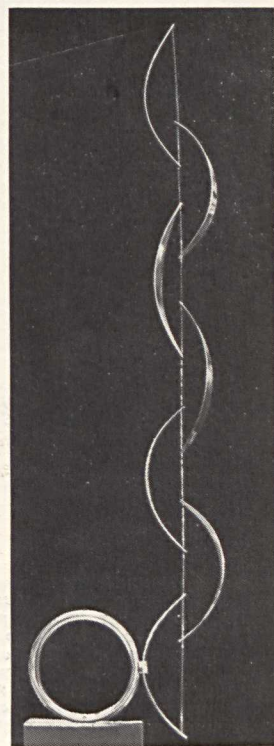
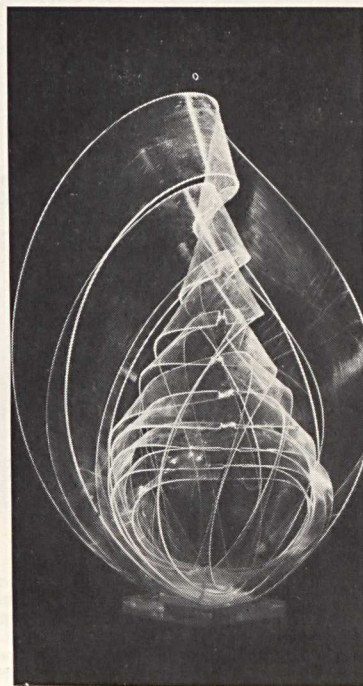
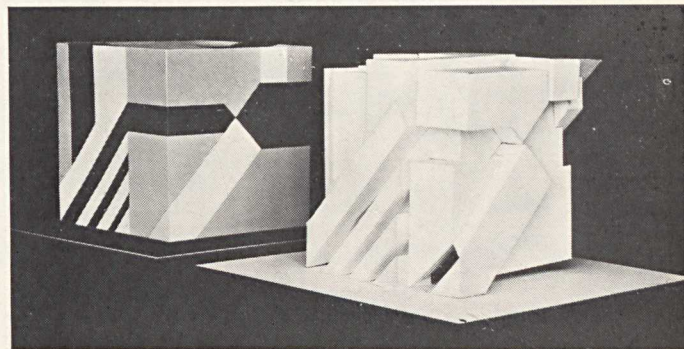
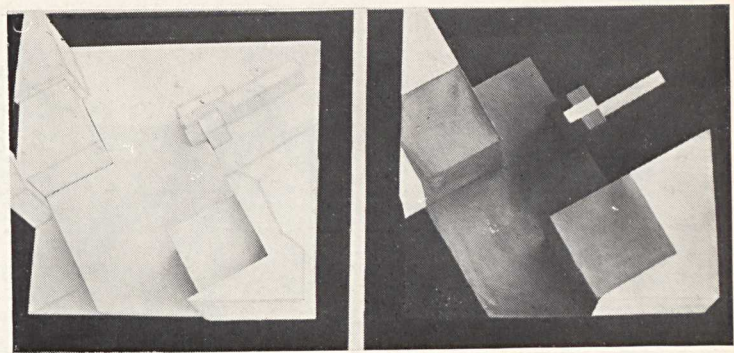


Архитектонические преобразования и парадоксы (1 — позиционные преобразования внутри исходного изображения; 2 а, б — самовозводящийся дом; 3 — «Мёбиус-9»; 4 — «Стоящая нить»). Автор В. Колейчук

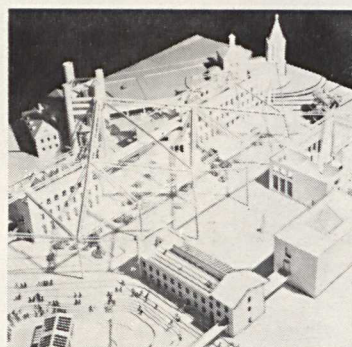
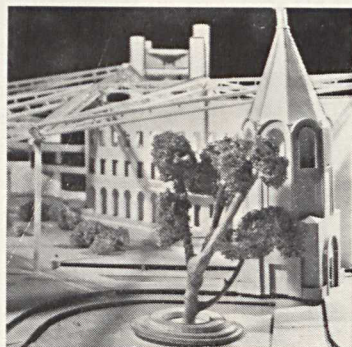
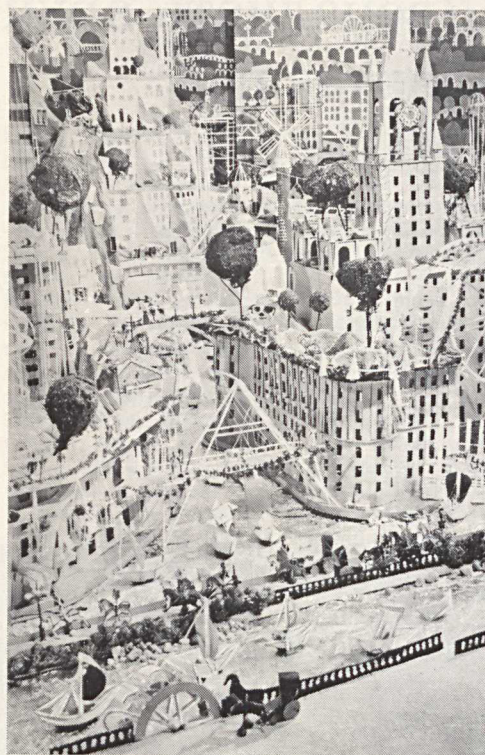
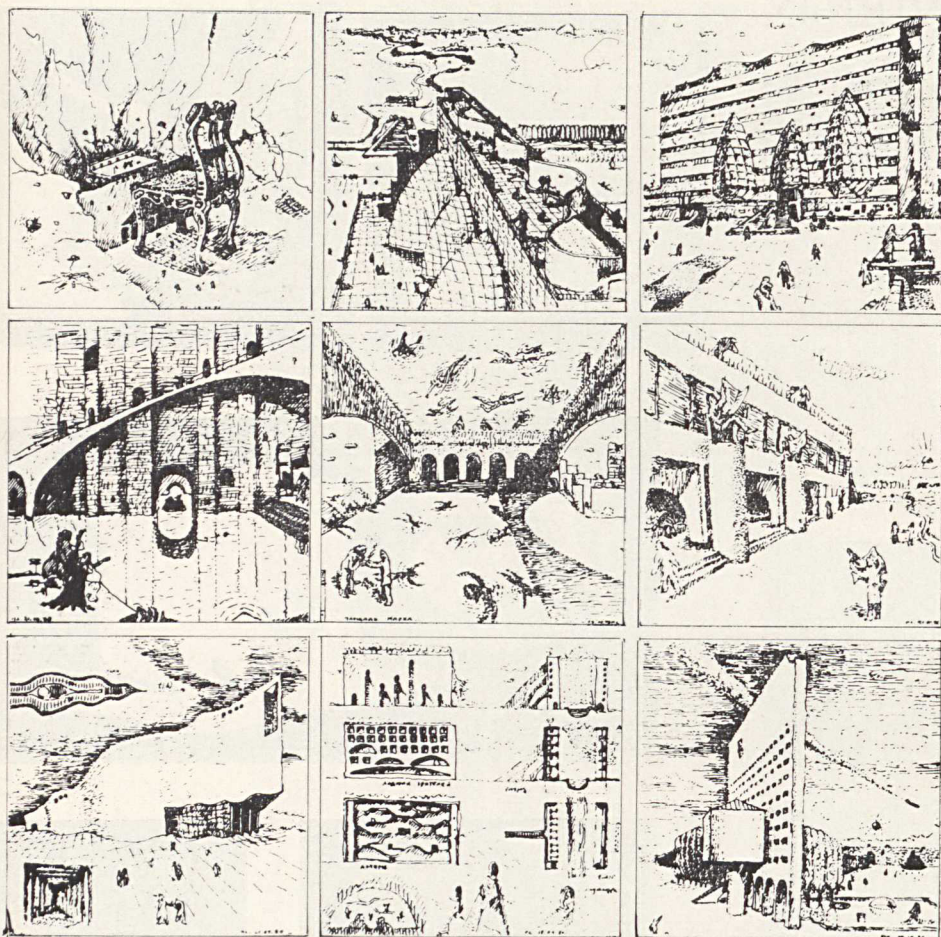
Архитектура — искусство «двуязыкое», как поэзия, устная и написанная, как музыка, в партитуре и в исполнении, — но отличное от «одноязыкой» живописи или «многоязыкого» кино. Оба состояния архитектуры, проектное и реальное, будучи взаимосвязанными, имеют и своего рода «крайние пределы»: архитектуру, созданную без проекта, т. е. архитектурный фольклор и самострой, и проект без претензий на реализацию, т. е. соответственно «архитектурную фантазию». Но фантазия, сколь бы произвольно, субъективно и спонтанно она ни возникла, вовсе не есть нечто «необязательное»: внутри профессии за ней закреплена вполне определенная и вполне необходимая функция. Архитектурная фантазия, во-первых, акт и итог «творческий», т. е. нечто уравнивающее тенденцию «архитектурного производства». Во-вто-

рых, фантазия — отстраненная и поэтому особенно явственная и непосредственная форма выражения и предъявления собственно архитектурного содержания и профессиональных воззрений. Ее язык оказывается наряду с устными заявлениями и письменными декларациями наиболее естественным, т. е. отнюдь не заданным наперед, языком изложения тех идей и установок, которые формируют специфический «надпрактический» уровень профессионального мышления, одновременно прогностический и рефлексивный. В любой фантазии, сколько бы ни отличались ее «герои» и «пространство-время» от реальных, без труда угадывается современная ей действительность. Определение жанра было бы неполным вне упоминания о «станковом проектировании» и «концептуальной архитектуре» как понятиях конкурирующих и бо-

лее модных. Предпочтение «фантазиям» вызвано как данью традиции и возможностью соотнести сегодняшнее с вчерашним и позавчерашним, так и несомненно большей емкостью, широтой слова (станковость предполагает наличие своеобразного формального статута «произведения», концептуальность — монотипность, тенденциозность, ориентированность и т. п.). Интерес к фантазиям и отвлеченному проектированию неравномерен: как и положено, у жанра есть свои мастера и противники, периоды падений и периоды взлетов. Последние сопровождают все существенные изменения профессионального сознания, как индивидуального, так и коллективного (за исключением тех случаев, когда смена установок происходит путем навязывания или заимствования). Тенденция к переоценке практики, за-



Игры — упражнения с цветом и формой — одновременно плод знания и интуиции, материал обучения и эксперимента, объект исследования и полноценное художественное произведение (1, 2 — парные композиции на тему «Формы — эквиваленты»: цвет работает как форма, форма как цвет). Автор А. Ефимов



мы людей парящих; 6 — человек в роли скульптуры, находящийся в состоянии тождества с архитектурой; 7 — театр материализованной памяти, в котором актеры и предметы текут мимо зрителя, медленно исчезая позади; 8 — театр двухмерных плоскостей, в котором актеры и зрители, будучи разделены, максимально сближены; 9 — Дом Мастера как система архитектурных пространств, активно воздействующих на человека).
Автор В. Петренко

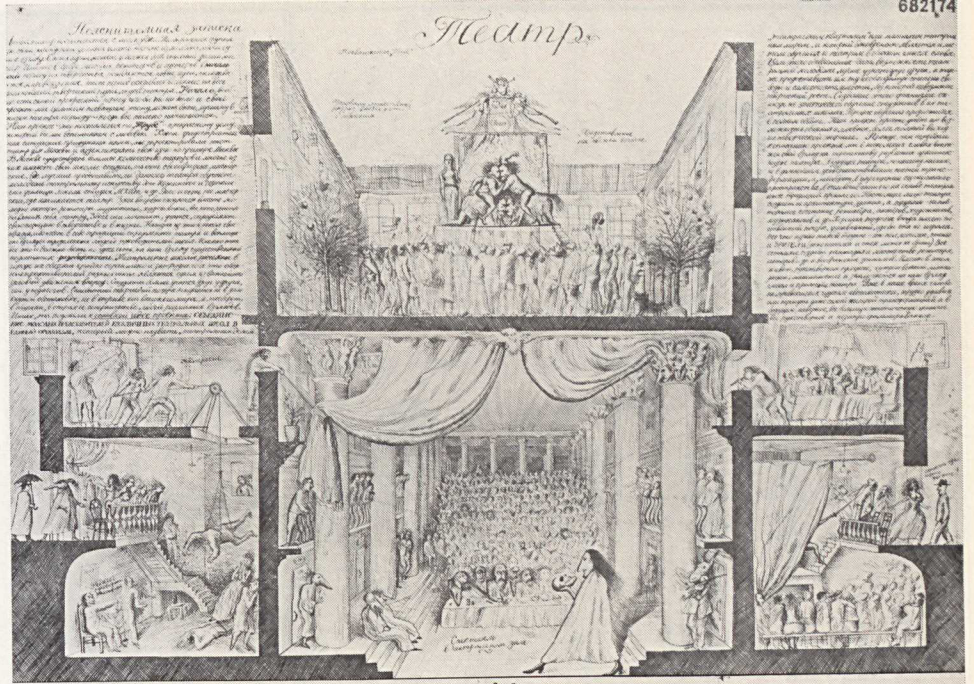
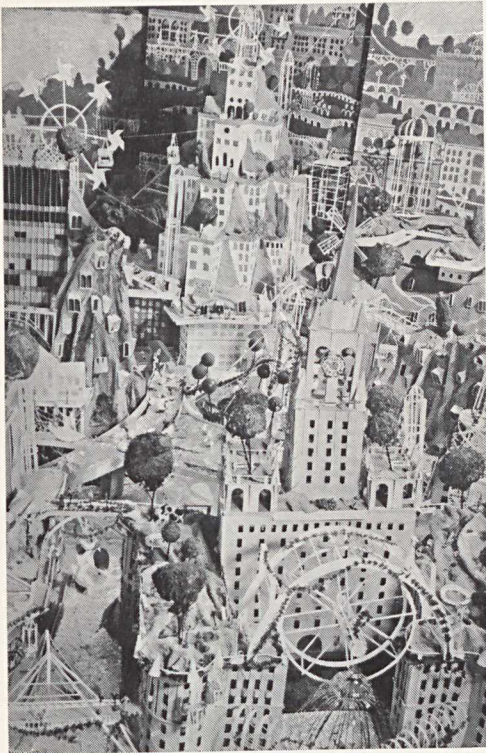
В центре небольшого города, как зимой, так и летом, с использованием временных сооружений создается ряд перестановок, комбинаций, делающих центр материализованным процессом, в котором участвуют жители города.
Авторы — И. Лежава, М. Белов, В. Ходжиков, С. Чуклов

Достижение определенного состояния человека рассматривается как цель архитектурного пространства (1 — театр одного кресла: перевод элемента в иной масштаб сопровождается трансформацией его назначения; 2, 3 — школа парусного спорта содержит в снятом виде все свойства места, на котором возникла; 4 — театр на воде, предполагающий необычные и неожиданные ситуации; 5 — площадь, перекрытая бассейном со стеклянным дном: плавающие фигуры и тени от них — синони-

фиксированная в целом ряде авторитетных высказываний, сегодня не представляет сомнений: вслед за «временем действий», каким выглядят сегодня 70-е годы, в архитектуре грядет «время раздумий», грядет в силу и внешних обстоятельств, связанных с движением всего народнохозяйственного комплекса, и имманентных, задающих внутренние ритмы жизни профессии, не слишком ясные и размеренные, но оттого не менее важные для ее судьбы. Выявление жанра фантазий — задача непростая; сложность ее заключена в том, что множество проектов, «предпроектов» и «квазипроектов» сегодня не осознаются их авторами как принадлежащие фантастическому жанру не только потому, что жанровая принадлежность их мало волнует, но прежде всего в силу их очевидной непохожести на «традиционные» фантазии

в памятный многим период проектирования «Городов будущего» (см. «ДИ СССР», № 9, 1967). С другой стороны, нынешние фантазии не только сильно отличаются друг от друга, но и теснее, чем прежде, интегрированы в повседневной деятельности их авторов, вовсе не считающих себя преимущественно фантастами; для большинства — это еще одна, сопутствующая, параллельная форма реализации и изложения идей. Поэтому при отборе приходится руководствоваться в основном самыми общими признаками: принципиально проектным бытованием работ, то есть их преимущественным существованием в проектной, не ориентированной на реализацию форме, и демонстрацией в работах того, что можно было бы назвать свободой авторского воображения, как минимум, исключаяющей повторы и заимствования.

Более определенно особенности новых фантазий выглядят не сами по себе, но в сопоставлении с предшественниками — фантазиями 60-х годов, возникшими из увлечения научным, в частности, социологическим знанием, моделированием и прогнозированием. Этот период, на протяжении которого объектами выступали система расселения или по меньшей мере целый новый город, породил и свой пластический строй, и свою систему образов, и характерный «завышенно-фантастический» стиль градостроительного мышления. (Редкий конкурсный проект городского центра не пользовался приемами «фантастической архитектуры»: гигантскими домами и обширными эспланадами, которые, как оказалось, становятся реальностью, пусть и не буквальной, гораздо быстрее, чем считалось их adeptами и изобретателями.) Непосредственная



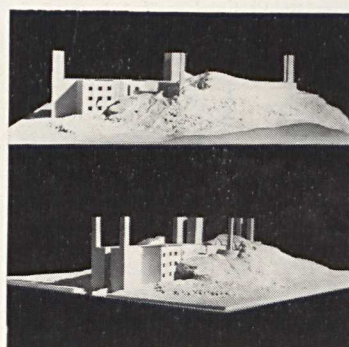
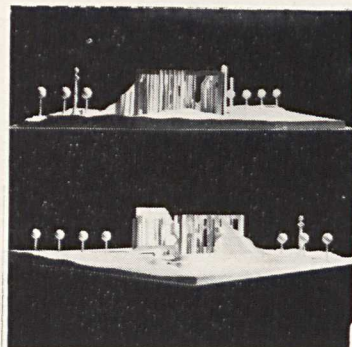
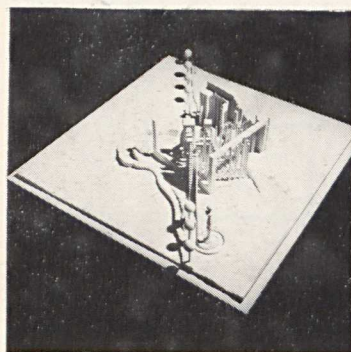
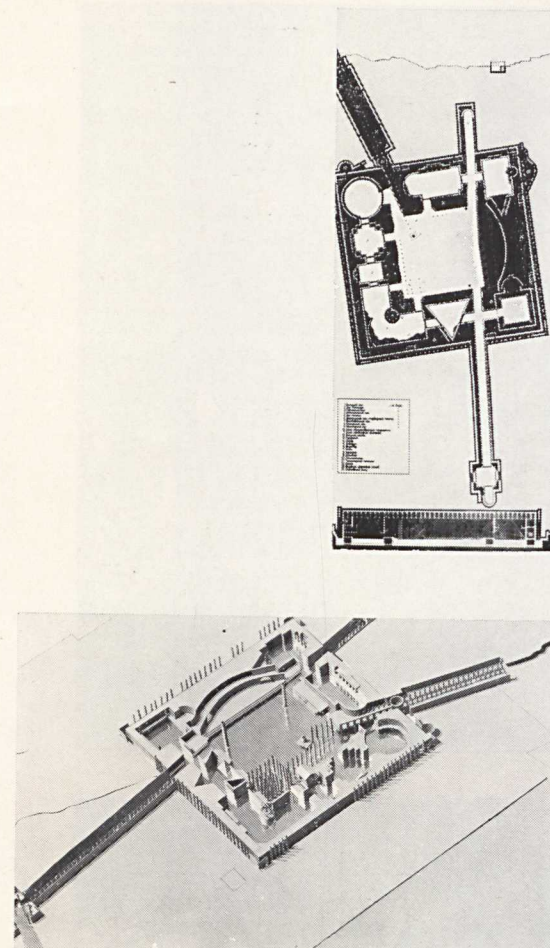
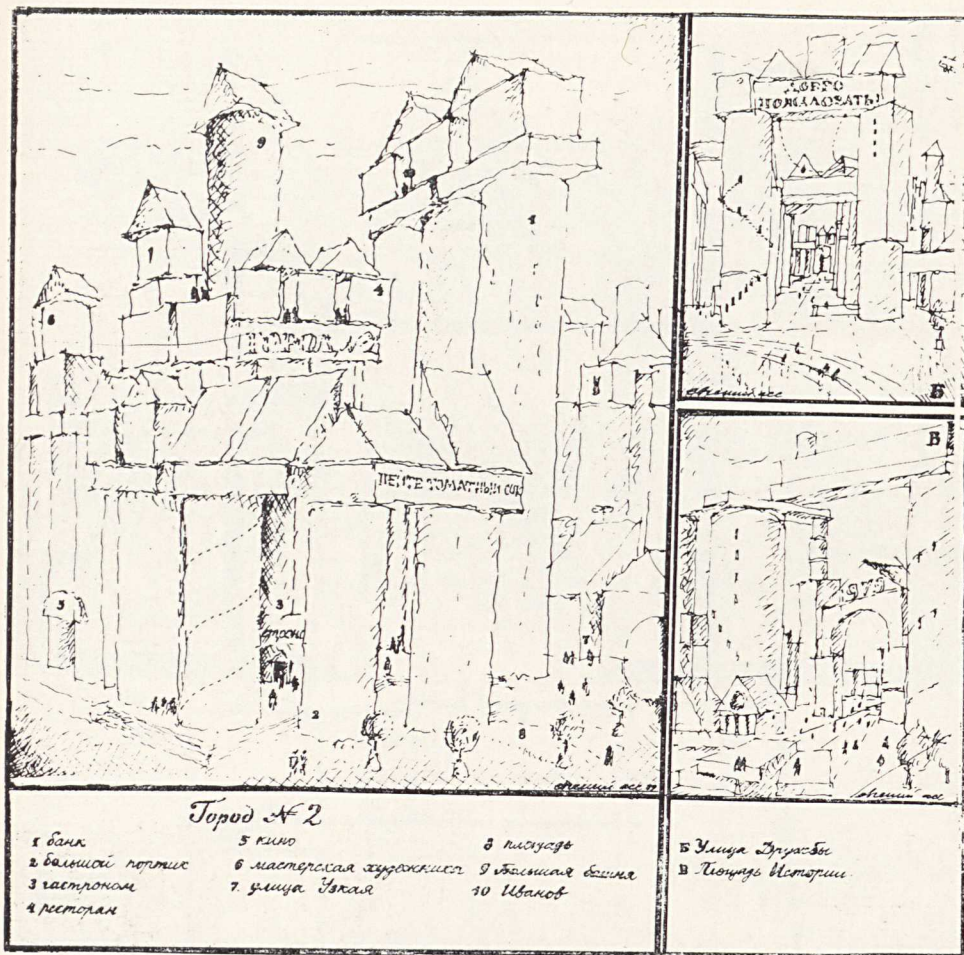
Проект-игра, моделирующая реальный процесс формирования и преобразования городской ткани. Авторы: школьники — слушатели Университета культуры при Центральном Доме архитектора. Руководители — Т. Базилевич, О. Лысенко, М. Хазанов

