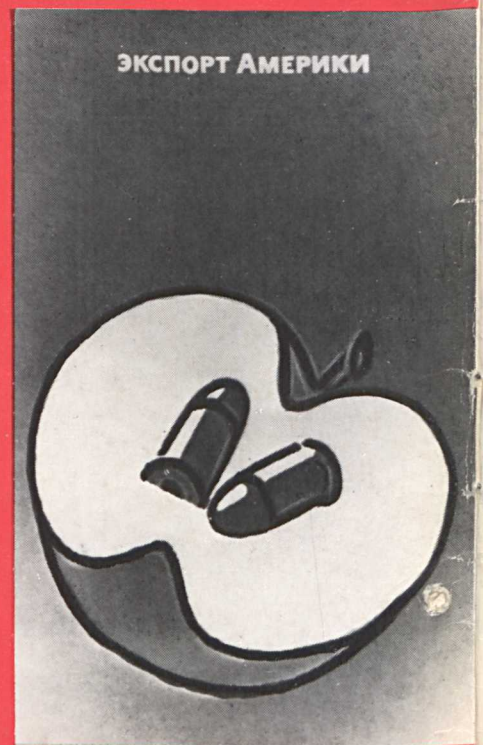
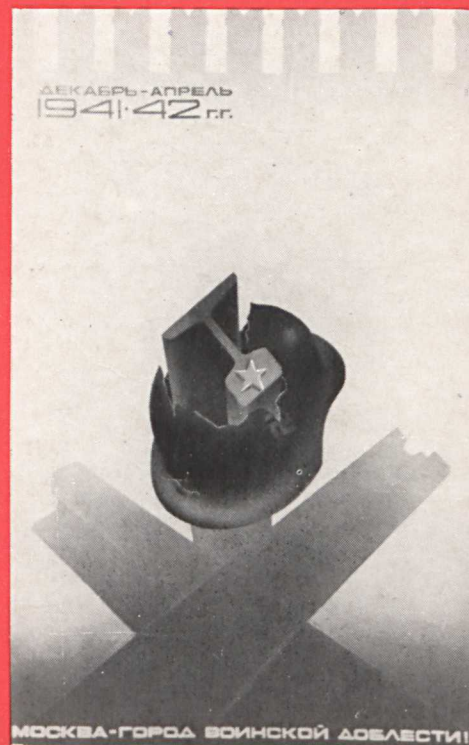
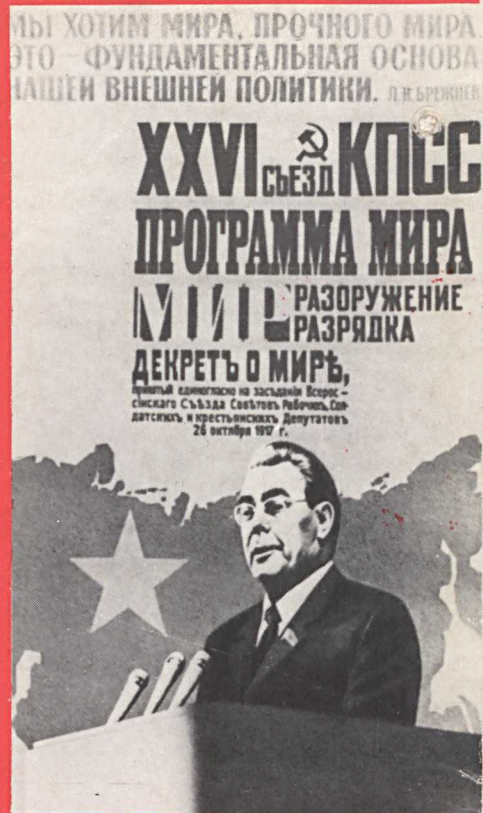




11³⁰⁰
1982

Декоративное
Искусство СССР

Прогрессивный плакат в борьбе за мир



Г. Поповская
Плакат «Москва — самый зеленый город мира». СССР. 3-я премия

О. Масляков
Плакат «Программа мира в действии». СССР. 1-я премия

Куак Ким Фэ
Плакат «Воля народов — мир!». СРВ. 2-я премия

В. Горланов, Е. Солодовникова
Плакат «Наша гордость — трудовая Москва». СССР. Поощрительная премия