«Театральная Утопия», или «идеальные условия театрального творчества»: 12 маленьких залов в теле городского квартала — 12 театральных студий-школ, мастерских и зрелищных учреждений, работающих одновременно. Авторы — А. Бродский, И. Уткин, Е. Марковская

связь жанра архитектурной фантазии с темой «Города будущего» и его характерными атрибутами (гипермасштабом, вневременностью, отсутствием связей с местом и окружением) в глазах большинства превратилась в тождество, а разочарование в атрибутах, казалось, привело и к скептицизму в отношении самой фантазии. Фантазия 60-х породила стереотип; стереотип разрушил фантазию. Но сегодня новое «открытие» — открытие и, главное, принятие реального города — захватило тех, кто зачастую еще недавно мечтал о самом радикальном его преобразовании. Смена неповторимых уникальных и конкретных ситуаций городской жизни и особое ее видение определили привязанности и настроения большинства авторов представленных работ, главным героем которых становится на этот раз не сооружение, а «среда людей».

Разумеется, новые фантазии не являются лишь реакцией на реальность и тем более не тождественны реальности — в них заключается особый мир, принадлежащий каждому из создателей. В отличие от фантазий прежних, гордо утверждавших свой надличностный, объективированный статус, нынешние работы достаточно индивидуальны и персонафицированы, да и по представлениям авторов принадлежат скорее к разряду «внутрицеховых» явлений, их собственных эскизов и творческих сбережений, «записей» и «дневников». Пространственная и временная нейтральность, всеобщность 60-х сменились подчеркнутой документальностью и конкретностью контекста. Тон нынешних фантазий гораздо спокойнее и уравновешеннее; похоже, что чем фантастичнее и неожиданнее идея, тем к более простым и обыденным формам изложения она

стремится, но именно такого рода конфликтность, столкновение банального и нереального, выступают и как средство выразительности, и как признак принадлежности жанру. Даже самый общий анализ архитектурных фантазий позволяет обнаружить по меньшей мере два характерных «подвида»: одни из них связаны с нарушением количественных, пространственных и временных характеристик (в частности, с гиперболизацией масштаба или переносом действия в будущее) — «фантазии смещения», другие — с качественными метаморфозами, в частности, входением обыденного в вымышленное, вымышленного в обыденное — «фантазии-превращения». Нынешние фантазии не скрывают, в отличие от предшественников, своей фантастичности, не претендуют, несмотря на заключенную в них конкретность и «реа-



Рисунки подчеркивают особую роль предметов ближней зоны и собственно городской жизни в формировании образа пространства. Вымышленный городской пейзаж, поводом к которому послужили выполненные 7-летним сыном композиции из кубиков, приобретает привычный оттенок и обжитость, наполняясь конкретными, знакомыми предметами и значениями (А. Город № 2. Б. Улица Дружбы. В. Площадь Истории).
Автор Е. Асс

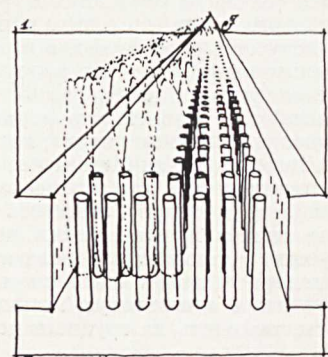
Предметы, формы, пространства, наделенные знаковой определенностью, специфически архитектурные мотивы и сюжеты составляют основу языка, с помощью которого излагается фантастическая архитектурная драма (1,2 — памятник погибшим в Отечественной войне; 3,4 — детская площадка).
Автор В. Киричев

Водный театр в Куусево под Москвой: многозальное пространство на территории бывшей усадьбы вместо обычного пола имеет водную поверхность, по которой перемещаются понтонеры с актерами и зрителями. Авторы — А. Бокор, Е. Будни, В. Петренко, Ю. Телицын, А. Фейст, сценограф — В. Ганковский

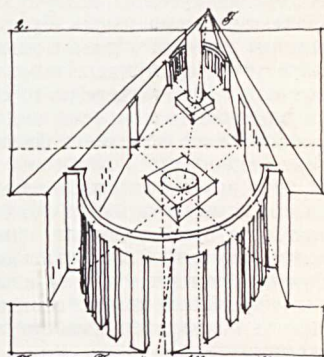
листичность», на прямое приложение. Фантазии 60-х были ближе фантазиям научным и техническим и к тому же небезразличны к масштабным социологическим построениям. Нынешние же фантазии скорее обнаруживают известный психологизм, обращены к конкретному человеку, включаемому в изображение, в сам сюжет фантазии или выступающему в роли зрителя, ведущего с автором диалог. Они, эти фантазии, меньше всего нуждаются в присутствии гиперконструкций, их место заняли фундаментальные и вечные ценности и категории — цвет и форма, стена и проем, земля и небо. Отчетливая культурная значимость этих категорий, обеспечивая им одновременную принадлежность к прошлому и будущему, как и собственно культурная

ориентированность, — важнейшая из свойств новых фантазий. Похоже, что их авторы, собравшись вместе, выстраивают своеобразный город «человеческих ценностей», высоких и торжественных, скромных, проничных или попросту забавных, обращенных ко всем уровням нашего сознания. Существенно и то, что набор тем фантастических проектов из области массового жилья сместился в область общественных пространств — собственно город, улицу, площадь, двор. Особо популярной темой становится театр, своего рода идеальный объект, менее всего напоминающий характерное здание с колонниковой коробкой. Рассмотрение театра как модели города и города как театра, синтетическая природа театрализованного пространства, пространства игры, по сути

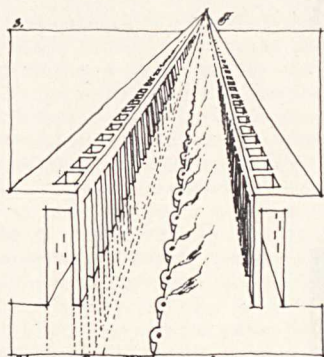
обеспечивают кратчайший путь к новым фантазиям. В определенной мере мир новых фантазий в целом — это мир театра, мир игры, десять лет назад почти скрытый от архитектора. Связь фантазии и игры, столь отчетливо зафиксированная идиомой «игра фантазии», обнаруживается еще в одном свойстве новых работ — в подчас откровенной иллюзорности, в копировании или шуточном «притворстве». Вообще говоря, связь игры, проники и фантазии имеет глубочайшие истоки в отечественной культуре, в силу чего любому из представленных авторов сегодня ближе и понятней питающаяся фольклором фантазия Гоголя, Шедрина или Булгакова, чем «серьезные» фантазии «Уэлса или Жюль Верна, веселое романтическое волшебство ближе



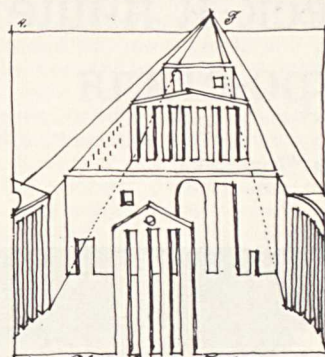
1. *Лыца и Колоннада...*



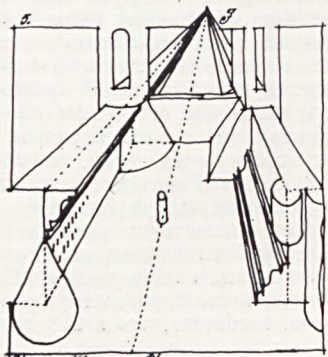
2. *Площадь, Перекресток, Колонны, Колоннада...*



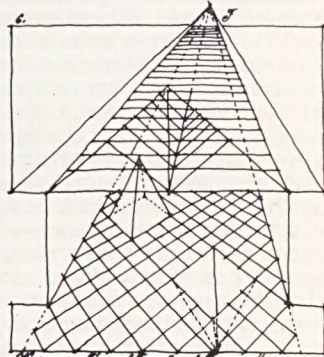
3. *Площадь, Выез, Колонны и Аркады...*



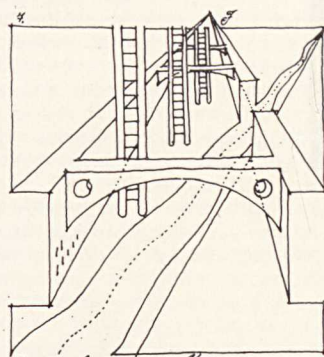
4. *Окна, Колонны, Выезды, Выезды...*



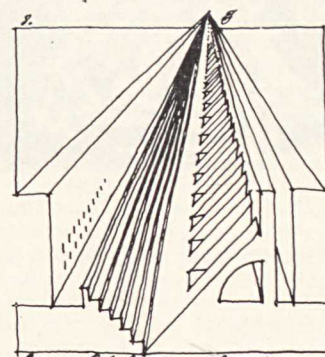
5. *Улицы, Карнизы и Фонтаны...*



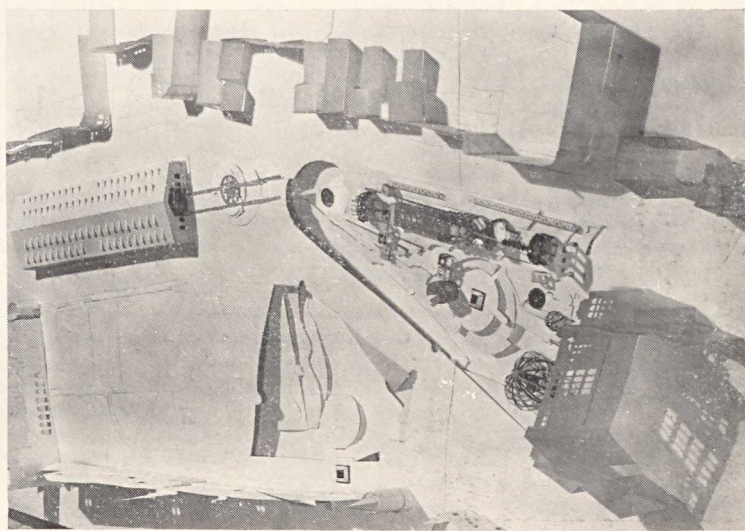
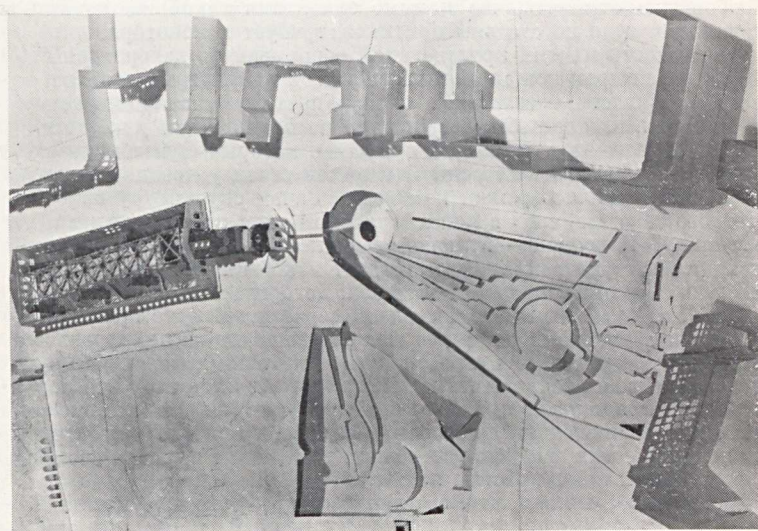
6. *Площадь, Выез, "Боры" и "Площадь"...*



7. *Дорога, Лестничная и Мосты...*



8. *Сетка, Выез, Ступени и Ограждения...*



Задание качеств среды с помощью архетипических объектов, способных обозначить место и одновременно формировать пространство (колоннада, перекресток, площадь, улица, аркада, окно, ворота, коколь, карниз, угол, крыша, пол, дорога, лестница, мост, стена, ров).

Авторы — А. Боков, В. Гудков

В центре Москвы с использованием здания Манежа создается новый культурный и информационный центр, место массового гуляния, ярмарок, ритуальных процессов и т. п. Действие в пространстве и времени организуется специальной структурой — «Чудо-конем», который то покочется в манеже, то выходит на площадь.

Авторы — В. Гудков, А. Локтев, Т. Машкова, Е. Монахов, М. Федоров

внешне «закономерной», тщательно выстроенной утопии.

Нынешнему автору фантазий современный ему художник или литератор представляют не менее интересными собеседниками и не менее верными союзниками, чем не столь давно — методолог, социолог или конструктор. Близость к изобразительному искусству подтверждается и тем, что наиболее употребительной формой изложения новых фантазий становится перспектива, но не каноническая, а скорее перспектива-рисунок, иногда макет, напоминающий рельеф или скульптуру.

Утратив безграничность и всеобщность, фантазии приобретают характерную для многих современных работ камерность и лиричность, а их форма становится не

только более традиционной, но и более законченной, завершенной, наполненной подробностями, деталями и полутонами. Очевидная концептуальность большинства выступлений не снижает их визуальную полноценность, да и концептуальность эта особого рода — почти все работы заключают не один, а множество дополняющих смыслов и прочтений.

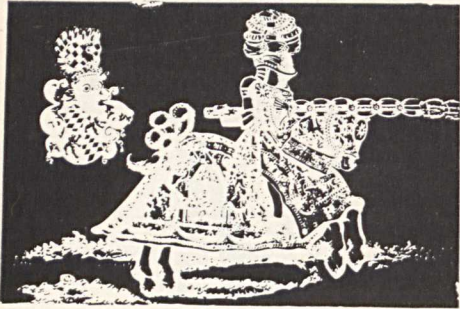
Итак, новые фантазии, обнаружив несомненную близость опытам сценографов, керамистов, живописцев, дизайнеров, фотхудожников развиваются скорее в русле художественной культуры, чем науки; в более широком смысле — это движение от языка понятийного к образному, от начала технического к поэтическому, от однозначности к многозначности. Новые фантазии, без сомнения, существенно рас-

ширяют границы жанра, их поле простирается от работ Ефимова и Колейчука, пользующихся языком относительно отвлеченным и предьявляющих фантазию как свойство сознания, до Петренко и Асса, избравших язык архитектурных повествований, героем которых становится человек в городе.

За этими направлениями, по существу, скрываются и разные уровни профессиональной деятельности — несомненно заинтересованной в новых фантазиях, которая острее, чем когда-либо, ориентирована не на смену стереотипов, а на раскрытие обширных творческих потенциалов нашей архитектуры, обновление и пополнение арсенала образов и идей.

Блеск и нищета ретро-стиля

Любовь Беликова



В ходе дискуссии, развернувшейся сейчас на страницах журнала, была высказана мысль, будто никакого стиля (в строгом понимании) сегодня в декоративном искусстве вообще нет, а что касается современных эклектических капризов, то их надо отнести за счет очередного стилизового зигзага, необходимого (в диалектическом, конечно, смысле) для дальнейшего формирования того основного функционального «стиля эпохи», который был создан еще в 20-е годы. Так говорит С. Хан-Магомедов. И хотя другие авторы, возражая против столь категорической схемы, пытались найти способ оправдать «ретро», защитить его право на существование, сама эта интонация оправдания, непременно звучащая в статьях дискуссии, заставляет предполагать, будто речь идет о чем-то незакономерном, почти незаконном, вынуждающем искусствоведа вставать в адвокатскую позицию, искать оправдательные аргументы, выходить из трудного положения.

Читая подобные оправдательные статьи, иногда думаешь, что авторы, хваля, оказывают ретро-стилю прямо-таки медвежью услугу, ибо интуитивно исходят не из понимания самого этого явления, а из каких-то побочных соображений, из своей собственной, помимо ретро-стиля существующей, идеи. И тогда — если он пришелся в струю, стало быть, он хорош, не пришелся — плох. А поскольку специалист по искусству, так же свято уверен, что художники существуют для того, чтобы он их судил, как известный персонаж у Сент-Экзюпери думал, что звезды светят лишь для того, чтобы он их считал, то выходит, что упускается в этих суждениях самое главное — что ретро-стиль нечто качественно новое и поэтому требует новых инструментов познания. Разве можно разглядеть новую звезду с помощью подзорной трубы? Для этого нужно изобрести телескоп, а это гораздо труднее, чем, показав публике диплом астронома, сообщить, что в небесном мире все остается по-прежнему.

Пора, видимо, остановиться и подумать — а не меряем ли мы «ретро» старыми мерками, в то время как это новое явление нуждается в выработке каких-то новых критериев суждения? Любопытно отметить, что помимо эклектики такой же извинительности, судя по статьям критиков, требует и некоторая несерьезность многих произведений современного декоративного искусства, выражающаяся, в частности, в демонстративной легкости, игривости, веселости в подходе к самым различным темам и сюжетам, казалось бы, совершенно не подходящим для этого. В самом деле — ну что это за кувшины, которые смеют пить за здоровье самого Фаворского? С какой стати у древнеримского портрета появились рожки на голове? Зачем скульптуру из Летнего сада «забили» в ящик и в таком виде представили на выставку? И вообще — в любой современной декоративной композиции зрителя непременно ожидает какой-нибудь подвох, причем осмеянию предаются вещи, к которым нас с детства учили относиться в высшей степени серьезно. Вместо привычного блеска и величия, которое еще так недавно ассоциировалось в нашем представлении с посещением выставки декоративного искусства, возникает впечатление, словно вы листаете учебник истории, принадлежащий двоечнику, в котором его хозяин самым неуважительным образом размалевал каждую иллюстрацию, пририсовав где усы, где рожки, тем самым выразив свое отношение к премудростям науки.

Но если мы признаем, что, в отличие от двоечников, художники — народ в высшей степени ответственный, и раз уж они решили посмеяться, стало быть, у них были к тому очень серьезные причины, то тогда наша задача, видимо, в том, чтобы доискаться до смысла этих причин, а не пытаться их оправдать или осудить. Разве не в таком же «оправдании» нуждались когда-то произведения народного творчества, которые тоже всегда отличались исключительной несерьезностью? Сегодня мы как-то привыкли к тому, что этот неисчерпаемый кладъ человеческой мудрости лишен всего того, что описывается такими категориями, как «трагическое», «драматическое», «ужасное», и что даже безобразное в нем не выглядит отталкивающим. Смех в нем был не только очищающей силой, но и определял всему происходящему его место относительно эстетического идеала своего времени.

Но если нам не надо больше извиняться друг перед другом за эти черты народного искусства, то почему бы не отнестись так же и к современному?

Разве не те же самые интонации звучат и здесь? Разве не ощущаем мы в его карнавальности, легкости, игривости той же повышенной чуткости к любому самому обыденному проявлению жизни, той же снисходительности и доброты, того же бережного отношения к прошлому? Не чувствуем ли мы, что современное декоративное искусство так же стремится уловить в нашей жизни то, что может объединить человека с окружающим миром, вернуть ему былую цельность мироощущения? Конечно, напрасно было бы искать какого-то внешнего подобия в произведениях народных и современных мастеров, так как каждый из них отражает в искусстве свое представление о жизни. Простой и обжитой мир крестьянина породил столь же простые и незамысловатые вещи, в то время как немислимый в своей противоречивости XX век отразился в столь же немислимым формам современного. Ведь то, что мы сегодня называем «ретро-стилем» — не моррисовское бегство в прошлое, не попытка каким-то образом забыть о существовании человеческой индивидуальности. Это есть попытка познать эту индивидуальность иным, отличным от традиционного, путем.

А в этом как раз и состоит главный смысл современного ретро-стиля, который стремится не только по-новому прочесть старые темы, но и подвергнуть ретроспективному просвечиванию любое сегодняшнее явление. Можно согласиться с тем мнением, что современный ретро-стиль является своего рода реакцией на какие-то явления материально-художественной культуры предшествующего периода. Действительно, все мы помним время,

когда на дизайнерское проектирование уповали как на панацею от всех бед цивилизации. — думали, оно поможет нам, сообразуясь с вновь открытыми законами, все объединить, организовать и оформить в этом мире. Конечно, ругать дизайн за то, что он не оправдал полностью наших надежд, было бы несправедливо. И все же то, что функциональный стиль, который Хан-Магомедов склонен считать «новым стилем современной эпохи», до сих пор является ведущим в архитектурно-предметной среде, очевидно, в значительно большей степени обусловлено экономической необходимостью, а не его эстетическими достоинствами. Никто не умаляет его заслуг. Но ценности отдельных черт функционального подхода не равнозначны ценности самого стиля в целом, аскетизм которого подвергается сегодня карнавальному осмеянию в декоративном искусстве. Веселый ретро-стиль, существующий как бы в насмешку сложившемуся за полвека «стилевому единству», свидетельствует о том, что в обществе уже есть реальные предпосылки для преодоления его ограниченности. Не нужно долго доказывать, что за последние 10—15 лет и сам функционализм значительно смягчился и «повеселел». Стоит только сравнить произведения хорошего дизайнера последнего десятилетия с аналогичными предметами 20-х или 60-х годов, чтобы заметить, насколько жизнерадостнее и даже «легкомысленнее» выглядят формы и цветовые решения современных вещей. Вещи стали добрее и снисходительнее к нашим недостаткам и даже мелким слабостям. Если в 20-е годы художник-конструктор в своем творчестве исходил из соображений, каким должен быть типовой человек у себя дома, на работе, в рабочем клубе и т. д., то сегодня методы его воздействия становятся более гуманными. В сугубо утилитарных сферах нашей материально-художественной культуры проявляются те же механизмы, которые характерны и для современного декоративного искусства, но проявляются в иных, более тонких и уместных формах, чем это иногда представляется.

Не надо понимать стиль «ретро» только как зрительно ощутимую апелляцию к прошлому. Ретро — это принцип создания произведения. Было время, когда человек делал вещи как продолжение себя. Потом было время, когда вещи отделились от нас и зажили своей самостоятельной жизнью, и мы забыли о том, что когда-то их создали сами, мы потеряли с ними связь. Но вот наступает время, когда, чтобы обрести их снова, художник должен доказать, что и этот дом, и этот сосуд — дело рук человеческого, что для их создания человек сконцентрировал всю свою мудрость, весь свой жизненный опыт, вложил в них свое миропонимание. Поэтому художник не хочет изображать сосуд или дом таким, какой он есть сегодня — ради чего ему удваивать эти вещи? У него более высокая цель — он хочет совершить процесс, как бы обратный их созданию, показать вещь так, чтобы, глядя на нее, человек смог увидеть в ней свое, человеческое, чтобы она не отчуждалась от него своим совершенством и завершенностью, а наоборот, вызывала нас на контакт с ней, будила творческий импульс.

Вместо традиционного холодка отчуждения, который еще сравнительно недавно чувствовал зритель, переступая порог выставки, он с удивлением обнаруживает, что здесь на его глазах продолжается живой непрерывный процесс творчества, объединяющий жизнь с искусством, что сквозь веселость современного «ретро» постоянно проглядывает лик нашего тревожного времени.

Ведь современный художник-гражданин не может не жить на острие своей эпохи, и его искусство не побег от жгучих проблем нашего бытия. Но оно должно решать их своими специфическими методами, только тогда это искусство окажется действенным. Смысл того «предупреждения», которое звучит в современном искусстве, как мне кажется, в том, что оно, открывая в нас возможности, о которых мы порой даже не подозреваем, предупреждает нас от неверия в возможность победы доброго начала в этом мире.

Вы только обратите внимание на то, как неприкаянно выглядят произведения декоративного искусства в выставочном зале! Как им там тесно и неуютно! И вы сразу почувствуете, что выставочный зал — это лишь временное компромиссное решение, это место, где мы могли бы встретиться с ними, чтобы подумать — для чего же они все-таки? В самом деле — куда мы могли бы сегодня поместить эти мраморные ступени, истертые тысячами ног, которые по ним никогда не ступали? Этот проросший цветами саркофаг или эту пару стульев, которые умеют хранить тени тех, кто на них сидел? Своей вопиющей неуместностью везде — в доме, в выставочном зале, в саду, — где угодно, — эти вещи будоражат душу, заставляют нас думать о том окружении, из которого они словно бы вынесены в наш мир. Ведь современные композиции зывают не к иной организации пространства, а к иной, более гуманной, более достойной человека организации самой жизни. Они говорят нам, что такая организация возможна и необходима и что эта возможность заложена в нас самих. Эти вещи лишь в том смысле не похожи на нас, что апеллируют не к нам как к таковым, а к тому лучшему, что в нас сегодня есть, — ведь это очень доброе искусство.

Своей неприкаянностью, «ненужностью» в нашем мире, за которую их так часто ругают, эти вещи словно бы перекидывают к нам мостик из своего мира, апеллируя к тем возможностям, которые заложены в нас самих. Они будят нашу память, заставляя в то же время мечтать о будущем, в которое из прошлого и настоящего мы должны донести все, что его достойно, не расплескав по дороге ни капли. Эти черты, этот замысел, этот внутренний импульс ретро-стиля выявляются ярче всего, когда его сравниваешь не с функционализмом, а с тем, с чем его принято сравнивать, — с искусством модерна. Томный модерн не умел смеяться. Он со стоном обращал свои взоры к прошлому, надеясь влить хоть немного жизненных соков в свои неумолимо блекнувшие прически и лица, но его улыбки были вымученными.

По существу, он явился первой попыткой найти связующие нити между человеком и новым, более сложным и противоречивым миром в условиях начавшейся научно-технической революции и в этом смысле сделал многое. Он взорвал жесткую детерминированность орнамента, ввел в эстетический обиход кривые, асимметричные линии, доказал возможность существования в принципиально новом использовании сложившихся стилей прошлого и т. д. Но еще больше в нем осталось невысказанного, нереализованного. Его текучие, беспостоянные ритмы все-таки искали в конце концов привычной законченности, если не в самих себе, то где-нибудь рядом, в непосредственной пространственной близости. В этом смысле современное декоративное искусство оказалось значительно смелее — но не потому ли, что ему удалось во многом понять и по достоинству оценить эту недосказанную речь, благодаря чему оно получило возможность не повторять заново первых, самых трудных шагов? Тогда родство нашего «ретро» и модерна следует искать во внутренней преемственности этих стилей — и в таком неожиданном смысле термин «постмодерн» имел бы право на существование.

Современное декоративное искусство окончательно разрушает наши привычные представления о красоте. Масштабом для его ритмов стала Бесконечность. Центр симметрии переместился во Вселенную, ибо несравненно расширилось и углубилось наше представление о мире. Мы не привыкли еще к таким масштабам, нам во многом еще предстоит освоить их эстетическую значимость. Современный художник как бы мысленно создает гигантский орнамент, который невозможно охватить одним взглядом, но его внутренняя целесообразность, гармоничность, красота улавливаются по тем элементам, которые воплощены в произведении. Если в таком контексте рассматривать эклектичность ретро-стиля, то она уже не кажется беспринципной всеядностью современного декоративного искусства, она органично укладывается в строго обусловленный временной ряд, соотносясь с замыслом художника.

Стилевые особенности нашей материально-художественной культуры глубоко созвучны тем положительным процессам, которые происходят сегодня в нас самих. А что они действительно происходят, это несомненно. Нельзя же, в самом деле, представлять себе, что научно-технический прогресс способен оказывать только губительное воздействие на человеческую личность! Ведь тогда нам остается только вечно страшиться его ужасов, которые так образно описал В. Прокофьев, как в старину боялись домового, а современный ретро-стиль должен напоминать нам тогда не средневековый карнавал, а пир во время чумы — какое уж тут веселье! Пора всерьез подумать и о тех полезных уроках, которые преподносит нам XX век. Калейдоскоп событий, бурлящий вокруг, отучил нас постоянно тратить энергию на удивление. Но значит ли это, что на смену ему пришло равнодушие? А может, уважение и терпимость? Может быть, именно они помогут нам в будущем обрести невозмутимость и спокойствие, идущие не от незнания противоречий жизни, а от уверенности в своем положении в ней? Причем уверенности не с позиции силы, а с позиции мудрости и доброты.

В самом деле — разве так уж плохо, что мы становимся более сдержанными в своих чувствах, учимся ценить лаконичность и краткость, которые достигаются совсем не ценой потери качества, как это себе представляют старые школьные учителя. Нет, идеал современного человека — отнюдь не циничный супермен, не способный сочувствовать и сопереживать. Просто сами наши чувства стали иными, более соответствующими духу времени. Современный человек, живущий в перенасыщенное событиями время, постоянно занятый напряженной деятельностью, с трудом выкраивающий свободные минуты для общения с любимыми и близкими, требует снисходительности, доброты и понимания, ибо «самое главное — это когда тебя понимают».

И, как мне кажется, в исканиях современного декоративного искусства ощущается не только тоска по утраченной цельности, отразившаяся в его детских грезах, но и интуитивное предвосхищение новых форм взаимодействия между людьми в условиях нашего многоликого и противоречивого мира — не монолога, вопиющего в пустыне, и не диалога двух случайно обретших друг друга, а некоего «стереолога», в котором будет услышан и понят каждый голос. В них отразилась та насущная для человечества жажда милосердия, которая приобретает особый смысл в наш тревожный и противоречивый XX век.

Как в народном искусстве или карнавальном действе никогда не подвергалось осмеянию то, что истинно прекрасно, так и современный ретро-стиль: при всей веселости и легкости он никогда не допускает иронии по поводу того, что, на мой взгляд, является лейтмотивом сегодняшних исканий декоративного искусства, — веры в доброе и мудрое начало в человеке, которое способно противостоять любым антигуманным тенденциям современной эпохи.

Ретро-стиль настолько яркое и значительное явление нашей культуры, что он стоит глубокого понимания независимо от того, как долго он просуществует. Даже если спустя два-три года он сойдет со сцены, и тогда никто не будет иметь права сказать: «Вот видите, я же вам говорил, что он неприкальный!» Да, действительно, ретро-стиль — явление временное. И сегодня он настойчиво старается пробудить в нас воспоминание о прекрасном будущем, в котором самому ему не будет места. В этом его сила и в этом его слабость. Но безусловно и то, что время, отсеяв шелуху и отбросив пустоцветы, до блеска отполирует те непроходящие ценности, которые им порождены. И только от нас зависит — станем ли мы для истории искусства тонкими художественными критиками времен ретро-стиля, или же канем в Лету, предварительно получив причитающиеся гонорары за критические или хвалебные статьи.

камзолах врет непроглядную отсебятину, извинимую причудами коринфского ордера, готики, барокко или какого-нибудь иного зодческого стиля»⁴.

Как видим, представления такого рода об исторической специфичности и изоморфном соответствии всех явлений внутри определенной эпохи (часто основанные на идее «духа эпохи») существовали и раньше. Но при этом характер нашего объективного «проникновения» в историю с помощью понятия «культура», в чем-то достаточно особенный, и является важным показателем некоторого «нарушения взаимоотношений» с историей и историческими явлениями; думая подойти к ним ближе, мы отторгаемся от них и заменяем недостаток непосредственного (субъективного, со «строгой» точки зрения) отношения к ним конструируемой нами структурной полнотой объективного знания. Полагая же, что мы можем принять «исторические» и «обусловленные» ценности непосредственно как свои, мы на самом деле присваиваем их как «чужие» — уходя с головой в тот или иной контекст эпохи или тип сознания, теряя при этом связь и даже входя в конфликт с современностью как таковой — а не с теми или иными ее сторонами, как мы склонны иногда думать.

Все эти противоречия легко увидеть и ощутить самым непосредственным образом, обратившись к живописи «ретро»-направления, «присваивающей» себе ту или иную историческую манеру в чистом виде, как нечто, не имеющее ни предшества, ни продолжения, где возможная глубина ощущения духовного наполнения этой манеры (скажем, брейгелевской) выражается не иначе, как в объективном ее воспроизведении, а «традиция» и «современность» часто монтируются на манер коллажа, не сливаясь, но и не смущаясь своего несколько не проясненного и необоснованного соприсутствия.

Да и так ли безусловно тяготение «ретро» к традиции? Как сторонниками, так и противниками нового направления неоднократно отмечалось, что попытки отвлеченного мышления в искусстве, с внедрением исторической рефлексии в саму структуру образа, разрушают этот образ изнутри как пластическую целостность, создают решения, часто лежащие за пределами критериев данного вида искусства; эта тенденция разрушает и «вид», отказываясь от разрешения его специфической проблематики, как она складывалась в формообразующем мышлении XX века, и решая свои проблемы за счет вовсе лежащих средств. Это означает, что, осознывая традицию вообще как ценность, данное направление вовсе не хочет жить внутри традиции, продолжать и осуществлять ее; у него какая-то иная и, скорее всего, именно антитрадиционалистская природа.

Но еще большие трудности, чем в отношении к традиции, «культурологическая» установка вызывает применительно к современному процессу, ибо ведет также к потере способности непосредственного полагания себя в настоящем. Ведь почему и что выражает художник или мыслитель той или иной эпохи при таком взгляде на вещи, нам понятно, мы всегда готовы его понять и «извинить», исходя из (конструируемой нами же!) структуры данной культурной эпохи. Непонятно только, что говорить и делать нам, ибо наша эпоха еще не явила своей структуры и сущности, мы не «детерминированы» ею, этой структурой, а должны творить ее, для чего нужно не объективное знание, а некая позитивная позиция. Поэтому, как нам кажется, не случайно для нынешнего момента характерными оказались определенная «боязнь» творчества, боязнь прямого высказывания и симпатии ко всему, что делается «пснарошку» и с иронией, как это отметил Ю. Герчук, или творчество в форме рефлексии творчества (философского, художественного и т. п.).

Переводя это рассуждение в эстетическую плоскость, можно сказать, что связанное с историзмом подавление ощущения собственной позитивной позиции и та размытость эстетических и профессиональных критериев, которую все констатируют в связи с «ретро». — явления одного порядка. Справедливое и с бою добытое убеждение в необходимости применять к каждому художественному явлению в истории свой имманентный критерий и свой подход на другом полюсе привело к тому, что сознание соотносительности этих явлений утерялось, — а это кончилось некоторой эстетической дезориентацией и в современности. Характерным и самым очевидным образом эта дезориентация, своеобразная мозаичность сознания дает себя знать в критике. Критика как раз в это время почувствовала некоторую «потерю почвы» под ногами. Недаром о роли, задачах и миссии художественной критики в 70-х годах велись нескончаемые дискуссии. Но, углубляясь в течение самих критических статей, понимаешь, что потребности в критике в ее собственном виде и качестве в это время как бы просто не было, а профессиональное ремесло искусствоведа в отношении современного искусства ощущалось как умение проинтерпретировать любое художественное явление, представляя его как систему. Мысленная презумпция, заимствованная из исторической методологии, что любое произведение есть объективная замкнутая в себе система, не делает искусствоведа «критиком», потому что при этом он заранее ставит себя ниже предстоящего ему искусства, принимая его «действительность» за «разумность».

При взгляде на вещь как на объективную данность, вызванную к жизни определенными культурными причинами, нам и остается только раскрывать ее объективные закономерности, поскольку мы не имеем в себе оснований для того, чтобы высказывать о ней суждение. Притом, конструируя для себя эту «разумность» вещи, то есть ее *raison d'être*, мы неизбежно рассуждаем на уровне «внутренних оснований», субъективных намерений, духовных импликаций, и, соотнося явления по этой шкале, мы постепенно теряем способность суждения и мышления на уровне пластики. Основой же такого суждения, как показывает история критики,

может быть искусствоведческая культура, которая при всем своем объеме (вспомним хотя бы фигуру А. Бенуа) была бы не дискретным набором структур, но сливалась в единую личностную позицию в сфере эстетического вообще (и именно эстетического), относительно которой можно расценивать те или иные явления, в том числе и заново возникающие, а не наоборот. Тут критик осмеливается часто идти на свой страх и риск и не гарантирован от «ошибок», на чем подчас и строится распространяющееся предубеждение против методов собственно критики. Но то, что кажется исторической ошибкой в определенный момент, при другом повороте выявляет свою ценность и «правоту» — именно в силу неоднозначности «прогресса» в художественном процессе. И тогда мы с большим интересом и пользой для собственного эстетического сознания следим за тем, какие смыслы рождало такое столкновение между собой различных, но устойчивых в себе художественных миров.

Мы же — сознательно или бессознательно — стремимся найти для себя такую методологическую «нишу», которая оградит нас в принципе и навсегда от ошибок истории, — а это значит, что мы попросту не хотим быть историей. И в этом, очевидно, весь вопрос.

Но что же по существу означает для самого искусства та антиномия смыслового «знака» и «пластики», которую выдвигает нынешняя ситуация в художественном сознании? Видимо, здесь нет альтернативы пути «справедного» и «несправедного», но требуется более четкое осознание внутренних принципов каждого.

В сложном и многосоставном художественном процессе XX века существовали течения (и целые линии течений), которые работали именно со «знаковой» стороной искусства (иногда прямым, а иногда и парадоксальным образом — разоблачая знаки, разрывая означаемое и означаемое или превращая в знаки незначимые реалии — как дадаизм или поп-арт), — и это одновременно и рядом с другими направлениями, которые изначально были заняты поисками формально-пластических качеств (как, например, конструктивизм). Если эти последние старательно «воплощали», двигались к большому созидательным задачам, выработывали определенные критерии и педагогическую систему воспитания профессионалов, то первые изначально были ироническими и разрушительными, «развоплощали» пластические построения, вели от пластики к чисто смысловым сферам и в конце концов выходили к целиком непластической «акции» и «концепции», которые имеют свою совершенно иную эстетическую структуру. В произведениях «ретро», как нам кажется, имеет место не желанное внутреннее единство миропонимания и его пластического выражения, а компромисс двух разных по природе эстетик.

Нужно заметить, что эстетика второго рода (эстетика смысловых построений) обычно локализовалась в искусстве станковом — если не в смысле пространственно-временной ограниченности, то в смысле отграниченности реальной или воображаемой «рамой» от жизни в ее практической сфере. Поэтому-то ее нынешнее «вторжение» в «жизнестроительные» искусства (архитектуру, прикладное искусство, дизайн) приводит к их «станковизации», снижению той онтологичности, которая свойственна им по природе, выталкиванию из их непосредственной сферы. Поэтому нам кажется, что данный процесс вряд ли долго может быть продуктивным.

Тем не менее он оказался плодотворным в определенном отношении. Недаром сомнительные по результатам явления «ретро» оправдываются зачастую ощущением «бездуховности» нынешней предметно-художественной среды, дефицитом в ней собственно эстетического начала. И если до этого «кризиса» современный стиль как бы содержал в себе представление о том, что выражение «онтологических» параметров в формообразовании (конструкция, функция, программа) уже делает его искусством, то теперь становится очевидно, что оно должно опираться прежде всего на некоторую художественную концепцию. Этот и многие прочие факторы, которые «открыл» постмодерн, вполне могли бы, а может быть, и будут, учтены и использованы уже в «современном» формообразовании.

Что же касается аналогичной «онтологической» установки сознания (и в частности, сознания критика), то эта проблема, пожалуй, неподвластна каким-либо схематическим прогнозам — она есть дело личности, личной ответственности и «свободы совести» в самом широком смысле этого слова.

¹ Герчук Ю. Гипнозы стиля. — ДИ СССР, № 5, 1982, с. 27.

² Хан-Магомедов С. Стилевое единство или эклектика? — ДИ СССР, № 4, 1981.

³ Культура как методологически строгое понятие — предмет, исследование которого выходит за рамки настоящей статьи. Строго говоря, культура существует на уровне семиотического описания, исходя из общности значений в текстах определенной эпохи, мы создаем ее модель как некоторого системного единства. Значения, найденные в отдельном конкретном тексте, интерпретируются нами тогда не «с потолка», а изнутри этой системы, и мы можем даже в определенном смысле говорить о том, что они «детерминированы» ею. Но за пределами структурно-семиотического метода представления о культуре и о ее детерминирующей роли переходят из уровня описания на уровень самого предмета; и тогда — если мы недолго ломаем голову над тем, где и в чем нам конкретно локализовать «культуру» на уровне реалий и каковы механизмы ее влияния, скажем, на пластический язык искусства, — мы приходим к представлениям, родственным старой идее *Zeitgeist'a*, которые уже не имеют определенности научно-категориальной, но в таком виде становятся именно фактом мировоззрения.