Б. Родюков
Плакат «Москва — город воинской доблести». СССР. 3-я премия

Будбазарын Батбилэг
Плакат «Экспорт Америки». МНР. 2-я премия

На стр. 1
М. Знамеровский
Плакат «XXVI съезд КПСС — надежный щит мира». СССР. 1-я премия

Р. Соха
Плакат «Мир — дело всех и каждого». ПНР. 1-я премия

Г. Козыревский
Плакат «Забота о детях — забота о будущем». СССР. 2-я премия



Главной внешнеполитической целью нашего государства было и остается сохранение мира
П. И. БРЕЖНЕВ



Мир — дело всех и каждого



ЗАБОТА О ДЕТЯХ —
ЗАБОТА О БУДУЩЕМ!

Для издательства «Плакат» стало традицией проведение всесоюзных конкурсов на лучшие плакаты, посвященные важнейшим событиям внутренней и международной жизни страны. Таким событием явился очередной всесоюзный конкурс на политические плакаты, посвященные борьбе за мир и международное сотрудничество. Его учредители — издательство ЦК КПСС «Плакат», Союз художников СССР, Министерство культуры СССР, ВЦСПС, Советский Комитет защиты мира, Советский Фонд мира, Комитет советских женщин и Комитет молодежных организаций СССР. Конкурсу получил большой общественный резонанс. На рассмотрение жюри поступило более трехсот плакатов из многих союзных республик, краев и областей нашей страны.

Каждый плакат — это отклик художников на злобу дня, их горячее стремление кистию и пером участвовать в неодолимом движении современности — борьбе за мир. Плакаты радуют своим идейным и тематическим содержанием, красочностью, эмоциональностью, высокой графической культурой. Плакатные листы отражают вклад КПСС и советского народа в борьбу за мир во всем мире, раскрывают неутомимую деятельность Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева на поприще борьбы за мир, за разрядку напряженности, за всестороннее и равноправное сотрудничество. Различными средствами изобразительного искусства художники всесторонне показали миролюбивую внешнюю политику КПСС и Советского государства от ленинского Декрета о мире до Программы мира, выработанной XXIV съездом КПСС и получившей дальнейшее развитие на XXV и XXVI съездах партии, положения новой Конституции СССР, в которой впервые введена специальная глава, определяющая основные принципы и цели ленинской миролюбивой внешней политики нашего социалистического государства. Раскрывают плакаты и такие важные темы, как роль Организации Варшавского договора в укреплении мира в Европе и во всем мире, вклад стран социалистического содружества в укрепление мира и взаимопомощи государств, значение Хельсинского соглашения для дела мира и прогресса в Европе.

Красной нитью в тематике плакатов проходит мысль о том, что мир — это жизнь, его надо беречь как зеницу ока, за мир надо бороться. Графические плакатные листы призывают правительства и народы мира к разрядке, сокращению вооружений и вооруженных сил, разоружению. Плакаты зовут к бдительности в отношении происков империализма.

Высокую оценку жюри (первая премия) получил плакат художника М. Знамеровского (г. Вильнюс) «XXVI съезд КПСС — надежный щит мира». На весь плакат изображен символический голубь мира, на нем слова «XXVI съезд КПСС», образ В. И. Ленина и наша планета Земля. Плакат художника А. Меркушева (г. Пенза) «Идеи Ленина живут и побеждают», получивший вторую премию, привлекает оригинальностью решения темы. Образ этого плаката — закладки в томах В. И. Ленина, которые сделаны в виде флагов стран социалистического содружества. Очень просто, но емко выразил идею в плакате «Забота о детях — забота о будущем» художник Г. Козыревский (г. Львов) — вторая премия. На плакате изображены две руки; рука взрослого нежно держит руку ребенка.

Художники из Воронежа В. Якушев и В. Перетокин нашли удачное решение темы в плакате «Варшавский договор — оплот мира в Европе». Эта работа удостоена третьей премии. Над картой Европы — лавровая ветвь, листья на ней в виде флагов государств-участников Варшавского договора. Третью премию получили Б. Соловьев и Д. Мишев (г. Ленинград) за плакат «Нерасторжима эта сила» и В. Елизаров (г. Кызыл Тувинской АССР) за плакат «Нам нужен мир».

Издательство «Плакат» совместно с Московским городским советом народных депутатов, Московским городским советом профсоюзов, Московским городским Ко-

митетом ВЛКСМ, Московской городской организацией Союза художников РСФСР и Московской городской организацией общества «Знание» в апреле прошлого года объявили конкурс художников на лучший плакат, посвященный столице нашей Родины, городу-герою Москве. Художники Москвы, студенты столичных художественных вузов приняли активное участие в конкурсе, в адрес жюри было прислано свыше ста произведений.

Художники средствами изобразительной графики всесторонне отразили образ столицы как города трех революций, славных революционных традиций, как политического и административного центра СССР, как символа мира и прогресса, как столицу мира и труда, твердыню силы и непобедимости. В плакатах раскрывается воплощение в жизнь исторической задачи, поставленной партией, — превратить Москву в образцовый коммунистический город, показана авангардная мобилизующая роль коммунистов столицы в борьбе за успешное выполнение решений XXVI съезда КПСС, заданной XI пятилетки.

Авторитетное жюри, в составе которого известные художники-плакатисты, партийные работники, определило победителей конкурса. Четыре вторые премии присуждены московским художникам О. Савостюку и Б. Успенскому за серию плакатов «Москва — сердце Родины», С. Раеву за плакат «Будь достоин звания юного москвича», В. Сачкову за плакат «Время работает на коммунизм» и художнику из Кутаиси Г. Деледжашвили за плакат «Москва — столица мира и труда». Третьей премии удостоены художники А. Браз за плакат «Москва — это политическое и экономическое сердце страны», Г. Поповская за плакат «Москва — самый зеленый город мира» и художник из Воронежа Б. Родюков за плакат «Москва — город воинской доблести».

Итоги еще одного международного конкурса — «Плакат в борьбе за мир, безопасность и сотрудничество» подведены совсем недавно. Он проводился при участии заинтересованных издательств и организаций социалистических стран, прогрессивных художников капиталистических государств и освободившихся стран. Конкурс привлек внимание плакатистов многих стран мира и стал одним из самых представительных художественных смотров.

Более 2 тысяч авторов прислали в Москву свыше 3,5 тыс. работ из 50 стран мира и организации ЮНЕСКО.

Понятия «социализм» и «мир» стали неразделимы ныне для миллионов, о чем ярко свидетельствуют такие непохожие по стилистике работы художников Лэйве Санчеса Хосе Луиса (Испания) «С Советским Союзом — за мир», В. Гейслера ((ГДР) «Хотят ли русские войны?..», К. Бринкман, Ж. Кольмана, Г. Кольмана, Г. де Вольфа, Ю. Ван дер Шпуля (Нидерланды) «Лучше трудиться, чем воевать».

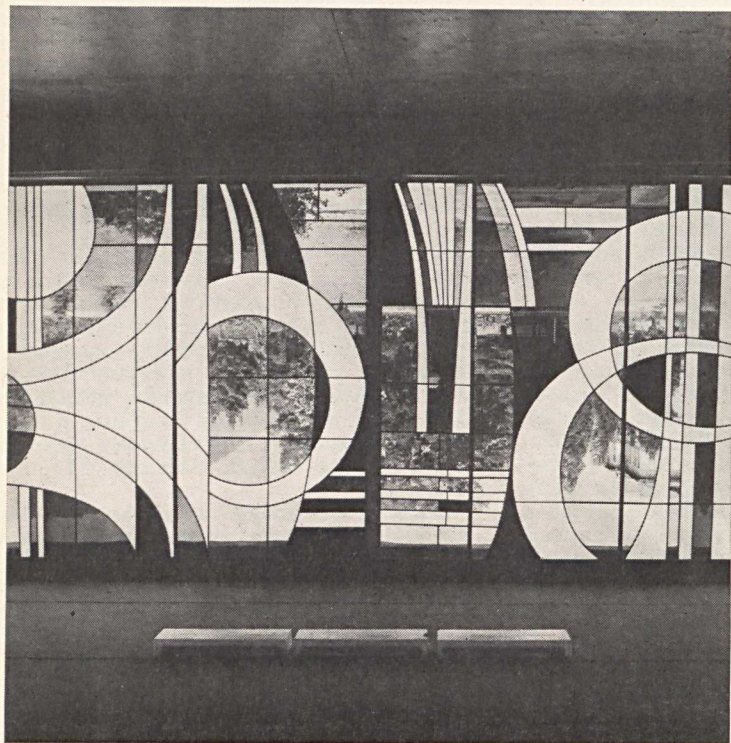
С удовлетворением следует отметить, что одной из двух первых премий был удостоен советский плакатирист Олег Масляков за работу «Программа мира в действии». Другая была единодушно присуждена польскому мастеру Ромуальду Сохе за плакат «Мир — дело всех и каждого».