⁴ Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Л., 1931, с. 34.

От редакции:

В отношении художественной критики к современной монументальной практике настойчиво ощущается потребность в расширении «проблемного поля» исследований и разнообразии их форм и методов.

Чтобы дать представление о существующих подходах в изучении монументального искусства разного времени и разных жанров, мы начинаем серию публикаций зарубежных авторов. Открывает ее лекция Эрнста Гомбриха, прочитанная в 1976 году, в которой предлагается собственная оригинальная концепция развития средств монументальной живописи.

Леонардо да Винчи
«Тайная вечеря».
Санта Мариа делье
Грацие. Милан.
Ок. 1495

Имя Эрнста Гомбриха (р. 1909) стоит сегодня в ряду самых влиятельных имен историков искусства. Ученик Юлиуса фон Шлоссера, Гомбрих как ученый формировался в Вене, которая в те годы была средоточием новых идей в искусствоведении и психологии. В 30-е годы Гомбрих, как многие ученые, покинул Центральную Европу и переехал в Англию, где в 1959 году возглавил Варбургский институт. С 1953 по 1976 год он был профессором классической традиции в Лондонском университете.

Научные интересы Гомбриха сосредоточены в основном на искусстве Возрождения, и его работы в этой области вызывают не только академический интерес. Привлекает внимание самый взгляд Гомбриха на искусство. Ученого причисляют к иконологической школе искусствоведения; он, как и Панофский*, изначально убежден, что понимание произведения искусства должно исходить из того смысла, ради которого произведение возникло и навстречу которому оно создавалось.

Этот смысл всегда многоаспектен, и поэтому иконолог ориентирует свою изначальную интуицию определенным образом — вычлывая в произведении либо его ритуальное назначение, либо историко-культурный подтекст, либо что-нибудь еще. Вероятно, «чистой иконологии» не существует, и конкретная практика историков искусства иконологической школы есть ее преодоление; Гомбрих преодолевает ее на путях психологии искусства и зрительного восприятия, мыслит «иконалогический смысл» не как символ, и не как значение (meaning), а скорее как рассказ (story) по аналогии с литературным и психологическим понятием «вымысла».

Гомбрих испытывал влияние Фрейда, писал о нем, как и о Гегеле, и именно у Гегеля берет он самый способ мыслить двойственно, мыслить парами противоположностей. Если у Вельфлина «основные понятия» были разведены исторически и покоились в самом материале истории искусства, то Средства и Цели Гомбриха — методологический императив, настроенность смотрения и размышления. В книге «Искусство и иллюзия» (1960) эта настроенность была выводом из психологического анализа; сейчас она обращена к обширному материалу — ко всей фресковой живописи от Древнего Египта до начала XX века.

Автор больших книг, последние из которых — «Чувство лада. Исследование психологии декоративного искусства» (1979), Гомбрих любит и сжатый очерк об одном произведении, и публичную лекцию. Сосредоточившись на одном произведении, ученый удерживает перспективу всей истории искусства, а эта перспектива нередко приобретает вид классической традиции, которую Гомбрих прослеживает и в иконе дученто, и в картине Пуссена. Но и наоборот: пользуясь большой клавиатурой, Гомбрих заставляет звучать каждое произведение искусства.

Возможно, с Гомбрихом согласится не все. Ведь произведение искусства у него как бы теряет плотность, художественное естество, становясь прозрачным экраном, у которого, подходи с противоположных сторон, встречаются художник и зритель. В «Средствах и целях» (Means and Ends, L., 1976) Гомбрих подводит зрителя к каждой фреске, помогает ему освоиться в интерьере и увидеть изображенное, всегда требующее различного способа смотрения; и вместе с тем проглядывает сквозь произведение его творца и эпоху, имеющую некую доминирующую цель в создании образа. Так, обращенность к загробному миру превращала древнеегипетские росписи в подобие пиктографии. Древние греки, желая дать драматическое воплощение мифологического события, изображали его как полнокровную человеческую ситуацию, которой можно сопереживать. При этом взаимоотношение Средств и Целей диалектично, и старые средства могут вступать в конфликт с новыми целями — так произошло на пороге XX века, когда средства иллюзии отступают перед новыми задачами стенописи. И тогда симпатии Гомбриха на стороне нового.

Дмитрий Молок

Доменико Гирландайо
«История св. Иоанна Крестителя».
Санта Мариа Новелла.
Флоренция. 1490



* См.: ДИ СССР, 1979, № 8, с. 27.

Размышления об истории фресковой живописи

Эрнст Гомбрих

Лекция памяти Вальтера Нойрата, 1976

Хочу предложить некоторые новые соображения к идее, которую я выдвинул шестнадцать лет назад в моей книге «Искусство и иллюзия». Я имею в виду идею, более известную в теории архитектуры, чем в изучении живописи, идею, что форма следует функции или что цель определяет средства. Конечно, формулы такого типа имеют не больше чем эвристическую ценность: они привлекают внимание к вопросам, которые задает историк, встречаясь с памятником прошлого. Разумеется, ни одно человеческое действие и ни одно человеческое создание не служит одной цели; мы часто находим целую иерархию целей и средств. Но мы можем также различить доминирующую задачу, без которой события вообще бы не произошло. Более того, в человеческих предприятиях средства легко могут стать целями, что обозначено в формуле «искусство для искусства». Некоторые аспекты этого сложного взаимодействия я иллюстрирую на материале фресковой живописи.

Сопоставим две знаменитые настенные росписи, обе исполненные в последнее десятилетие кватроченто, — фрески Гирландайо в Санта Мария Новелла во Флоренции и «Тайную вечерю» Леонардо в Санта Мария делье Грацие в Милане.

Цель или доминирующая задача двух фресок как будто достаточно ясна. Цикл Гирландайо был исполнен в хоре одной из больших проповеднических церквей Флоренции, патронаж которой принадлежал банку Франческо Сассетти, компаньону Медичи, который, естественно, хотел ее декорировать — если это то слово — фресками, рассказывающими историю его тезоименного святого, Франциска. Но увя, Санта Мария Новелла — доминиканская, а не францисканская церковь, и предложение не годилось для монахов. В конце концов Сассетти отправился в Санта Тринита и уступил свои права в Санта Мария Новелла другому банку круга Медичи, христианское имя которого было, по счастью, Джованни, — Джованни Торнабуони. Возражений против жизни Иоанна Крестителя, представленной на стенах доминиканской церкви, не последовало. Главная задача для другого примера, «Тайной вечери» в монастыре Санта Мария делье Грацие в Милане, почти самоочевидна. Изображать Тайную вечерю на стенах трапезных было традицией, и в этом отношении Леонардо согласился с обычаем, хотя его концепция сцены была менее традиционной <...>

Принцип, выдвинутый Леонардо, которому он следует в Милане, можно сформулировать как «одна стена, одно пространство, одна сцена». Он может напомнить о трех единствах, требуемых Аристотелем для трагедии — времени, места, действия. И подобно аристотелианским критикам, отвергавшим Шекспира за его пренебрежение этим принципом, Леонардо нападает на своих коллег, нарушающих его единства, говоря, что живопись с разными горизонтами выглядит как лавка с товарами <...> Единственная уступка, которую Леонардо был готов сделать патрону, желавшему иметь целиком жизнь своего святого, — одна

стена, одно пространство, но несколько последовательных сцен в этом пространстве. Мы можем проиллюстрировать род компромисса, который Леонардо имел в виду, фресками кватроченто в Сикстинской капелле в Риме. Боттичелли, например, представил семь эпизодов истории Моисея в одном единственном пейзаже — со встречей Моисея и дочерей Иофора у колодца в центре, неопалимой кушиной на заднем плане и исходом, оттесненным в угол, — компромисс, который заставляет сомневаться, стоит ли игра в единство свеч.

Неудивительно, что наиболее последовательно требование Леонардо пытался удовлетворить его ученик Бернардино Луини в колоссальной фреске «Голгофа» в Санта Мария дельи Анджели в Лугано. Она также не расположена на уровне глаз, и отнесение истории страстей куда-то на задний план наводит на мысль, что у этого компромисса не было будущего.

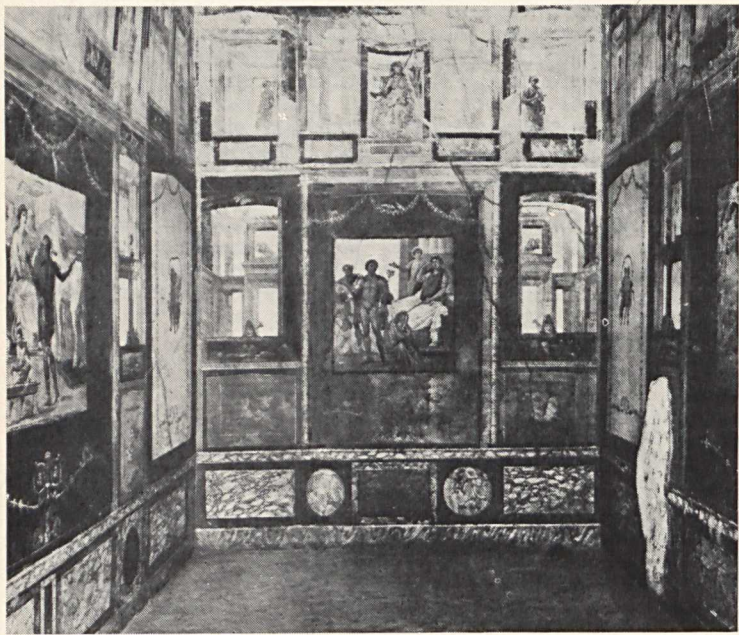
Почему же Леонардо, так непохоже на себя, рекомендовал это неловкое средство? Очевидно, потому, что для него живопись имеет одну превосходящую цель, на которой он настаивал в многочисленных заметках: «Композиции живописных исторических сюжетов должны побуждать зрителей и созерцателей к тому же самому действию, как и то, ради которого этот исторический сюжет был изображен. Например: если этот сюжет представляет ужас, страх и бегство, или же горе, плач и сетования, или наслаждение, радость и смех и тому подобные состояния, то души наблюдающих должны привести члены их тела в такие движения, чтобы казалось, что они сами участвуют в том же событии, которое представлено посредством фигур в данном историческом сюжете. Если же они этого не делают, то талант такого художника никчемный». (Пер. А. Губера.)

У нас есть термин для этого эффекта, который Леонардо считает истинной задачей мастерства художника. Мы называем его эмпафией (сопереживанием, пристрастностью — пер.). Находясь перед «Тайной вечерей», мы должны быть беспокойны вместе с апостолами, вызываючи с Иудой и покорны с Христом, который только что предвещил скорое предательство и свое страдания. Нужно ли говорить, что это чувство также требует особого взгляда. Мы должны сконцентрироваться, сосредоточиваясь по очереди на каждой фигуре, по мере того как мы погружаемся в изображенное событие. Именно для этой цели должны быть мобилизованы все средства художника. Чтобы полнее понять психологические взаимоотношения персонажей, мы должны также ощущать пространство, в котором они движутся и действуют.

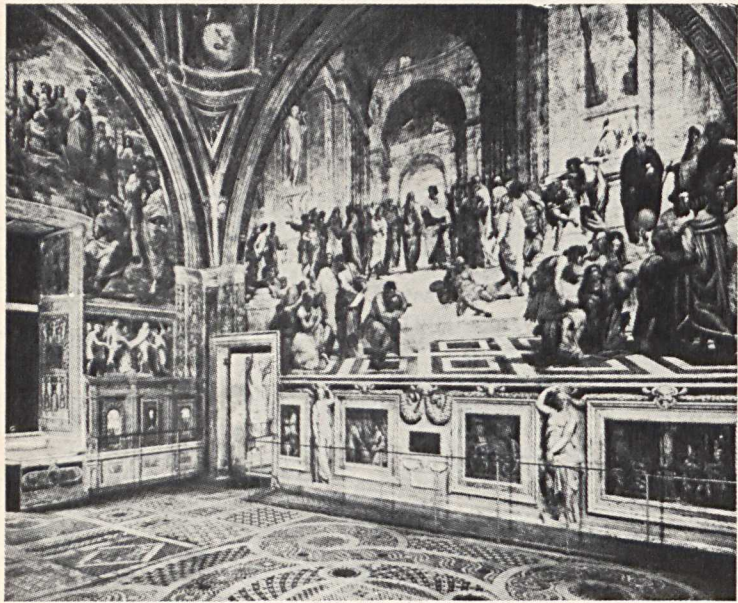
В своем описании фрески Леонардо Вазари выделяет магическую точность в передаче скатерти; и даже эта малая деталь должна быть понята как визуальное средство, повышающее у зрителя непосредственное ощущение, что он наблюдает мгновенно происходящее явление евхаристии. К сожалению, у нас нет лучшего слова для этого ощущения, чем широкое понятие «иллюзия», хотя никто, конечно, не может иметь настоящей иллюзии, что он находится перед застывшим событием. Нужно нам слово могло бы соответствовать понятию «вымысла» в литературе. Вымысел может быть создан живо и убедительно без того, чтобы кто-то счел воображаемое событие реально происходившим. Я полагаю, что в изобразительном искусстве и в литературе такое восприятие зависит от внутренней связности, согласованности ситуации. Именно эту согласованность хотели сберечь Аристотель своими единствами и Леонардо, настаивавший на логике места действия. Идея наслоения сцен, когда земля изображается поверх неба, была для Леонардо высшей глупостью (somma stoltitia), потому что ей не хватало этой элементарной ситуационной согласованности.

Здесь я должен вернуться к главе «Размышления о греческом переломе» в моей книге «Искусство и иллюзия», чтобы, не повторяя гипотезы, выдвинутой там, чуть больше прояснить ее. Я утверждал, что мы путаем вещи местами, когда следуем авторам классической древности, излагая возрастание мимесиса, подражания природе как чисто формальное развитие. Оно может быть понято только как средство для новой цели, а именно, зрительного воплощения мифологического события. В древней Греции мифы излагались не только в строгих священных текстах, они также свободно расцвечивались поэтами и ставились на сцене, так что публика могла пережить страх и жалость, которые Аристотель считал целью трагедии. Для этого драматургу нужно было право вообразить событие так, как оно могло бы происходить, как полнокровную интерпретацию человеческой ситуации, которой мы можем сопереживать. Отсюда единства. Я думаю, эта же самая главная цель — показа не только «что», но и «как» события — веда и греческое изобразительное искусство к наблюдению природных явлений, к передаче экспрессии, анатомии, пространства и света. Форма следовала функции.

Владели, например, древние египтяне этим мастерством или нет, кажется мне несущественным; ведь их образ служил другой задаче. Задача, которая возвращает нас к проблеме Леонардо. Изображения в древнеегипетских гробницах обязательно расположены регистрами, но их функция прежде всего символическая, почти пиктографическая, происходящая от иероглифической надписи с перечислением деяний умершего и испытаний, ожидающих его в загробном мире. Такие образы должны прочитываться последовательно, почти как текст, и для этого деление на регистры играет незаменимую роль <...> По-видимому, живописец Полигнот, который был современником великих греческих трагиков пятого века, достиг того же психологического сопереживания, что и они, но не мог объединить свои сцены как целое. Так по крайней мере позволяет заключить описание двух его настенных росписей в Дельфах, данное Павсанием. Их сюжетом было разрушение Трои и спуск Одиссея в подземное царство, и, по всей видимости, Полигнот принял нечто вроде компромисса, предложенного Леонардо, размещая фигуры и группы свободно над линией почвы, так что дальний



Роспись дома Веттиев. Помпеи. I в. н. э.



Рафаэль Станца дель-Элиodoro. Ватикан. 1511—1514



Андреа Мантенья Роспись Камера дельи Спозии. Палаццо Дукале. Мантуя. Окт. 1464—1474

план был изображен выше на стене. Отражение метода композиции Полигнота мы можем видеть в знаменитом кратере Мастера Ниобид.

У нас имеется стенная роспись более позднего периода, так называемые пейзажи Одиссея с Эсквилина в Риме, первого века до н. э., которая выглядит лучшей иллюстрацией моей гипотезы. Требование, чтобы художник предоставил нам видеть «как», нежели просто рассказал «что» произошло, привело здесь к созданию сцен, наполненных светом и атмосферой, которые мы наблюдаем издали; и при этом греки и дестригоны индивидуализированы с большой искусностью великой традиции. Именно потому, что были найдены средства для этой цели, была поднята новая проблема в применении этого типа композиции к нуждам стенной росписи. Чтобы углубиться в эту проблему, мы должны остановиться и уяснить, что происходит, когда мы входим в комнату или другой интерьер. Мы сначала оглядываемся, чтобы увидеть, где мы находимся, мы замечаем стену, мы изучаем каждую деталь. Все это и многие другие разновидности восприятия требуют различных способов разглядывания. Для визуального понимания изображенного, вы помните, мы должны сосредоточиться на нем психологически и разглядывать его подконтрольно, интерпретируя его связность. То, что Ф. Бартлетт назвал «поиском значения», заставляет нас видеть воду в голубой полосе и щель между скалами в освещенном пятне. Это может продолжаться недолго, но это занимает известное время. Чтобы освоиться в интерьере, также нужно мгновение, но здесь мы осматриваемся блуждающими движениями глаза, которые скоро завершают нашу ориентацию. Декорация комнаты, архитектурная или картинная, не должна замедлять выборочный поиск значения. Наоборот, проясняя стены и потолок, декорация может дать акценты для быстрого разглядывания. Нам не нужно изучать каждую настоящую или фиктивную колонну или пилястру, потому что мы быстро схватываем соответствия и отступления. Заметьте, что для этого мы также предполагаем согласованность, благодаря которой принимаем любой вымысел, вводимый декоратором. Он может, например, предложить нам вообразить, что мы видим из помещения различные перспективы, и он может использовать для этого те самые средства так называемого иллюзионизма, которые были развиты для драматического воплощения в живописи и наверняка также на сцене. Пейзажи Одиссея были частью декоративной схемы, предполагавшей ряд проемов, через которые мы видим разные эпизоды из эпоса. Понятно, что здесь два критерия согласованности выступают в конфликт — это странное помещение открывается на нескольких различных эпизодах, разделенных по времени и месту.

В абстрактном виде есть два выхода из этой художественной дилеммы. Живописец может превратить всю стену в подобие одной сцены, фактически он может сделать всю комнату вымышленным местом действия воображаемого события. Это то, что сделал мастер Виллы мистерий возле Помпей. Он поместил узкую сцену между зрителем и фиктивной стеной, увеличив свои фигуры до масштаба, который легко воспринимается и имеет сильное драматическое воздействие, хотя мы и не вполне осведомлены, какой ритуал предствлен. Или художник может сохранить связность своего вымысла, вводя освященную временем схему рассказа в рассказе. В переводе на визуальные понятия это означает изображение внутри изображения. Декораторы Рима и Помпей были мастерами в вариации этой сложной схемы: отдельные картины в рамках представлены как часть целого вымышленного интерьера, который может раскрываться перспективными видами <...>

*

Скоро живописцу стенных росписей пришлось столкнуться с гораздо более существенным видом противодействия, которое изменило ход развития искусства. Христиане не могли игнорировать вторую заповедь, запрещавшую «делать себе кумира и изображение того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход, 20, 4). В свете этого текста удивительно, что, в отличие от иудаизма и ислама, христианская церковь на Западе оставалась терпима к изображениям в религиозном контексте. Убеждение, сделавшее это возможным, лучше всего сформулировано в словах папы Григория Великого, который признает дидактическое назначение образов: живопись есть для не умеющих читать то же, что буквы для умеющих. Упрощая, но, надеюсь, не извращая чрезвычайно сложный вопрос, мы можем сказать, что ограничение функции религиозного искусства переориентировало создателей образов на использование тех пиктографических методов, которые никогда полностью не угасали.