Много наград завоевали плакатисты социалистических стран. Отмечены и работы прогрессивных мастеров из капиталистических стран — Австрии, Финляндии, Италии, ФРГ...

Советские художники, участвовавшие в этом конкурсе, вновь продемонстрировали свою гражданскую активность и политическую зрелость. Подтвердили высокий профессиональный уровень мастеров нашего многонационального изобразительного искусства, что, конечно, способствует дальнейшему росту международного престижа советского плаката.

Ростислав Алеев,
главный редактор издательства «Плакат»

Москвичи о своей выставке



- «Преимственность традиции — отличительная черта московской монументальной школы»
- «Сегодня монументальное искусство служит обогащению архитектуры»
- «Многообразие видов и жанров — основа, объединяющая москвичей»
- «Душа нынешнего дня»
- «Для нас существеннее общность творческих концепций, отстаиваемых искусствоведом, с одной стороны, и художником — с другой»
- «Выставка «50 лет МОСХ» побуждает к сопоставлению ситуации в искусстве и искусствоведении»
- «Иллюстрированная книга для специалистов должна быть служебной»
- «Голоса, раньше казавшиеся камерными, с годами зазвучали ярко и убедительно...»
- «...выставка показала рост качества и мастерства»
- «Станковизация» прикладного искусства происходит у нас на глазах»