Стенные росписи римских катакомб хорошо иллюстрируют разницу между такой пиктографией и тем, что я назвал драматическим воплощением. В Сан Пьетро е Марчеллино мы видим Поклонение волхвов, фланкированное Моисеем, рассекающим скалу, и Ноем, выходящим из ковчега. Это подходящий пример, потому что никто не мог думать, что ковчег, который вмещал каждой твари по паре, мог быть меньше самого Ноя. Это пиктограмма в том смысле, что изображение плывущего ящика определяет фигуру как Ноя, а фигура занимает едва ли больше пространства, чем декоративный орнамент. Когда образ был таким путем сведен к знаку, проблема Леонардо исчезла сама собой <...>

Мы обычно ассоциируем раннехристианскую стенную декорацию скорее с мозаикой, чем с фреской. Большое значение имеет стойкость этой техники, но есть и другие причины, более тесно связанные с изменением роли образа. Реалистическая живопись обычно сочетается с наблюдением природы во всем ее разнообразии. Пиктография не поставлена в эту зависимость. Как писец может писать священное слово золотыми буквами на пурпурной

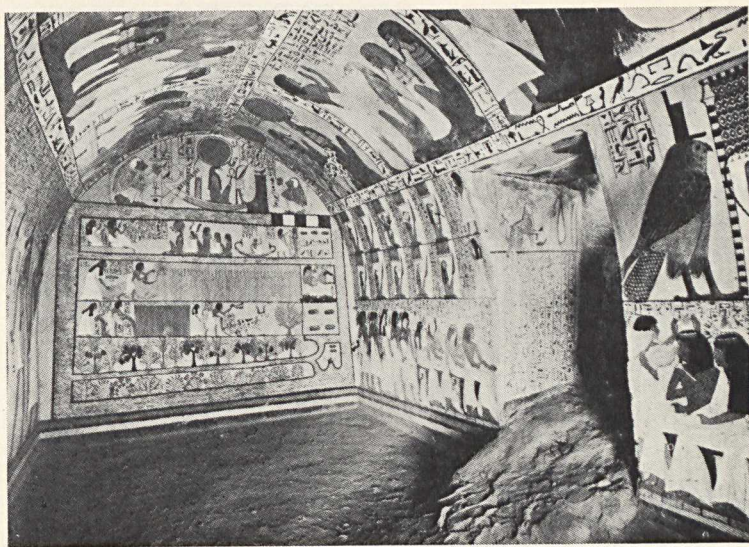
странице, выражая свое почтение и восторг, так мастер пиктографического повествования может усилить свое сообщение всеми средствами зримого величия. Могли или нет не умеющие читать понять точное значение некоторых фигур на мозаике триумфальной арки Святой Марии Маджоре (все еще стоящей в тупик ученых) — спорный вопрос, но несомненно, что и миряне, и духовенство чувствовали важность такого обилия золота и торжественности. В итоге стенопись в средние века стала чем-то вроде бедного родственника роскошной мозаики и витражного окна.

О лекциях профессора истории искусства в Гарварде говорили: «стоит вам уронить карандаш, и вы пропустили столетие». Мое положение еще хуже: мне придется опустить ряд столетий, чтобы выбрать хорошо сохранившийся образец средневековой росписи. Апсида каталонской церкви Святой Марии де Тахуль украшена сидящей на троне богородицей, к которой приближаются три волхва, обозначенных по именам. В своде мы видим фигуру Авеля с принимаемой жертвой, и несомненно, на другой стороне было изображение отвергаемого Каина. В замке апсиды — символ агнца божия, а под рядом пророков помещены сказочные животные, которые могут быть чисто декоративным изображением. Этим романским ансамблем утверждается то, к чему я подводил. В этом стиле нет зрительного различия между символическим, повествовательным и декоративным. То, что мы называем поклонением волхвов, есть на самом деле Эпифания, первая присяга могущественных властителей воплощенному слову. Эта визуализация земной реальности не более чем агнец божий в центре апсиды.

Когда эта величественная и цельная система образов распадается и каковы были силы, приведшие к тому восстановлению классической концепции, которую мы зовем Ренессансом? Этот вопрос занимал умы поколений историков, и было бы напрасно ожидать от меня готового ответа. Я хочу только обратить ваше внимание на одно явление в истории, которое кажется мне параллельным тому, что происходило в классической античности. Я имею в виду растущее требование того, что я назвал драматическим воплощением, — возвращение к потребности не только узнать, «что» произошло в соответствии с писанием, но «как» это произошло, как выглядели события, представляемые глазу. Я согласен с теми, кто связывает этот решительный перелом с новой ролью народного проповедника в XIII веке. Именно монахи принесли людям евангельскую историю и не жалели сил, чтобы она обновилась и пересоздалась в умах. Хорошо известно, что таким образом св. Франциск справлял рождество в Греччо, в действительности приводя вола и осла в церковь, а может быть, и живого младенца. И также во францисканской традиции зародилась та важная практика религиозных обрядов, которая включала такие воображаемые отождествления <...> Я думаю, можно утверждать, что скульптура была сначала более податлива к этим новым требованиям, чем живопись. У Никколо и Джованни Пизано передача индивидуальной человеческой фигуры в соответствии с ситуацией достигла драматической силы, никогда не превзойденной. Но как только протагонистам понадобилась убедительная сцена, цельная пространственность, — только живопись могла дать все средства для этой цели. Именно в этой точке истории я поместил бы фигуру Джотто. Он был гением повествования, который знал, как преобразовать традиционную пиктографию в живое присутствие, а участников в живых людей с неистощимой энергией внутренней жизни. Таким образом, моя интерпретация роста изобразительных возможностей опирается на тот же основополагающий принцип, который я выдвигал для развития иллюзионизма в древнем искусстве. В самом деле, было бы возможно начать здесь историю ренессансного искусства и летописать прогресс по направлению к этой цели, прогресс, в котором играет свою роль завоевание перспективы и анатомии <...>

В истории фресковой живописи Джотто стоит в начале длинного и сложного ряда решений проблемы. Вспомните, что в традиции, которую он наследовал, символические, повествовательные и декоративные элементы могли мирно ужиться внутри любого фрескового цикла, и именно этому сосуществованию неизбежно угрожало новое требование убедительного воплощения значительных событий. Как бы признавая новую потребность в дифференциации, Джотто ввел зрительное различие между символизмом и повествованием: дидактические образы пороков и добродетелей исполнены гризайлью внизу, демонстрируя скорее фиктивную статуарность, чем живую плоть; а события вверх рассказаны со всеми возможностями его нового реализма. Вводя таким образом прием, который шведский историк искусства Свен Сандстрем назвал уровнями нереального, Джотто придал особый статус тем персонификациям, которые в традиции западной мысли занимали что-то вроде ничейной земли между духовными сущностями и чистыми абстракциями. Но требования полноценного повествования не позволили ему в то же время избежать того порядкового расположения, которое Леонардо называл высшей глупостью — поскольку этот эффект был неотделим от его достижений. Пока повествование уподоблялось писанию на стене, сосредоточиваясь скорее на «что», нежели на «как», — зрительного скачка между сценами не существовало; но когда нам предлагается настроиться на одну картину, которую Альберти сравнивал с окном, открывающимся на сцену, — множество видов несут внутри себя семена своего собственного разрушения. Это справедливо даже до того, как перспектива делает противоречие совершенно явным <...>

В капелле Бранкаччи в Святой Марии дель Кармине во Флоренции Мазаччо, конечно, использовал схему компартиментов, и так поступало множество мастеров кватроченто. Но есть признаки того, что в течение столетия этот метод начал выглядеть старомодным. Мантенья использовал традиционную схему в капелле



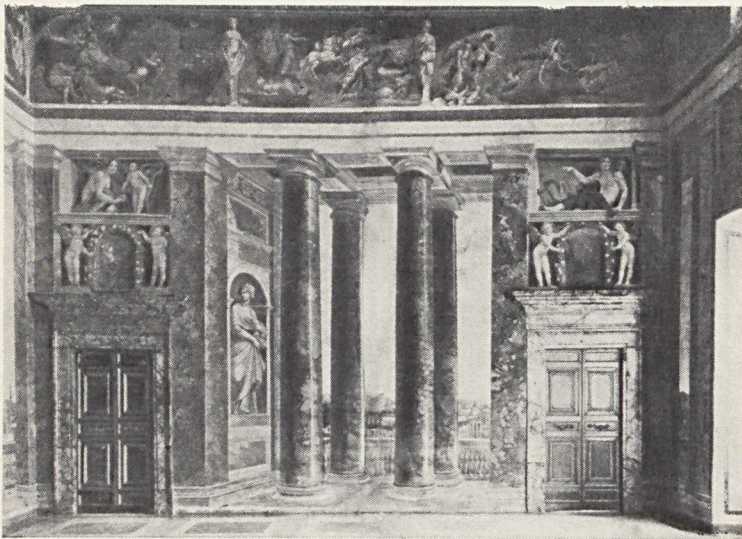
Роспись гробницы Сеннедхема. Фивы. XIX династия

«Поклонение волхвов». Камера Сан Пьетро е Марчеллино. Рим. IV в. н. э.



«Мадонна с младенцем и поклонение волхвов». Святой Марии де Тахуль. Каталония. 1123

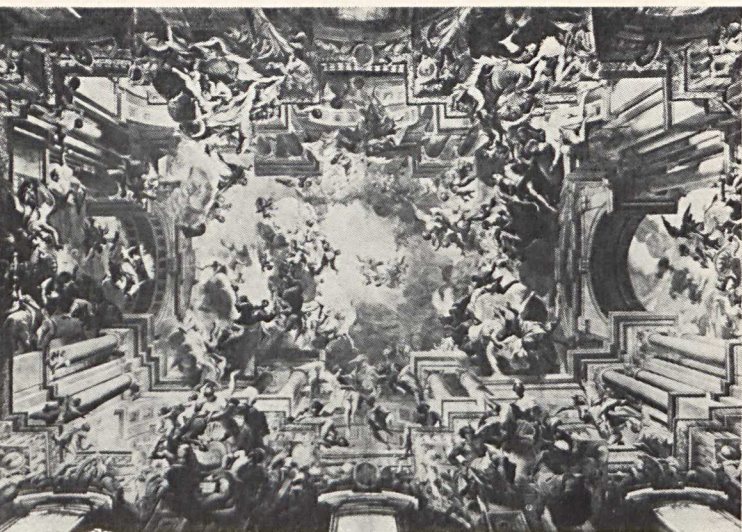




Бальтассаре Перуцци
Роспись виллы Фарнезина.
Рим. Ок. 1516



Джулио Романо
Зала Гигантов.
Палаццо дель Те.
Мантуя
1532—1535



Андреа Поццо
«Апофеоз св. Игнатия».
Плафон церкви Сант Игнацио.
Рим. 1691—1694

Оветари церкви Эремитани в Падуе, но в Камера дельи Спозии мантуанского Каstellо он создал интерьер поразительной оригинальности, применяя основополагающие принципы стенописи античности в совершенно новом вкусе. Обратите внимание на иллюзорные виды и знаменитый открытый проем в потолке, через который вниз в комнату смотрят люди, и заметьте семейную группу над камином, которая противостоит зрителю почти телесно в узкой зоне на фоне иллюзорной стены или занавеси. Но в этой замечательной комнате Мантенья не пришлось вступать в спор с повествовательными целями христианского дидактического искусства, которые было так трудно совместить с новыми средствами иллюзионистической живописи. Там, где требовалась череда сцен, простейший выход из дилеммы все еще давало реальное архитектурное членение стены, деление на люнеты, каждый из которых мог вместить сцену с ее собственным пространством, как было в комнате Доменико ди Бартоло в Ospedale della Scala в Сиене. Только маленький шаг отделяет эту известную схему от решения Пинтурикки, которое совершенно согласуется с требованием Леонардо, требованием единства стены, пространства и сцены. Я имею в виду красивый интерьер капеллы в Санта Мария Маджоре в Спелло. Здесь три сцены на трех стенах: благовещение, рождество и Христос среди учителей. Общее впечатление от этих пространственных сцен гораздо более совершенно, чем могут его дать отдельные иллюстрации. Капелла была завершена в 1501 году, и мы можем считать эту дату вехой. Ибо в XVI веке старая система компартиментов уже не принята. Художникам пришлось разделить точку зрения Леонардо.

Есть, однако, одно произведение, которое обходит нашу проблему и избегает категоризации. Это сикстинский потолок Микеланджело, где отдельные истории или сцены не поменяны одна над другой именно потому, что они расположены в нереальной сфере над иллюзорной архитектурой. Одобрил бы Леонардо это открытие или счел бы его уловкой — мы никогда не узнаем. Едва ли он возражал бы станцам Рафаэля в Ватикане, которые стали характерным примером классического решения фресковой декорации с люнетами в каждой из сводчатых комнат, соответствующими одному пространству и одной теме, если не одной сцене <...>

Когда мы анализируем две первые станцы Рафаэля, мы можем заключить, что их гармоническая внешность — отчасти дело удачного случая, для нас, как и для Рафаэля. Его первые заказы в Риме включали декорацию сравнительно небольших комнат, которые почти испрашивали этого гармонического решения. Другое дело Зала ди Константино. Здесь требовалось декорировать гораздо большие стены, не полагаясь на то подразделение на регистры, которое стало старомодным и неприемлемым. Поэтому Рафаэль основывался на приеме рассказа внутри рассказа. Его драматические сцены из жизни Константина напоминают тканную развеску между нишами с портретами пап, фланкированных персонификациями, в которых много от мира плоти, — странная оборотная сторона решения Джотто. Разнообразие решений этой проблемы декорации, особенно учениками и последователями Рафаэля и другими мастерами, работавшими в Риме, стало недавно предметом интересной книги Катарини Дюмон. Жаль, что я не могу с вами пролистать ее страницы, чтобы ввести вас во многие вариации, разыгранные на темы Рафаэля и Микеланджело и доведенные до предела следующим поколением, — такие как заполненные толпой стены Зала Реджиа, исполненные Пьерино дель Вага в замке св. Ангела в Риме, которые демонстрируют наслоения иллюзорных фикций. Вам, верно, вспомнятся здесь примеры из античности, которые я показывал раньше, но Помпеи в это время еще, разумеется, не были открыты. Несомненно, фрагменты древней живописи, находимые в других местах, могли дать намеки, но меня интересует больше причина, по которой они изучаются с такой охотой. Я бы предположил, что они могут быть интерпретированы как выход из неизбежного противоречия между целями и средствами, которое происходит из того факта, что декорация, последовательное повествование или драматическое воплощение, каждое требует различного способа смотрения. Для Альберти было логичным считать, что живопись, представляющая istoria, должна быть подобна окну, через которое мы смотрим на сцену. Вслед за этим и стена с фреской могла бы также трактоваться как иллюзорный проем, как и сделал Перуцци, следуя витрувианским принципам, в вилле Фарнезина, не отдавая, однако, привилегии ввести иллюзорный фриз со сценами из Овидия над проемом и различные иллюзорные рельефы и статуи. Но почему фикция проема должна ограничиваться отдельными сценами? Взятый в своем логическом пределе, этот принцип должен фактически отвергнуть не только стену, но и сам интерьер, что продемонстрировал Джулио Романо в своей зале Гигантов в Мантуе — sensationном произведении, которое не является, может быть, верхом глупости, но есть верх безрассудства, именно потому, что это предел драматического воплощения, эквивалент фильма ужасов.

В истории искусства эти различные формы организованного беспорядка толкуются стилистически под именем маньеризма. Когда я в молодости занимался этим предметом, маньеризм считался «расцветающим в продуманном напряжении», дилеммах и парадоксах. Сейчас мне представляется, что эти дилеммы были не столько вымышленными, сколько реальными; они были результатом того, что средства иллюзии опережали цели декорации и воплощения, представляя для художника такую проблему, которая делала гармоническое решение чрезвычайно трудным, если не невозможным. Богатство и зрительная виртуозность некоторых из этих декоративных схем несомненна, но потеря баланса между целями и средствами непоправима, смотрим ли мы на Зал деи Ченто Джорни Вазари в римском Канцеллерия, с его иллюзорными ступенями, ведущими к иллюзорным сценам, или на роспись палаццо Саккетти Франческо Сальвиати, с его

панно, неловко закрывающими иллюзорные колонны. Я думаю, мы никак не можем разрешить этих сложностей, не добавляя к чисто формальному и стилистическому подходу реконструкцию проблем, встававших перед художником, проблем соответствия средств целям и целей — средствам.

*
 Это методологическое правило может нам помочь также в понимании последующего развития истории фресковой живописи, развития так называемого иллюзионистического потолка, которое мы связываем со стилем барокко, хотя оно начинается в раннем XVI веке (с куполов Корреджо, идущих, возможно, от свода Мантеньи). Я надеюсь не преувеличить, предположив, что эта схема может быть определена как выход из дилеммы, которая привлекла наше внимание. Поскольку если и есть в каком-либо большом помещении площадь, к которой могут быть применены единства Леонардо без уверток и отклонений, — то это потолок. Представьте его себе прозрачным — и вы увидите небеса. Этот пример ярко показывает, как цели могут быть порождены средствами. Здесь чисто формальное или декоративное решение имеет глубочайшую связь с возможностями образа, позволив художнику восстановить то единство символического, повествовательного и декоративного, укорененное в средневековой традиции, которое было разрушено отмеченными нами требованиями драматического воплощения. На небесах мы не можем уловить различия между ангелами и теми духовными сущностями, которые мы зовем персонализациями. Взгляд в небеса — всегда опыт визионерства, где метафоры приобретают реальность не осязаемых изображений, а зачений. Небесный свет — это божественное сияние, которое на знаменитом потолке Сант Иньяцио, отражаясь в сердце святого, освещает все части сферы. Назвать такую композицию, со всеми присущими ей символическими сущностями и знаками, иллюзионистической кажется мне натяжкой по отношению к смыслу этого слова. Мы можем назвать ее воплощением, делающим нас сопричастными той тайне, которую церковь желает поведать верующим. Несомненно, возможность превратить потолок в единое видение привлекала также и светских правителей, с их страстью к апофеозам и мифологическим панегирикам; но, как и раньше, система ослабла и распалась с приходом нового рационализма и строгости.

Неоклассицисты XVIII века устали смотреть в небеса и избегали этой формы иллюзионизма. Стена есть стена и потолок есть потолок. Парнас Менгса в вилле Альбани дает один из первых симптомов этого подхода. По иллюстрации вы не могли бы сказать, роспись ли это потолка или стены. В неоклассицизме декоративная картина становится подчиненной цели ясной организации стены, примером чему служит этруская комната, созданная Робертом Адамом для Остерли.

Генри Фюзели, читая лекции студентам Королевской Академии на рубеже веков, говорил о погибших росписях Полигнота в Дельфах, которые я упоминал в начале моей лекции и которые в это время стали предметом многих споров среди ученых-классиков и художников, стремившихся реконструировать их вид на основании описания Павсания. Диаграмма Гете показывала удаленные фигуры выше на стене. Замечая этот композиционный принцип, Фюзели призывал своих слушателей «не относить только к невежеству и неразумности то, что может опираться на твердое основание устойчивого принципа»: «На этой вершине искусство избегает правил, предписанных низшему мастерству и ... возвращается к своим первоэлементам... Простота, параллелизм, соединение занимают место разнообразия, контраста и композиции... Нам приходится приписать примитивность решения целого скорее выбору художника и величественной простоте, чем нужде понимания».

В течение XIX века это предпочтение примитивных методов композиции иллюзионизму в декоративной живописи стало символом веры среди реформаторов декорации. Пьюджин соперничал в такте со средневековыми декораторами, которые обходили западни иллюзионистических мотивов; он специально отмечал, что обои не должны показывать предметы со светотенью, потому что их изображенная светотень, проведенная по всей комнате, пришла бы в конфликт с реальной светотенью, образованной оконным светом. Вероятно, строгие викторианцы недооценивали способность человеческого ума видеть в фикции фикцию <...>

В неизбежном конфликте между средствами иллюзии и целями декоративного дизайна иллюзия быстро теряла свое значение для зрительного образа. Декораторы были в авангарде тех, кто порицал вульгарность иллюзионистических приемов, и ведущие мастера росписи стали принимать их взгляды. Пьер Пюви де Шаванн говорил, что если художник не будет уважать стену, стена отвергнет его работу. Вслед за Пюви идею подхватил Фердинанд Ходлер в Швейцарии, который провозгласил истинным принципом искусства идею «параллелизма» — тот самый термин, который использовал Фюзели в описании утраченных росписей Полигнота. Но даже монументальные росписи Ходлера были слишком здоровыми для следующего поколения Ар Нуво, которое восхищалось ими, но которое нашло для себя на Востоке и в Византии новый источник вдохновения, как свидетельствует мозаичная декорация Густава Климта обеденной комнаты дворца Стокле в Брюсселе, которая представляет собой почти абстрактную игру плоских форм.

Эти декорации относятся к 1905—1909 годам. В это же время кризис, разрушивший единства Леонардо в стеной декорации, распространился и на станковую живопись. Но там уже другой рассказ.



Роберт Адам
 Этруская комната.
 Дом Остерли.
 Лондон. 1775—1777



Пьер
 Пюви де Шаванн
 «Науки
 и искусства».
 Большой амфитеатр.
 Сорбонна.
 Париж. 1887



Густав Климт
 Мозаичный фриз.
 Столовая Палас
 Стокле. Брюссель.
 1909—1911

В 1969 году в архиве Томского областного краеведческого музея этнограф Н. В. Лукина обнаружила рукопись «Драматическое искусство вахских остяков». По всем данным, автором рукописи являлся Михаил Бонифатьевич Шатилов, бывший директор краеведческого музея, один из инициаторов его создания, исследователь искусства и жизни хантов, обитавших по реке Вах. Очевидно, над рукописью Шатилов работал в первой половине 30-х годов. К этому времени появился ряд серьезных работ других исследователей, пристально изучавших культуру народов Сибири и Дальнего Востока, в частности, шаманские обряды, быстро исчезающие из реальной жизни.

Основываясь на этническом материале, Шатилов дал свое толкование предтеатра, видя его исток в камлании. Собственно, и А. Д. Авдеев называл колдунов и шаманов профессионалами первобытнообщинного строя.