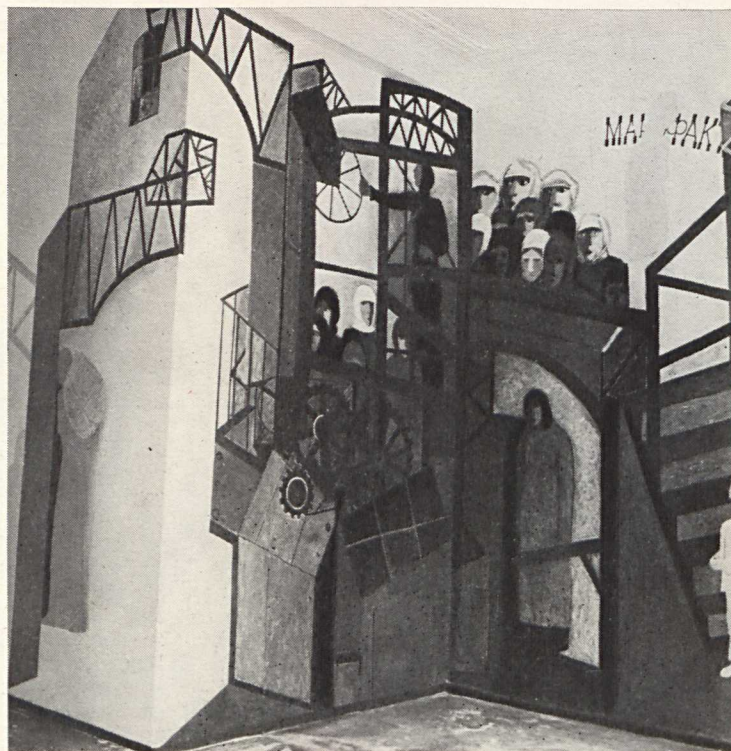


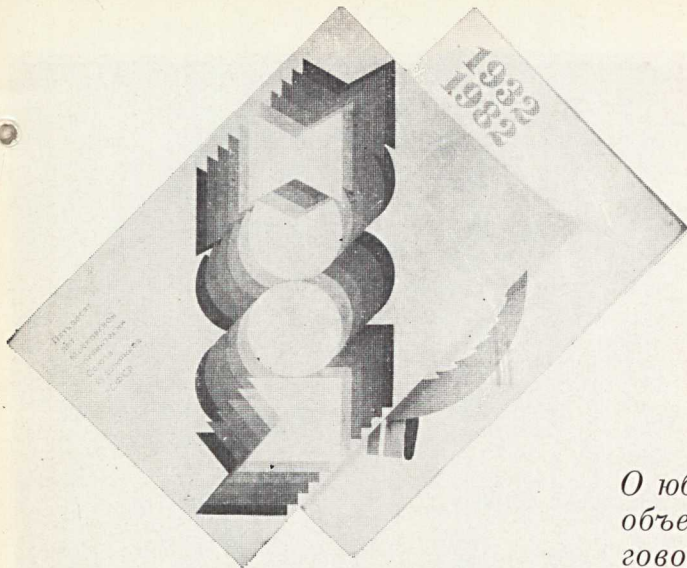
Т. Бочарова
Витраж во Дворце культуры. Сочи

С. Тер-Григорян
Роспись в фойе гастрольного театра. Пятигорск

Д. Мерперт
Роспись в музее МВД. Москва

И. Лубенников
Роспись во Дворце культуры «Трехгорка». Москва





О юбилейных выставках крупнейших творческих объединений художников нашей страны — МОСХ и ЛОСХ говорят мастера искусства, критики и искусствоведы

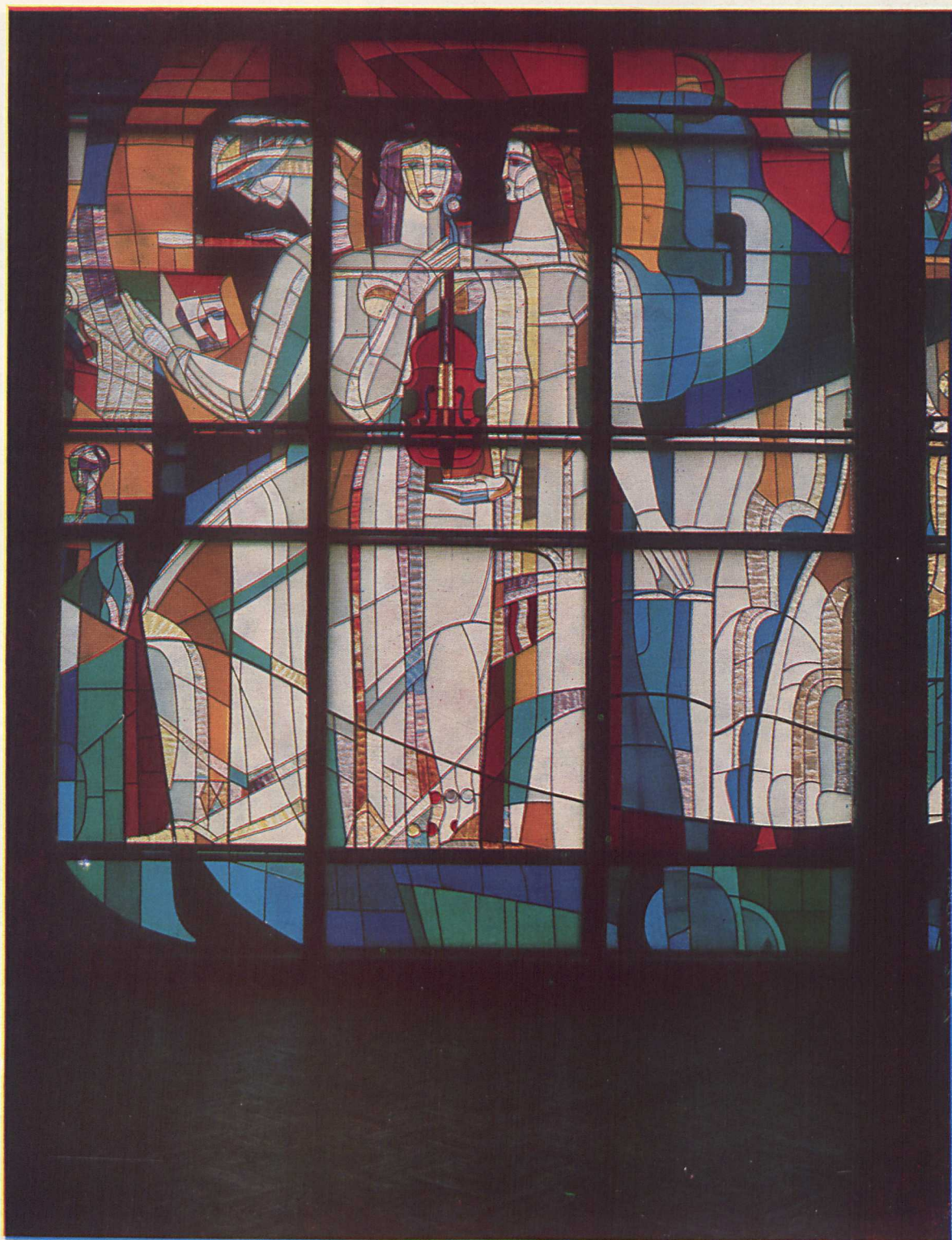
50 лет МОСХ



Общий вид экспозиции
монументального
раздела

Е. Аблин
Мозанка на здании
телевизионного центра.
Ташкент

И. Влащик
Витраж в столовой

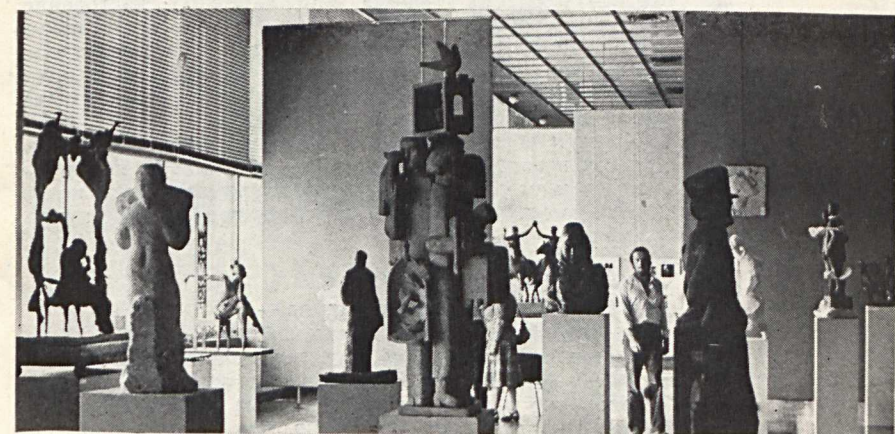
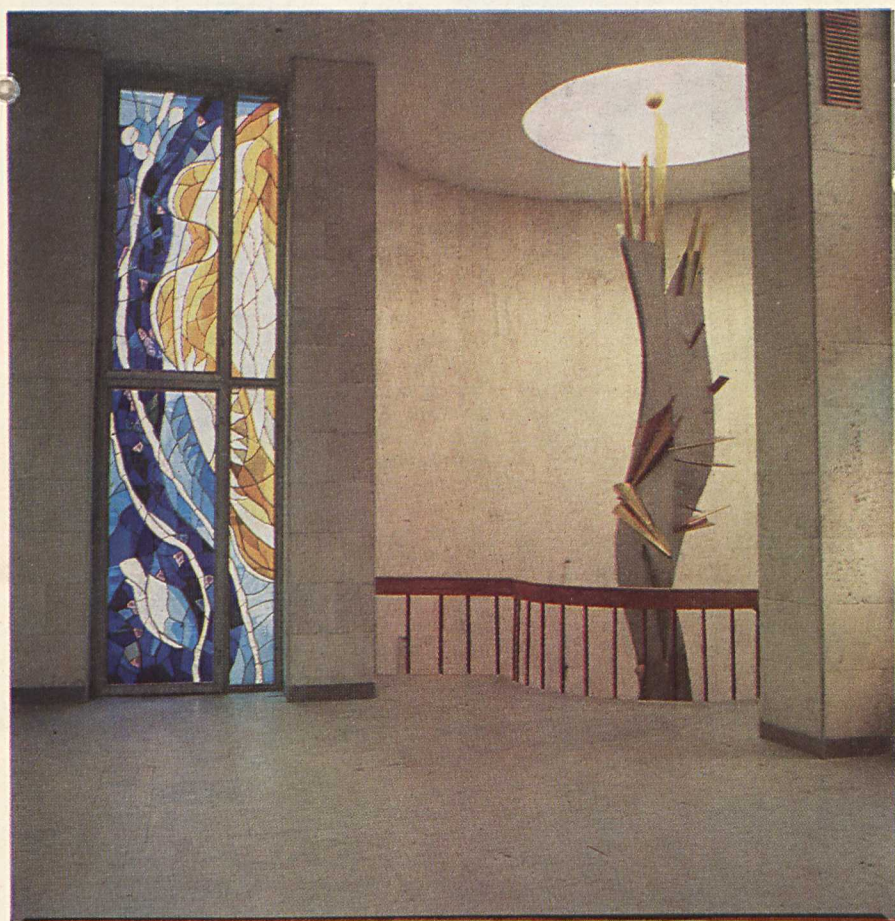