Обширная литература, освещающая явление шаманизма, появившаяся за последние годы, не опровергает эту гипотезу. Во всяком случае несомненно, что шаман — обладатель своеобразного актерского дара. Очевидно также, что шаманство — наиболее древнее и широко распространенное явление в истории религии, его рудименты сохранялись до недавнего времени на всех континентах мира.

Вопрос о происхождении театра чрезвычайно важен и недостаточно изучен, список трудов на данную тему практически не расширяется, он по-прежнему ограничен работами А. Н. Веселовского, А. Д. Авдеева, В. Н. Харузиной. Между тем дальнейшее изучение вопроса может пролить дополнительный свет на начальные стадии человеческой культуры, во многом определившие ее характер. Но в неменьшей степени это ценно и для современной театральной практики.

Мировая театральная культура XX века располагает достаточным количеством спектаклей, ориентированных на активизацию глубин человеческой психики; сознательная, а подчас и неосознанная цель режиссера — разбудить все поля зрительского восприятия, дать то переживание и потрясение, какое может принести лишь театр в его подлинных, изначальных формах. Какой силой должна обладать эстетика спектакля, воспроизводящего первозданный, глубокий миф, чтобы захватить современного зал! Во второй половине нашего столетия зрителю доводится присутствовать при действе, предельно близком к акту мифотворчества, — у В. Мазураса в спектакле «Дочь земли» в Вильнюсском театре «Леле», или быть привлеченным к отправлению ритуала при спектакле «Ики» Л. Брука в театре Наций.

В распоряжении нашего театра — громадный арсенал средств, обеспеченный уровнем техники: от элементарных софитов и динамиков до лазера и полиэкрана. В распоряжении нашем —

синтез искусств, из которых сегодня слагается спектакль, творимый коллективом художников.

Шатилов исследует элементы, составляющие структуру первобытного «спектакля», разбирая его синкретическое целое на отдельные части (элементы структуры действия вычленил В. Н. Харузина и впоследствии — Е. В. Новик). Нужно ли говорить, что технические приспособления каждого вида искусства примитивны предельно? И тем не менее из описаний очевидцев — и самого Шатилова, и В. Г. Тан-Богораза, и других явствует, какое высокое и таинственное мастерство хранится в начальных театральных формах, освещенных ритуалом. «И дрожь пробежала у меня по телу, и холодок прошел по моей голове, и глаза мои узрели людей века камня; и уши мои услышали разговор моих отцов, моих дедов и моих прадедов со зверем», — так пишет Е. А. Крейнович, лицезревший спектакль о медведе у янхов.

Можно предположить, что в шаманском камлании концентрируется та энергия, которая вообще присуща ритуально-театральным формам, ведь и Дм. Покровский говорил о том, что при воспроизведении определенных архаичных форм искусства психологи фиксируют вокруг исполнителей сильное энергетическое поле. В случае, описанном Крейновичем, и в случаях, о которых пишут Шатилов и Тан-Богораз, зрители находились под мощным воздействием определенного характера, техника которого современным театральным искусством утрачена.

Но в творческом актерском акте и в акте камлания есть совпадения, заставляющие по-иному подойти к первобытному «театру одного актера». Е. В. Ревуненкова, исследователь шаманизма, сближает вхождение в транс с системой К. С. Станиславского. Приводим отрывки из рукописи М. Б. Шатилова, где описана первобытная мистерия, воспроизводимая лишь звуковым рядом. Но исполнительская сторона дела столь совершенна, что зритель в полной темноте, слушая только звуки, дорисовывает полную картину силой своего воображения, разбуженного шаманом и подключенного к действию. Убедительность мастерства дает возможность членам социума, идеологически единого, соучаствовать в действии, но и человек, находящийся вне данной культуры, отнюдь не остается равнодушным.

Это описание свидетельствует о виртуозном мастерстве исполнителя, равно как и о тонком эстетическом чувстве Шатилова, сумевшего оценить обряд с художественных позиций и получившего подтверждение своей мысли: «так называемое «примитивное» искусство первобытных народов по силе вызываемых им эмоций может стоять сплошь и рядом не ниже, а выше так называемых культурных народов известной эпохи».

И. У.

Спектакль древнего театра

Михаил Шатилов

В работе Шатилова излагается обрядовое действо, разыгрываемое вокруг медведя, убитого и принесенного в юрту, куда приходят гости, приветствуя медведя словами: «Здравствуй, старик».

Голова и лапа медведя украшены лентами и цветными лоскутками. Праздник идет ночами.

«<...> второй акт обряда — самый праздник. Под звуки домбры пананюх «звучит дерево», поются песни, сказки различного содержания, но главным образом такие, где бы говорилось про медведя. Затем происходит пляска, по приемам имитирующие движения медведя в различные моменты его жизни. Так происходит праздник все эти ночи. В последнюю ночь начинают варить медвежатину и в первую очередь голову и сердце. Пока голова варится, происходит борьба. Кто-либо из охотников надевает шкуру медведя и начинает бороться с присутствующими, подражая при этом во всех движениях медведю. Мнимый медведь побеждает в борьбе последовательно семь борцов, и лишь после этого все они общими силами одолевают его, чем и заканчивается борьба. Начинается пиршество.

«<...> По описанию подобного же обряда у вогулов и остяков на Тобольском севере в работах Н. Л. Гондатти, между прочим, говорится, что «вторая часть ночи праздника посвящается примитивным представлениям; остяки одевают берестяные маски и изображают различные сцены и танцы. Пляски бывают между песен и им соответствуют; если поют про медведя, то и в плясках подражают его телодвижениям» (Гондатти, 1888).

В известных материалах С. Патканова по былинному эпосу остяков имеется песня «медвежья смерть», где от имени медведя в первом лице повествуется о его злоключениях после того, как он спустился на землю «от ... отца, мужа семибездного неба». «<...> должно лишь заметить, что все эти моменты в высокой степени заполняются мимикой, жестами, движениями, пантомимами, имитирующими движения медведя; сопровождаются пением и музыкой и достигают по силе впечатления также большого драматизма. Это многоактная, разбитая по времени исполнения на несколько ночей, драма! Эта драма имеет ритуальное значение, тотемистическое обоснование, объединяя таким образом всех родичей; и поэтому имеет, кроме художественной ценности, и большую социальную значимость. Кроме того, в отношении этого обряда необходимо заметить, что здесь мы имеем много составных элементов, присущие драме вообще.

Имеются здесь и сцена, и действующие лица, и зрители, реквизит и бутафория, грим и костюмы, пение и музыка.

«<...> можно констатировать, что в шаманстве народность как бы дает свой музыкальный максимум. Поэтому оценка музыкальной культуры должна гораздо шире захватить этот род музыки, тем более, что в шаманстве мелодическое оформление обладает вполне устойчивой формой, имеющей, наверное, и свои древние традиции и унаследованные корни (Стешенко-Куфтина, 1930, 99 и др.).

Необходимо, наконец, отметить еще одну чрезвычайно интересную, сложную форму драматического действия, более развитую, усовершенствованную «<...> которую нам удалось наблюдать у ваховских остяков «<...>

Действие это, точно так же как и акт шаманства, называется ворожкой ёлвол «ворожей ворожит», но оно в то же время имеет и специальное название нюкульвель «представление вести» или одним словом «представление, ворожба» с призыванием духов — лунгов. Действие совершал молодой, 25 лет, шаман Г. И. Сегельтов или Сокали «Сорока».

Действие началось уже в полночь. Собрались все в одну юрту-берестянку, предназначенную для ворожки. Среди присутствующих заметно было большое оживление, приподнятое настроение. Шаман сидел в углу юрты, усиленно курил трубку и медленно, очень мягко играл на домбре пананюх «звучит дерево» «<...>

Все присутствующие разместились по возможности подальше от центра к самым стенкам юрты.

Огонь на кострище был совершенно затушен, наступила полная темнота и полная тишина.

И лишь в углу, где сидел шаман, слышались мягкие звуки пананюх. Эта игра, а затем тихое пение продолжались довольно долго — это шаман призывал к себе в юрту духов. В это время «<...> звуки домбры, доселе слышимые из угла юрты, где сидел шаман, начали перемещаться; они слышались в разных местах юрты (разновременно); внизу по полу юрты, а также как бы и под самой крышей, и, наконец, звуки домбры стали как бы удаляться, то совершенно обрываясь; затем они снова начинают слышаться издали и постепенно приближаются. Получается полная иллюзия пространства.

«<...> И вот, вдруг как бы действительно кто-то упал с крыши юрты на бересту, разостланную посреди юрты, в то же мгновение кто-то как бы пролетел (как потом объяснили, это улетел из юрты шаман). Домбра смолкла, но вместе с тем началось в юрте какое-то интригующее шуршание. Затем опять как бы кто-то падает с крыши юрты. И вдруг начинаются различные звуки, подражающие крикам различных птиц, зверей — это появились лунги — духи по вызову шамана. Первым услышали мы пение кукушки — этой «вещей» птицы — «ку-ку, ку-ку». Ее мягкое

мелодичное пение слышалось довольно длительное время в разных углах юрты. Затем грустная, нежная мелодия кукушки вдруг сменилась как бы хлопанием крыльев огромной птицы, и мы были поражены искусным подражанием лесному «хохоту» совы — «хо, хо, хо, хо». Этот злоедейский хохот буквально наполнял юрту и производил большое впечатление при определенной настроенности присутствующих и притом в обстановке абсолютной темноты. Вслед за этим прокричал, но на момент, удод — «ху-до», «ху-до». При этом мои соседи волновались и шептали — «ху-да, ху-до, ой, ой».

Вдруг эта мрачная картина была нарушена вызывающим и веселым криком как бы вспугнутой с места утки — «кря, кря, кря». Настроение зрителей сразу изменилось, послышался веселый шепот, облегченные вздохи ... высоко над нами пролетел журавль с криками — «курлы, курлы», как бы призывая всех в небесные дали... И в это же время сверху как бы вновь кто-то упал и послышался характерный свист бурундука. Вслед за этим послышалось «чекание» белки — «чек, чек, чек». Эти звуки — чекание белки — продолжались довольно долго, причем в то время чувствовалось как бы перепрыгивание белки с места на место, с одного дерева на другое и т. д.

<...> Получается довольно естественное окружение присутствующих как бы целым сборищем лунгов, воплотившихся в различных зверей и птиц. В это время начинается гадание присутствующих через дунгов. Так, когда появляется белка, говорят: «Белка, я стреляю — упади», и слышится как бы действительно падение белки с дерева, это предвещает хороший промысел; в другом случае на подобное же гадание эта мнимая белка более усиленно «зачекала» и запрыгала, что означало неудачный промысел.

И вот, во время этой очень интересной сцены в юрту вдруг как бы буквально вваливается кто-то огромный, неповоротливый и в юрте начинается страшная возня, урчание, пыхтение и т. д. — это, оказывается, в юрте появляется медведь <...> который кроме свойственных ему издаваемых им звуков начинает говорить, здороваться с каждым: «Петявола ике, петявола, петя, петя». «Здравствуй, старик, здравствуй, здорово, здорово». Далее медведь как бы начинает с кем-то бороться, кого-то ловить; поймал, борется и, наконец, поборол. При этом он сам же и повествует о ходе событий, сообщает, что он поймал ни — «женщину», борется с ней, поборол, далее говорит: «Вот боюсь, как бы мне чего не сделать с ней, вот боюсь, ой сделаю, ну вот и сделал». При этом борьба затихает и наступает тишина, которая, несмотря на очевидную вольность этого момента, никем из присутствующих не нарушается, все слушают и воспринимают совершенно серьезно. Действия медведя происходят довольно долгое время. Затем постепенно к нему присоединяются вновь другие дунги.

Но вот вдруг сверху через крышу как бы кто-то влетает в юрту. И вновь слышатся звуки домбры и пение шамана — это он вернулся из своих загадочных далеких странствий и начинает



выпроваживать из юрты лунгов, вызванных им ранее самим же. Шаман вновь воспроизводит первый момент игры на домбре, когда звуки ее слышатся поочередно в разных местах юрты, как бы под крышей юрты или в небольшом отдалении и т. д.; одним словом, опять достигается полная иллюзия пространства, в котором слышатся те или иные звуки. В некоторые моменты присутствующие повторяют в унисон пение шамана. В это время между прочим слышится под нежный аккомпанемент домбры очень интересное и красивое пение как бы девушки, идущей издалека к юрте и медленно, медленно приближающейся к ней. Медленное приближение и затем удаление этой поющей девушки повторялось несколько раз. В этой части шаман-исполнитель в смысле создания впечатления пространства и воспроизводства именно девичьего пения был на большой высоте — я был положительно очарован этим моментом. Один из моих спутников, присутствовавший при этом, всецело поддался влиянию происходившего; по своему состоянию ничем не отличаясь от окружающих остяков, он был всецело во власти лунгов. И мне, зараженному скепсисом, приходилось лишь сожалеть, что я не могу так непосредственно воспринимать происходившее — настолько выразительна была окружающая обстановка!

Наконец, дунги изгнаны, шаман остается один, и он начинает здороваться со всеми <...> Шаман начинает все тише и тише играть на домбре и петь, и через некоторое время музыка уже слышна из того же угла, откуда началось все действие.

Здесь мы имеем, таким образом, сложные формы драматического искусства у ваховских остяков, тесно переплетенные с религиозным моментом, что весьма характерно для определенной ступени хозяйственного и культурного состояния народа, здесь мы имеем религиозную мистерию <...> к подобного рода мистерии, лишь отчасти связанной с культом, можно отнести приведенное нами драматическое действие ваховского шамана Сокали. Характерной особенностью этого драматического действия является то, что все оно происходит в условиях полной темноты; присутствующие на этом действии являются не столько зрителями, сколько слушателями, все действия ими воспринимаются на слух. Поэтому в этой драме первенствующее значение имеют не действие, а слово, пение и музыка — это музыкальная по преимуществу драма <...>

Затем необходимо отметить еще одну особенность данного действия — это обилие интонаций: живо и красочно передаются целые картины путем звукоподражания, целый ряд персонажей — действующих лиц и их действия передаются путем звукоподражания. Подобные же звукоподражания встречаются и в действиях шаманов — как у остяков, так и у некоторых других народов, как, например, у алтайцев, якутов, тунгусов.

Человек на определенной стадии развития, при известной близости к природе с удивительным искусством подражает всем звукам, которые привлекают его чуткий слух и зоркое внимание. Для звукоподражаний прискиваются особые слова, составляются целые предложения и разговоры; кроме того, звуки передаются разными приемами: щелканьем, свистом, бормотанием, хрипением, писком, стоном и т. д. Из разнообразных звукоподражаний наиболее поэтические и интересные те, которые передают голоса животных и особенно птиц <...> Звукоподражания часто пополняются легендами (например, легенды о кукушке и др.), сказками о происхождении того или иного животного или птицы, его особом значении в жизни человека, различными хозяйственными, метеорологическими наблюдениями. Самые клочки и названия животных и птиц передко представляют собой звукоподражания и стоят в связи со звуками, издаваемыми животными или птицами (например, кряква). На звукоподражании основаны различные народные игры, песни и т. д.; и вообще звукоподражание имеет весьма широкое применение у самых различных народностей и особенно занимает видное место в детском фольклоре (Виноградов, 1924; Капица, 1928). Наконец, звукоподражаниями пользовались орнитологи (Брем), писатели (Аксаков, Гамсун, Пришвин). В этом отношении особенный интерес представляют произведения М. Пришвина в его сборниках — «Родники Берендея», «Журавлиная роща» и др., где автор при его удивительной чуткости к природе передает нам с поразительной живостью, красотой и точностью многие моменты из жизни птиц, переполненные звукоподражаниями.

Обращаясь к составным элементам данного драматического действия, мы точно так же по наличию этих элементов должны признать особую ценность этой остяцкой драмы. Здесь имеются все наиболее важные элементы драматического искусства, когда изображаются те или иные лица (человек, звери, птицы, духи), или какого-либо события (ухаживание медведя, появление девушки, появление звуков и т. д.) посредством действий (жестов, телодвижений) или словом, пением или музыкой. Имеются лица в этой драме и зрители, и исполнители, и сцена, и декорации, и реквизит, и бутафория, и хоры, и оркестр. Зрители и исполнители уже нам знакомы; зрители — это все присутствующие на данном действии, исполнители — это шаман, который, выступая в различных ролях, являясь, таким образом, многоликим исполнителем, являясь собой как бы целую драматическую труппу. И он же заменял режиссера, который распределял роли исполнителей.

Сценой является центральная часть юрты, тщательно очищенная на это время от всего постороннего и устланная берестяным полотнищем, на котором и происходило все действие. Декорацией в данном случае можно считать стены юрты, так тщательно осмотренные перед представлением и старательно зачистанные в самых маленьких их щелках и тем самым специально приспособленные для данного действия. Эту драму разыгрывать на открытом воздухе, без окружения подобной декорации — стен юрты, очевидно, невозможно. Реквизитом и бутафорией служат разостланное посреди юрты полотнище бересты, набросанная на него сухая трава, бубен и колотушка к нему. При помощи их шаман воспроизводит очень искусно различные шумы, шорохи, движения тех или иных своих персонажей. Имеем мы здесь и хоровое исполнение, когда все присутствующие повторяли некоторые моменты пения шамана все хором в унисон; причем исполнение не производит впечатления импровизации со стороны этого массового исполнителя, оно вполне гармонировало с общим колоритом всего действия и проводилось с большим настроением.

И, наконец, оркестр в этой драме занимает совершенно исключительное место. Оркестром служит домбра пананюх, игра на которой имеет здесь едва ли не первостепенное значение; игра на домбре дает нам то музыкальную иллюстрацию к исполненному моменту, то получает совершенно самостоятельное значение, заменяет собою самое действие <...>

Таким образом, как по наличию основных элементов драматического искусства, количеству мнимых, воображаемых исполнителей, сложности действий и всего сюжета, так и по совершенно самостоятельному значению этого действия <...> мы должны признать это действие ваховского шамана наиболее развитой формой остяцкой драмы, уже выделившейся от других моментов остяцкого народного творчества.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Медведь — один из популярнейших персонажей в фольклоре северного полушария. Он присутствует и в сказках о животных, и в волшебных сказках, в пословицах, песнях, заговорах. Но он же — герой мифов, постоянный участник обрядов и игр в Сибири, Европе, Северной Америке. Даже в Южной Америке, по Андам, медвежий персонаж участвует в маскарадах. Корни культа медведя уходят, вероятно, в палеолит. Б. А. Рыбаков («Язычество древних славян», М., «Наука», 1981) склонен считать медвежий культ чуть ли не первичным в истории религии. Во всяком случае, уже в захоронениях верхнего палеолита в Евразии находят амулеты из зубов и когтей медведя, фигуры медведя явно культового назначения и глиняные изображения медвежьей лапы.

Морда и лапа медведя, как концентрация его духовной силы, признаны были до самого последнего времени у народов Европы и Азии.

В Западной Сибири ханты и манси, давая клятву, целовали высушенный медвежий нос и губы. У тех же ваховских хантов, у которых был Шатилов, в 1970 году В. М. Кулемзиным был записан обряд медвежьего праздника (по поводу убийства медведя). Распорядитель праздника имитировал медведя: надел себе на шею отрезанные кольцом губы убитого зверя, а нос, срезанный одним куском с губами, прикрепил к своему лбу. Более упрощенную маску, пожалуй, трудно найти. Высушенная передняя лапа висела в хлебах у русских для сохранения скота; если корова переставала доиться, ей массировали вымя этой лапой. Впрочем, женщинам при тяжелых родах тоже водили по животу сушеной лапой медведя. Еще в 20-е годы нашего века в Центральной России зазывали в дома «на счастье» вожаков с медведями. Предки этих вожаков, скоморохи, бродившие по Руси («с медведями, козой и сучками»), разыгрывали с этими первыми русскими актерами площадные действия-драмы. Практически во всем ареале обитания медведя его популярность объясняется сходством с человеком. Медведь — или оборотень, или предок в зверином образе. А самый популярный в фольклоре сюжет, связанный с медведем, — это рассказ о сожительстве его с человеком. Чаще всего медведь утаскивает женщину к себе в берлогу, иногда медведица покушается на мужчину. В записи Шатилова представляющий медведя шаман также не обошелся без подобного эпизода. И нас интересует, на общем фоне веры в родство человека и медведя, в возможность их брака, — попытка выразить не словесно, а драматически участие медведя в жизни людей.

Для древнейших времен мы можем лишь предположить существование каких-то обрядовых действий, связанных с медведем. Стадиально близки к палеолитическим медвежьим пляскам народов Сибири и Северной Америки. Рисунок на китайском глиняном сосуде времен шестой династии (из коллекции Лувра) — на нем изображен танцующий человек в медвежьей шкуре — связыва-

В такой крокет была одета Ифигения, приехавшая в Авлиду на свадьбу с Ахиллом и вместо брачного ложа легшая на алтарь Артемиды. Но, согласно одной из версий (Фанодем), Ифигения искупала отцовский грех — убийство не лани, а медведицы, посвященной Артемиде, и была заменена на алтаре медведицей. Так что, вероятно, авлидская трагедия — это отголосок, на театральной стадии, первобытной медвежьей драмы, аналогичной той, что записана Шатиловым.

Точной даты Бравроний мы не знаем, но можем — по аналогии — предположить весеннее время: прежде всего потому, что медведица была божеством природы (просыпающимся весной), в Балканском регионе по крайней мере с неолита. Кроме того, уже в новое время по всему европейскому Средиземноморью зафиксировано участие медвежьего персонажа прежде всего в весенних обрядах.

От Пиренеев до Карпат у крестьян есть примета: 2 февраля, на Сретение, медведь выглядывает из берлоги. Если идет дождь или снег, то медведь покидает берлогу: зима кончилась. Если же светит солнце, то он засыпает еще на 40 дней, и столько же длится зима. День начала весны связан с медведем, который появляется, если нет солнца. Он служит субститутом солнца и и возвещает весну. На Сретение в некоторых местах Южной Европы устраиваются шествия, аналогичные карнавальным — а символика карнавала и масленицы как праздника умирания зимы и пробуждения весны, когда воскресает божество плодородия, достаточно известна.

В пиренейском поселке Арль-сюр-Теш на второе февраля еще в 20-е годы нашего века устраивался праздник, в ходе которого разыгрывалась следующая пантомима. Один из юношей поселка, переодетый в девичье платье и названный «Розетта», подвергался на улице нападению другого, переодетого медведем, который символически пытался изнасиловать «Розетту». Другие крестьяне, переодетые охотниками, «убивали медведя», — впрочем, последний тут же «воскресал».

В той же местности, в поселке Пратс-де-Моло, 2 февраля, как и у румын, называется «медвежий день». Во время праздничного гулянья двое парней, одетых в медвежьи шкуры, преследуют поселян, мажут их золой; особенное внимание оказывается молодым девушкам. Под конец «медведей убивают», но они воскресают.

Зола, как и мука, служит в обрядах символом плодородия. Так что перед нами два варианта развития одного первоначально натуралистического действия: в первом выразительность обряда проявляется через концентрацию действия на ограниченном числе персонажей, во втором — сохраняется коллективность, но сами акции персонажей гораздо более символизированы. Можно было бы условно назвать первый вариант — путем развития драмы, второй — мистерии.

Впрочем, не только в сретенских, но и в карнавальных шествиях маска медведя популярна по всей Европе. Но нигде медведь



ется учеными с мифом о Ю, жена которого подсмотрела, нарушив запрет, исполняющуюся мужем «медвежьей пляску».

В Европе медвежьи действия также, вероятно, послужили основой (может быть, одной из основ) развития театра. В конце XIX века близ Берна (где название этимологически связано с медведем) была найдена бронзовая статуэтка, изображающая сидящую на троне кельтскую богиню охоты Артию, к которой приближается огромный медведь. Артию, как по созвучию имени, так и по функции, ассоциируется с Артемидой. А одной из ипостасей Артемиды была медведица (Каллисто, Аталанта). Если бронзовая статуэтка с двумя персонажами позволяет лишь предположить какой-то разыгрываемый сюжет, то медвежьи пляски, посвященные Артемиде, нам известны.

В аттическом городе Бравроне (бывшем, по сути, предместьем Афин) периодически разыгрывался обряд переходного цикла — Бравроний, — в котором участвовали девочки от 10 до 15 лет. Суть обряда заключалась в посвящении девочек Артемиде, чтобы та хранила их девственность до брака. Маленькие жрицы богини назывались «медведицами». Хор афинских женщин в «Лисистрате» вспоминает:

— В платье алом, на Бравроне, я медведицей была,

Дочь отцовская... (645)

«Алое платье» (крокет шафранного цвета) — свадебное одеяние.

не выступает хозяином праздника, Карнавала, так откровенно, как на Сардинии (особенно сохранившей много архаичных черт культуры). Здесь человек, олицетворяющий Карнавал, шествует в медвежьей маске и покрыт медвежьей шкурой. Ведет он себя, как и «медведи» на Сретенье в Пиренеях: набрасывается на зрителей, а в отношении женщин выказывает недвусмысленно эротические намерения. В южной Германии, Австрии, Швейцарии в масленичный или майский праздник разыгрывается «охота на дикого человека». Лесной «дикий человек» — аналог восточноевропейскому лешему, а по русской пословице, «медведь лешему родной брат». В Каринтии эта игра и оформлена как охота на медведя. Ряженный, с медвежьей маской на лице и закутанный в стебли гороха, прятался в соломенной хижине где-нибудь в лесу. Другие маски (охотники, собаки и пр.), тащившие с собой плуг, находили его, «убивали», сжигали хижину (как чучело Карнавала, мельничное колесо и т. п.). В конце «медведь оживал».

Примеры можно продолжить, но и из приведенного материала можно, пожалуй, увидеть, что сретенско-карнавальное весеннее игры суть театрализованные действия, основным протагонистом которых является медведь — первоначально божество дикой пробуждающейся природы.

Сергей Серов



Книга, о которой пойдет речь*, кончается словами: «И сейчас византийские памятники несут нам, современным зрителям, как и прежде, свою неповторимую красоту, тайны которой мы стремимся разгадать». Ее автор — доктор искусствоведения, профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина — ряд лет преподавала историю древнерусского и византийского искусства, написала много работ о средневековом византийском, русском и болгарском искусстве, углубленно изучала византийскую книжную миниатюру¹ и закономерно перешла от частных исследований к обобщающему труду. Такие обобщения чаще всего создают на склоне дней. Вера Дмитриевна написала книгу в цветущую пору жизни, однако трагический случай сделал этот труд не только итоговим, но и последним.

В. Д. Лихачева много внимания уделяет характеристике отдельных памятников, однако «тайны неповторимой красоты» старается постичь не только анализом формальных приемов средневековых мастеров, она стремится проникнуть в самую природу византийского искусства, понять то специфически «византийское», что лежит в основе приемов и стилей, сменявших один другой на протяжении всех двадцати веков византийской истории.

По сути дела, книга на такую тему впервые предлагается вниманию русского читателя. Монуменальное исследование В. Н. Лазарева рассматривает только византийскую живопись², монография А. В. Банк трактует проблемы прикладного искусства IX—XII вв.³, и лишь рецензируемое издание охватывает всю историю византийского искусства.

В повествовании соблюден определенный ритм. Каждая из семи глав начинается с характеристики общественной и культурной жизни эпохи, за которой следует рассмотрение архитектуры, монументальной живописи, иконографии, книжной графики, прикладного искусства; заканчиваются главы рассуждениями о стиле и тенденциях развития искусства определенной эпохи. Столь методично выдержанная композиция — не только привычка опытного лектора

(кстати, книга вполне может быть использована как учебник), но и отражение общей концепции, где искусство рассматривается в системе идейных течений и культурной жизни эпохи, а каждый его жанр оказывается выражением стилевых тенденций определенного исторического периода. Вместе с тем такое построение книги дает возможность ясно выразить представления о развитии византийского искусства, которые разделяет В. Д. Лихачева. IV—V века для автора — не упадок старого римского искусства, а время появления первых признаков средневекового специфически византийского художественного стиля. Однако стиль этот, освобождающийся (но так никогда и не освободившийся!) от античного сенсуализма, сформировался окончательно только в VI веке. Тогда же были выработаны и формы искусства, «способные выразить самые отвлеченные идеи» (в этой способности — главное достижение «византизма» в искусстве).

Как и любая схема с высоким уровнем абстракционизма, предложенная концепция может оспариваться в деталях, однако ее достоинство — в попытке преодоления извечного «искусствоведческого сепаратизма» и включения истории искусства в процесс общей эволюции византийской культуры. Вместе с тем наводит на размышления подчас разительное несоответствие между периодами развития искусства и литературы. Так, например, эпоха «македонского ренессанса» для В. Д. Лихачевой — время, когда «впервые обращение к античному наследию было пронизано духом его понимания, и это явилось стимулом развития всей византийской культуры». В применении же к литературе IX—X веков — скорее время экцерпирования и систематизации античного наследия еще без глубокого проникновения в его суть. Это «проникновение» наступит в литературе позднее, только в XI веке, в период, когда в искусстве вопарится «спиритуалистический стиль». Кроме того, подобные несоответствия в значительной степени — результат слишком большой «генерализации тенденций» эпохи, стремления увидеть единство стиля там, где на самом деле есть разные тенденции, направления и стили. Не говоря уже о том, что одни и те же явления нередко по-разному оцениваются различными исследователями. Так, то же искусство «македонского ренессанса», особенно раннего его периода, по В. Н. Лазареву, — скорее «упаднический неоклассицизм», нежели «живое проникновение в дух античности», как об этом пишет В. Д. Лихачева. Создание целостной истории византийской культуры как истории смены, противоборства и сосуществования стилей (в широком, естественно, смысле слова) — интереснейшая задача современной науки, к решению которой приближает нас и рецензируемое исследование.

Постижению и популяризации этого искусства хорошо по-

служит и книга В. Д. Лихачевой.

Я. Любарский

¹ Лихачева В. Д. Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976. *Ее же*. Памятники византийской миниатюры IX—XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977.

² Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1—2. М., 1947—1948.

³ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. М., 1978.



Рецензируемая работа* отражает один из интересных и недостаточно глубоко исследованных вопросов использования декоративной плитки в качестве эффективного средства борьбы с монотонностью современной массовой застройки.

Проблема эстетической организации городской среды стала в последнее время предметом доминантой многих изустных и печатных споров. Но-стальгия по пластически выразительной среде ощущается повсеместно. И столь же повсеместно ведутся поиски адекватных средств ее гуманизации.

Весьма разнообразен здесь используемый арсенал. Искомая гармония достигается и планировочными мерами, и средствами ландшафтной архитектуры, и реализацией специальных дизайн-программ. Перспективно привлечение цвета как способа преобразования пространственного облика города.

Явно недостаточно используется эстетический потенциал объемно-пространственной керамики, хотя и она постепенно проникает в городскую среду. Главным сдерживающим фактором здесь, очевидно, выступает ее рукотворность и, следовательно, высокая стоимость — обстоятельство, которое, наряду с дефицитностью исходного сырья и не всегда благоприятными условиями экстерьерного бытования, сводит использование керамики к незначительным вкраплениям в городскую среду. Чаще в сосуществовании с зеленой архитектурой (садово-парковая керамика).

Основное позитивное начало работы Т. М. Греку состоит, на мой взгляд, в попытке подойти к традиционно рукотворному изделию декоратив-

* Греку Т. М. Пространственная керамика в современной архитектуре. Кишинев, Штиинца, 1981.

ной плитки с индустриальной меркой, исследовать и разработать проектно-технологические предпосылки к переходу, если не на массовое, то уж во всяком случае серийное производство объемно-пространственной керамики. Разработка предусматривала, естественно, и обеспечение хороших показателей морозо- и влагостойкости, удовлетворяющих требованиям эксплуатации в экстерьерных условиях. А гамма используемых автором глазурей благоприятно меняет цветовой климат окружения. Согласимся: специфика материала, да и условия последующего применения декоративной плитки создавали ряд творческих и технологических трудностей. Едва ли не главная из них — проблема пространственности — параметра, который задает определенные конструктивные требования к форме.

Т. М. Греку пошла по пути создания мелких керамических модулей и последующей сборки из них пространственных композиций на основе метода структурной комбинаторики. (Он широко применяется в современном дизайне.) Основное преимущество такого модульно-сборного метода (по существу, главный предмет исследований автора) состоит в значительном декоративном эффекте при большой вариативности композиционных решений.

Исследования выполнены на материале Молдавии и для условий этой республики, но реализованный автором подход, естественно, может быть с успехом использован и в других районах страны с развитой керамической промышленностью. Это обстоятельство, наряду с отмеченным высоким композиционным потенциалом модульного принципа, делает его довольно перспективным. Таково в концептивном изложении содержание книги, не свободной, как мне показалось, и от некоторых издержек.

В том виде, в каком работа предстала перед читателем (тираж издания 1175 экз.), явной информационной избыточностью грешит первая глава. Большую ее часть образует традиционное «состояние вопроса» — в контексте монографии оно несомненно нуждается в определенной содержательной транскрипции. Вместе с тем, за пределами авторского внимания остался интересный опыт, накопленный в других регионах страны.

Книга уязвима и своим полиграфическим исполнением. Значительное опережение изобразительного ряда усложняет чтение текста. Да и сами рисунки, исходя из их графической простоты, допускают уменьшение. Последнее замечание, впрочем, находится за пределами обсуждения.

Подытоживая сказанное, нужно тем не менее признать, что книга эта, несмотря на отмеченные издержки, восполняет все же образовавшийся пробел в нашей искусствоведческой литературе. Указывает на резерв, который еще не используется в эстетическом обустройстве городской среды.

И. Дрейцер

* Лихачева В. Д. Искусство Византии IV—XV веков. М., Искусство, 1981.

День рождения музея

21 июля 1982 года Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства отмечает годовщину своего существования. В четырнадцати залах постоянной экспозиции представлена лишь небольшая часть музейной коллекции, но она дает представление о профиле музея, обо всем многообразии представленных видов народного и декоративно-прикладного искусства. Музейная коллекция сегодня уже насчитывает более двух тысяч произведений.

В их числе уникальные предметы резьбы и росписи по дереву, ткачество, керамика, вышивка, ювелирные изделия XVII—XIX веков. Широко представлено искусство мастеров прославленных центров современного народного творчества — лаковая миниатюра Палеха, Федоскина, Мстеры, Холуя, подносы Жостова, бордюры и дымковские игрушки, вологодские и елецкие кружева, тобольская и холмогорская резная кость, хохломская и городецкая роспись по дереву.

Коллекция музея содержит немало редких предметов, авторских произведений, ранее не экспонировавшихся. В настоящее время показу произведений современных советских художников и изделий народных художественных промыслов отведено основное место, а искусство прошлых веков представлено лишь единичными, хотя и характерными для определенного вида творчества произведениями. Предполагается в будущей выставке (а работа над тематико-экспозиционным планом уже начата) показать более представительное соотношение искусства разных времен, чтобы выжить и подчеркнуть

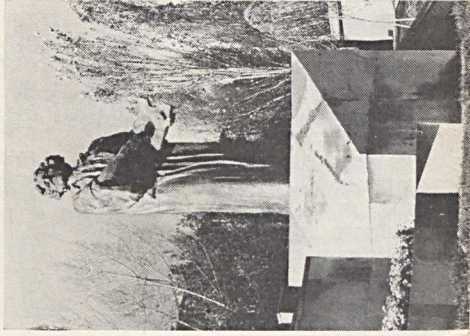
чувством узбекского народа. На выставке были представлены древние центры полихромной коричнево-желто-зеленой керамики — Гиждуван, Шахрисабз, Самарканд, Катта-Курган и бело-голубая поезда Ферганской долины и Хорезмской области. Интересно было представлено и творчество М. Рахимова, народно-художника Узбекской ССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР им. Хамзы. Особый интерес вызвали его сосуды, исполненные по мотивам старинной кушанской керамики. Древние традиции привлекли и молодого самаркандского мастера Х. Батурова; его керамические изделия украшают мифологические скульптурки драконов и птиц.

Подолгу задерживались посетители и у витрины с глиняной игрушкой, где традиционные выстульки А. Саггаровой соседствовали с бытовыми сценками керамистов из Самарканда — А. Мухтарова, И. Вахидова, Г. Одинова. Внимание посетителей привлекало также искусство узбекских резчиков по дереву. Комплекты мебели, шкатулки, декоративные медальоны и пираммы, созданные талантливыми руками Х. Джалалова, С. Касымова, А. Сайдалиева и других мастеров, отличаются

Открыт памятник М. Сарьяну

Т. Сыроева

В Ростове-на-Дону, в торжественной обстановке, открылся памятник Герою Социалистического Труда, народному художнику СССР, лауреату Ленинской и Государственной премий СССР, действительному члену Академии художеств СССР Мартиросу Сергеевичу Сарьяну. Памятник установлен на улице М. Сарьяна, находящейся на территории Новой Нахичевани — бывшего пригорода Ростова (ныне это Пролетарский район города). Здесь, на берегу Дона, родился этот большой художник. На митинге, посвященном открытию памятника великому земляку, собрались представители партийных, комсомоль-



подски камперов в 20—30-е годы.

Послевоенный путь промысла связан с именами выпускников Московского художественно-промышленного училища имени М. И. Калинина — Е. Николаева, Е. и Г. Львовых, М. Лисунова. Эти мастера сумели найти верный путь развития промысла — как бы заново открыли красоту селенита и разноцветных гипсовых узоров, сочетания камня с металлом и выразительную простоту токарной формы.

В их творчестве наметилась и главная линия в искусстве уральских резчиков — анималистический жанр. У плеяды этих мастеров учились современные художники «Уральского камнереза» — А. Щадрин, Ф. Овчинникова, А. Овчинников. Именно их творчество определило лицо промысла в 60—70-е годы.

Кроме небольших камерных скульптурок, которые продаются выкупают массовым тиражом, на выставке представлены и уникальные произведения. Здесь ведущее место по праву принадлежит А. Овчинникову. Это художник, не про-

В несколько строк

С. Тагьянина

Москва

В Центральном выставочном зале и в помещении Дома художника на Крымской набережной летом была развернута обширная выставка, посвященная 50-летию Московской организации Союза художников РСФСР. Было представлено творчество разных поколений мастеров изобразительного искусства Москвы от 30-х годов и до наших дней — лучшие произведения всех видов и жанров художественного творчества, созданных за 50 лет.

* Выставка испанского скульптора Пабло Серрано — члена Королевской Академии изящных искусств «Сан-Фернандо» в Мадриде, вице-президента ассоциации «Испания—СССР», стала одной из первых, после долгого перерыва, встреч советского зрителя с искусством современной Испании. В Доме

это хорошо освоивший приемы работы с мягким камнем, но сумевший почувствовать саму его суть. В его лучших произведениях достигнута полная гармония материала и образа.

На выставке также экспонировались произведения молодых художников промысла Г. Ковалева (г. Кунгур), В. Потемкина (с. Кр. Ясыль) и преподавателей Кунгурского технического училища, где готовят волекова и В. Ситнова.

Дополнительный материал выставки — глыбы необработанных камня, инструменты резчиков, подготовительные рисунки, глиняные эскизы работ, фотографии, сделанные на «Уральском камнерезе» П. Агафонова, помогают зрителю представить путь рождения скульптуры из камня.

Кроме уральского промысла на выставке показаны и другие центры резьбы по мягкому камню — «Бордюровская пещера» (Горьковская обл.), с. Отрадное и с. Ходжак Краснодарского края, г. Архангельск, Тувинская АССР.

ставочном павильоне и залах республиканского Дома художников столицы Украины. Были представлены свыше 600 картин, gobelены, керамика, стекло, работы резчиков, которые посвящены древнему Днепру, отменному в этом году свое 1500-летию.

Тбилиси

Выставка грузинской глиняной посуды открылась летом в столице республике. На ней были представлены керамические изделия мастеров прошлого и посуда современных гончаров.

Волгоград

В поле здесь состоялась открытие первой советской панорамы «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом». Авторы панорамы — архитектор В. Масляев и художники-грековцы Н. Бут, В. Дмитриевский, П. Жигломонт, П. Мальцев, Г. Гарчен-

глубоку пресмысленность традиций. Прошедший год был для музея годом активной выставочной деятельности. К 60-летию образования СССР в музее прошли выставки «Искусство Габардино-Балкарской АССР», «Народное искусство Коми АССР», «Выставка произведений народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Т. В. Аммосова» (Якутская резьба по кости). Многообразие видов народного творчества, ярко выраженный национальный колорит, верность традициям и смелое новаторство являются убедительным доказательством рас-

Совещаются сценографы

С 13 по 16 апреля с. г. в Москве состоялось заседание Международной сценографической комиссии Международной организации сценографов и театральных техников (ОИСТТ). В работе комиссии приняли участие: Л. Выходил (председатель, ЧССР), Л. Лайха (ЧССР), А. Аронсон (США), К. Сарри (Великобритания), О. Ларсен (Швеция), Э. Тахи (Норвегия), П. Суоминен (Финляндия), Р. Вейл (Зап. Берлин), И. Славик (ВНР), Э. Стжалецки (ПНР), Ж. К. де Бемельз (Бельгия), сценограф В. Левенгаль (председатель сценографической комиссии Советского центра ОИСТТ), пред. Советского центра ОИСТТ А. Васильев, члены Советского центра ОИСТТ С. Барвин, Д. Лидер, И. Севастьянов, Г. Брим. Участники совещания обменялись информацией о тенденциях использования эстетического пространства в современном театре. С сообщениями и демонстрацией слайдов выступили представители национальных центров ЧССР,

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, являющийся одним из немногих музеев страны, специально занявшихся коллекционированием, изучением и экспонированием произведений декоративно-прикладного искусства, уже сейчас пользуется известностью; за год его посетило около 100 тысяч посетителей, и это не случайно: каждая его экспозиция служит выявлению новых ценностей, творческому обмену национальных школ и, конечно пропаганде прикладного искусства.

Н. Горина

ВНР, Финляндии, США, Великобритании. Сценографической комиссии Советского центра ОИСТТ специально для работы Международной комиссии организовала ряд выставок сценографов. В экспозиции в новом здании МХАТ были представлены работы (эскизы и макеты) В. Арефьева, В. Архипова, А. Болма, С. Бархина, С. Бендиктова, Ю. Кононенко, А. Опарина, Б. Мессерера, В. Фомина. В фойе Театра имени Ленинского комсомола экспонировались работы молодых художников, в том числе О. Шейнциса, М. Рыбасовой, Н. Ткачука и др.

Участники заседания познакомились также с персональной выставкой произведений главного художника Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко А. Ф. Лушина и выставкой старейшего театрального художника Ленинграда М. Левина, организованной Всероссийским театральным обществом.

А. Дурандиди

Показывает братская республика

В апреле-мае 1982 года в Перемской государственной галерее была показана выставка декоративно-прикладного ис-

скус и других общественных организаций Ростова, а также дар армянского народа трудящимся Ростова. Авторы парадигма — скульптор, лауреат премии Ленинского комсомола Армен Левон Токмаджян, архитекторы — Ромен Джулалян, Герман Григорьев.

А. Ковалев

Юбилей архитектора

Исполнилось 80 лет со дня рождения выдающегося советского архитектора И. И. Леонидова (1902—1959) — одного из лидеров конструктивизма, автора ряда широкоизвестных проектов, таких как Институт В. И. Ленина (1927 г.), памятник Колумбу (1929 г.), Наркомтяжпром (1934 г.) и других, влияние которых на формирование в архитектуре XX века трудно переоценить. Вместо традиционного юбилейного вечера 24 июня состоялось подготовленное Московской организацией Союза архитекторов РСФСР, Центральным научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и Государственным научно-ис-

Т. Зильберова

Выставка в Перми

Выставка произведений художественных промыслов резалась по мягкому камню открытой галереи. На ней представлены экспонаты из коллекций Пермского музея, Музея народного искусства НИИ художественной промышленности, Пермского областного краеведческого музея, музея комбината «Уральский камнерез» и авторские произведения. Главное место в экспозиции отведено истории развития старейшего в стране промысла резьбы по мягкому камню в селе Красный Ясыл (Пермская область), где он возник в конце XIX века на базе крупного месторождения гипса. Прекрасным подспорьем материалом для кустарей служил селенит — красивый золо-

тистый камень, легко поддающийся обработке. Из него делали шкатулки, рамки для фотографий, пепельницы, пасхальные яйца. Первый этап развития промысла представляют на выставке редкие произведения из коллекции Пермского краеведческого музея. Они участвовали в 1913 году на второй Всероссийской кустарной выставке в Санкт-Петербурге. Среди этих работ есть и карандашная «в зверином стиле», выполненная И. Семериковым — первым профессиональным скульптором, которого пермское земство направило для работы с кустарями. Развитие промысла после Великого Октября представляют работы А. Комарова, И. Студова, А. Сангурского, в которых воплотились различные

дружбы с народами зарубежных стран экспонировалось около 40 работ мастера, относящихся к периоду с 1956 по 1980 год. На открытие выставки 72-летний скульптор впервые приехал в Советский Союз.

Лучшие образцы старинного художественного промысла, созданные заслуженным художником РСФСР А. Зайдожником, Г. Карповой, А. Карповой и другими мастерами из села Филимоново Тульской области, были представлены на выставке «Филимоновская игрушка», открывшейся 14 июля в Выставочном зале Союза художников РСФСР.

На выставке «Монументаль-ная живопись средневековья» были представлены копии и копии-реконструкции фресок XII века из церкви Георгия в Старой Ладоге и двух панно XIII столетия грузинского искусства — церкви Георгия в Ачи и храма Богоматери в Бетани. Метод копирования разработан художником - реставратором Адольфом Николаевичем Овчинниковым. Выставка экспонировалась в зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

Знаменитая «Тачанка», «Грубаши Первой Конной», открыли выставку произведений М. Б. Грекова, устроенную в Третьяковской галерее в связи с исполнившимся 100-летием со дня рождения замечательного художника, основоположника советской батальной живописи.

Ленинград

В Музее этнографии народов СССР экспонировалась выставка о Киргизии. Она входит в цикл, посвященный 60-летию образования СССР. На выставке можно было увидеть традиционную киргизскую юрту, утварь, ткани, вышивные изделия. Экспозиция подготовлена этнографами из Фрунзе и Ленинграда.

Киев

«Наш родной Киев» — так называлась выставка, открывшаяся в республиканском вы-

го, М. Самсонов, Ф. Сыпленко.

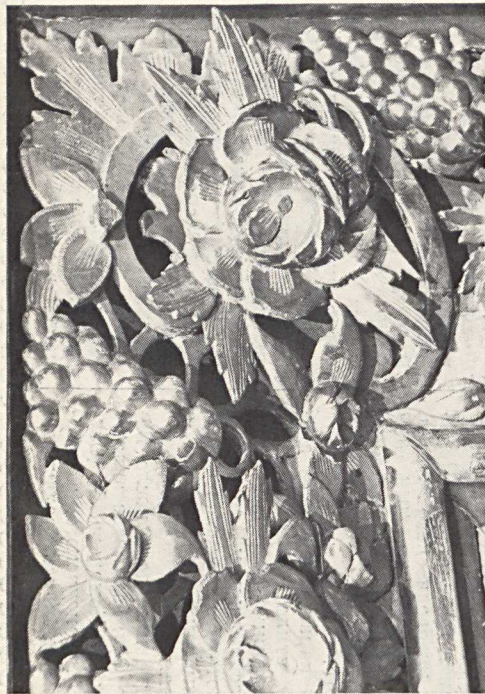
Вена

С большим успехом здесь прошла выставка плакатов Латвийской ССР, развернутая в рамках традиционного Венского фестиваля искусств. Она проводилась совместно с городскими властями и авторско-советским обществом. На стендах — плакаты к театральным произведениям русских и советских писателей, для международных экспозиций и спортивных мероприятий. Представитель администрации городского совета городского района Пенцин, где проводилась выставка, О. Бауэр отметил выставку, уровень мастерства латышских художников, тонкий вкус и выразительность, которыми отличаются их работы.

Рим

Торжественная церемония вручения ордена Дружбы народов выдающемуся итальянскому художнику и обществу деятелю, сенатору-коммунисту, лауреату Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Ренато Гуттузо состоялась в Посольстве СССР в Италии. Этой награды он удостоен за активную общественную деятельность, направленную на укрепление мира, укрепление дружбы и сотрудничества между народами Италии и Советского Союза и в связи с 70-летием со дня рождения.

Ветковская резьба



с золочением. Но хранилось и воспроизводилось не механическим повторением старых образцов, а их преобразованием — жизнью и борьбой. Для нас живет и дышит в произведениях старых ветковских мастеров не бесплотный дух нисходящий, а человеческий, могучий, корнями уходящий в пласты родной земли и в пласты времени.

Уникальные местные памятники культуры и искусства призван сохранять и изучать недавно образованный Ветковский государственный музей народного творчества. В основе его фондов — коллекция, переданная в дар музею Федором Григорьевичем Шкляровым, местным уроженцем, человеком, чувствующим старину и новь родной земли. Ныне он директор музея, маленький коллектив которого с энтузиазмом изучает, собирает и пропагандирует памятники старины и произведения современных народных умельцев.

Одна из собираемых музеем коллекций — местная резьба по дереву. И сейчас в Ветке почти нет домов, старых или новых, окна которых не были бы украшены вырезными наличниками. Без них окна здесь голы, как глаза без век и ресниц. Традиции резьбы у нас давние. Один из истоков — резьба на деревянных киотах, украшавших местные иконы. Большинство сохранившихся резных киотов — XIX столетия, но техника и орнаментальные мотивы такой резьбы восходят ко второй половине XVII века, когда на Москве штриховая, выемчатая, трехгранно-выемчатая резьба сменяется сквозной, фигурной «флемской» резьбой. О технике ее читаем в книге Н. Н. Соболева «Русская народная резьба по дереву» (М.—Л., «Academia», 1934): «Флемская с высоким рельефом резьба более походит на скульптуру из дерева и удаляется от тех узорчатых порезок, которые покрывали ранее только поверхность доски. Новые приемы в работе превращали дерево в сквозной узор, состоящий из хитрых переплетений различных растительных и орнаментальных мотивов, в состав которых входили цветы, плоды, ягоды и главным образом виноградные листья и гроздья». От времен древнерусского барокко XVII века — и орнаментальные построения ветковских киотов, изысканные, причудливые, по правильных, симметричных очертаний, полные ритмических повторов.

В Москве в то время работали резчики из Полоцка, Смоленска, Шклова и других белорусских городов. Принесенные иноземными мастерами в Москву орнаменты уже тогда подверглись значительной переработке и приобрели неожиданные и своеобразные формы. В новом виде резьба получала особое богатство форм, исполненных движения и ритмов. Мастера, пришедшие в Ветку, принесли с собой и во многом сохранили приемы работы и образный строй такой резьбы. Но в местных условиях искусство резания пышных, цветущих золоченых «садов» получило новый толчок к своему развитию, взаимодействуя с белорусскими и украинскими образцами. Само местоположение региона — «на стыке» культур трех народов — обуславливало движение и взаимообогащение вкусов, технических приемов в ремеслах, самой духовной жизни. Старая ветковская резьба по дереву — явление своеобразное. В локальном отношении она захватывала

территорию нескольких смежных районов современных Гомельской, Брянской и Черниговской областей. Резали обычно липу. Применяли разнообразные инструменты — стамески, клюкарзы (кривые стамески), полукруглые рубанки — галтели и, конечно, острый нож. Для усиления скульптурности и сквозной, «объемной» ажурности детали часто вырезали отдельно, а затем склеивали. Вся резьба покрывалась в несколько приемов левкасом, изготовленным из мела на мездрином клею, окрашивалась красной охрой, олифилась и сохла «на отлив» — пока олифа загустевала до того, что слегка липла к пальцам. Окончательный блеск и беспокойную игру света резьба получала после того, как ее покрывали тончайшими листочками так называемого сусального золота. Бурное, сильное движение цветов, листьев, s-образных завитков на киоте «Казанской» едва усмирятся симметрией их расположения. Произведение как бы содержит в себе три содержательных слоя. «Богоматерь в кусте роз» зовем мы эту икону. Канонически спокойный, «тихий» лик Марии, удаленный и замкнутый по живописи, смотрит из ризы. Оклад иконы, сдержанно теплый, по настроению напоминает жемчужно-светлое облачное небо. И третий — буйство, роскошь, растительная живая сила киота, утверждающего и славящего земную красоту. Величина его и глубина рамы намного превосходят размеры самой иконы, но не нарушают единства образа, ритм удаляющихся цветов ведет взгляд к центру, образуя интимное пространство общения художественного образа со зрителем.

Выпуклые, разнообразно наклоненные головки роз, свободно разметавшиеся узорные листья, тяжкие виноградные кисти, начавшись с рельефной резьбы на внутренней стороне рамы, отрываются и самостоятельно движутся в ажурной объемной резьбе. Жаркий цвет сусального золота, которым крыта вся резьба, и светящийся из-под нее фон не омертвляют этот «розовый куст», а заставляют сиять его живым теплом, но в то же время торжественность золота и гиперболность форм препятствуют натурализму восприятия растительных мотивов. Поверхность фоновой рамы вогнута как бы под напором растений и словно образует особую границу внутреннего пространства вещи, мерцающую особым золотистым отраженным светом. Поверхность самой резьбы выпукла, осязаема, бросает солнечные блики вовне, к нам.

Резьба киота на «Нерукотворном Спасе» имеет иной характер, хотя способы художественного выражения и технические приемы работы те же — резьба, левкас, олифенье, позолота. Главный элемент орнамента здесь — акантовый завиток, прихотливый, но несколько монотонный. Классическая торжественность оклада не позволяет отвлечься и увлечься. Тем милее затерянные в иноземной регулярной растительности небольшие знакомые цветы с пятью лепестками.

Киоты небольших домовых икон скромнее, их узоры мельче, спокойнее. Те же розы, виноград, гроздки вишни, отразившие крестьянские представления об идеале сада, не раз повторенные и в народных песнях — «сад-виноград», «в саду роза бело-розовая» и пр.

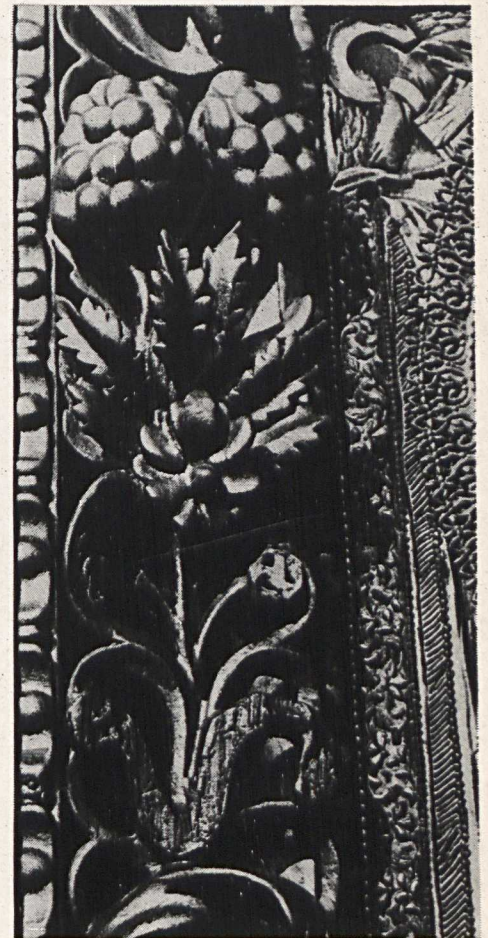
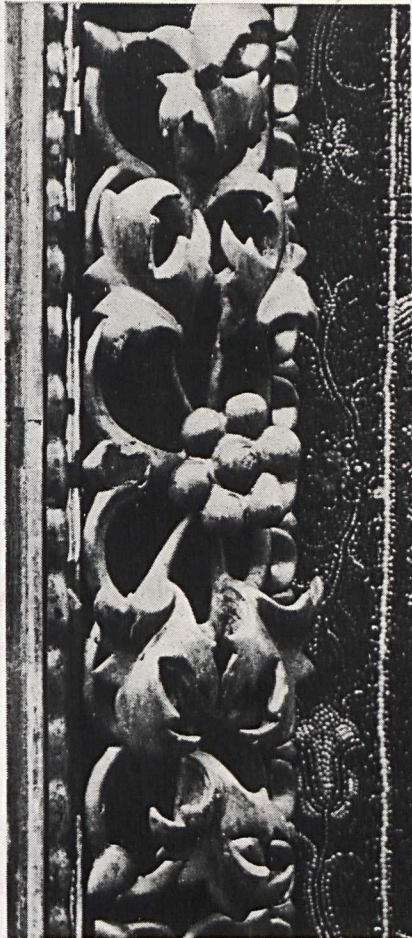
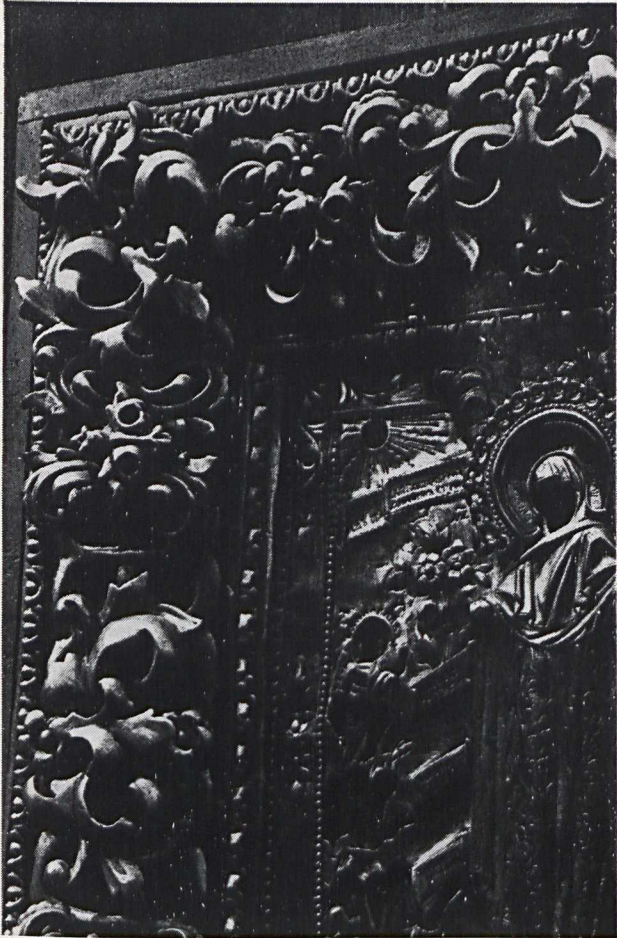
Скромность их, впрочем, не превращается в мелочность, формы активны и жизнерадостны. Они лишь соразмерны с архитектурой — небольшим пространством жилого дома, и сдержанны, ориентированы на условия их использования в каждодневном обращении.

Рассматривая ветковскую резьбу, снова чувствуешь органическую связь ее образного строя со всем местным искусством. Как и резьба — могучи и бурны буквицы и заставки в местных рукописных книгах, праздничны и крупны узоры на одеждах в местной живописи. Умерли последние мастера, резавшие киоты. Но в наличниках современных домов живы бурная сила ветковской резьбы, ее орнамент, гибкость и соразмерность, унаследованные от старой традиции.

Галина Нечаева

«И пустыне она и зверопастенные населяху места...», — повествует о начале Ветки местный летописец. Бежали сюда, за тогдашнюю польскую границу, в 1680-х годах не согласные с Никоновской церковной реформой москвичи и «мнози великороссийские люди» — те, кого после звали москалями, староверами, раскольниками. Привозили, собирали и сохраняли здесь старинные книги, иконы, предметы прикладного искусства. Тихого пристанища и покоя здесь, на перекрестке военных дорог, поселенцы не нашли. Но ехали сюда, страстные, упорные. Недаром три царских указа были посвящены Ветке. Гнездо несогласных в пограничных лесах дважды разгоняли, оставляя пепелища. Многие привезенное ггло в огне. Искал укрытия тут и Емельян Пугачев, ветковчане доставили ему паспорт, чтобы миновал он царские препоны.

Бурная жизнь, мощные характеры отразились и в ветковском искусстве, в языке которого своеобразно переплелись каноны древнерусской художественной системы и выразительные средства нового мироощущения. Профессиональное слилось с народным, хранимое истари — с новым, привезенное из оставленных «своя отечеств» — с местным. До XX века сохранились здесь старинные художества и ремесла — украшение рукописных книг цветными заставками и буквицами, чеканка, шитье бисером, резьба по дереву



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Зав. отд. редакции Крамаренко Л. Г.
Главный художник Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.

Ответственный секретарь Овчинников В. М.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели Э. К.

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

Художник номера Курбатова Т. М.
Худ.-техн. редактор Рыбакова Р. П.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотографы: Викторов А.
Кононенко Ю.
Мамаладзе И.
Онанов С.
Поляничко М.

На обложке:
Ф. Мадуров
Ансамбль «Легенда и жизнь».
Фрагмент. Площадка отдыха
автомобилистов.
Чувашская АССР. с. Шемурша

(К публикации «Материал —
дерево»)

На 2-й стр. обложки:
Янцен Л.
Декоративная
композиция. Глина, глазури

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 08.08.82

Подписано в печать 10.09.82
А 10454 от 07.09.82
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 11,118
Заказ 382. Тираж 40 000
Цена 1 р. 30 коп.
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. 299. 1982
Основан в 1957 году

В номере:

1 К 60-летию образования СССР

Молдавия
Новая молдавская керамика

4

Казахстан
Монументальные ансамбли Алма-Аты

2—6 Предсъездовская трибуна

Гаврила Ващенко, Павел Муратов,
Люцина Шулгайте, Сильвия Раудвез,
Евгений Сорокин, Даниил Лидер,
Ирина Маршумова

7 Профили

Мир керамики Валерия Малолеткова

12

Ольга Кабанова
Фрески на ткани

16—26 Народное искусство

Материал — дерево

Виктор Василенко,
Светлана Жижина
Диалог на выставке

Евгения Галуева
«Пряничная» резьба — трудное дело

Орест Голубец
Диапазон мастерства Игоря Стефюка

Юрий Кононенко
Память вещей Игоря Власова

27 ЭКСПО «ДИ СССР»

Андрей Бокос
Двенадцать архитектурных фантазий

32—35 Мнения, суждения, споры

Любовь Беликова
Блеск и нищета ретро-стиля

Елена Кантор
Иллюзии постмодерна и критика

36 Публикация

Эрнст Гомбрих
Размышления об истории фресковой жи-
вописи

42 История

Михаил Шатилов
Спектакль древнего театра

45—47 Рецензии, хроника

48 Страница коллекционера

Галина Нечаева
Ветковская резьба