На стр. 5

А. Штейман
Витраж и композиция
из металла в Институте
геохимии АН СССР.
Москва

Зал скульптуры.
Выставка МОСХ

Николай АНДРОНОВ
«Преемственность традиции —
отличительная черта
московской монументальной
школы»



Выступления монументалистов на художественных выставках обычно связаны с определенными трудностями показа ввиду универсального характера их деятельности. Разрушая привычные цеховые деления, они успешно выступают в разных жанрах и областях искусства, демонстрируя профессиональное владение разными материалами и техниками.

Выставка «50 лет МОСХ» с этой точки зрения мне кажется удачной. Включение в экспозицию слайдов с готовых объектов, фрагментов в материале и станковых произведений позволило показать творчество московских монументалистов и широко, и многогранно.

Тяготение к универсальности — традиция в культуре не новая. Она проходит через всю историю нашего искусства, включая ближайших наших предшественников и учителей, таких как Павел Кузнецов, Фаворский, Бруни, Лансере, Дейнека, Корин и другие. Попробуйте вычленив, что в их творчестве первично, а что вторично и что из их работ имело большее воздействие на процессы монументального искусства? Вряд ли это было бы возможно сделать.

Развитие этой традиции — отличительная особенность деятельности и современных московских монументалистов. Участие в выставках с живописными произведениями представляет для них такую же необходимую часть творческого процесса, как и работа в архитектуре. Основа для взаимодействия между этими формами творчества заложена в единстве пространственно-пластического мышления, составляющей сущность всякого творчества. Там, где это единство имеет место, неразрывность монументального от других искусств становится очевидной, равно как и плодотворность взаимного воздействия одного на другое.

Вообще преемственность традиций, по-моему, есть неперемное условие для развития всякой художественной школы. Правильно понятая традиция (не как внешнее повторение готовых форм, а усвоение глубинных закономерностей национального художественного мышления) служит питательной почвой для новых всходов, открывая перспективы для нового движения.

Эта проблема остается актуальной во все периоды, несмотря на то, что каждое время выдвигает новые задачи, каких не знали прежние мастера.

Даже в обозримых пределах только двух последних десятилетий мы видим, как изменился характер работы монументалистов. От отдельных штучных работ они сегодня вышли на комплексное решение целостных архитектурно-художественных ансамблей. Многообразнее стали формы участия монументальных произведений в архитектуре. Палитра средств обогатилась новыми материалами, появились новые жанровые образования, заново обновились многие традиционные техники, такие, например, как витраж или интарсия.

Сегодня сфера деятельности монументалистов расширилась необычайно, начиная от оформления интерьеров и до эстетической организации всей ткани городской среды — таков сегодня диапазон работы художников-монументалистов. Подобного масштаба работ не знало еще монументальное искусство.

Вместе с тем многое в этой ситуации настораживает. Нередко свобода пластических исканий переходит во вседозволенность и нарушение законов тектонического построения художественной формы, когда талант поддается соблазну неумеренного в условиях монументального творчества увлечения самолюбованием, когда дурная литературность берет верх над пластическим строем изображения, содействуя проникновению в монументальную живопись «салона» самого плохого вкуса.

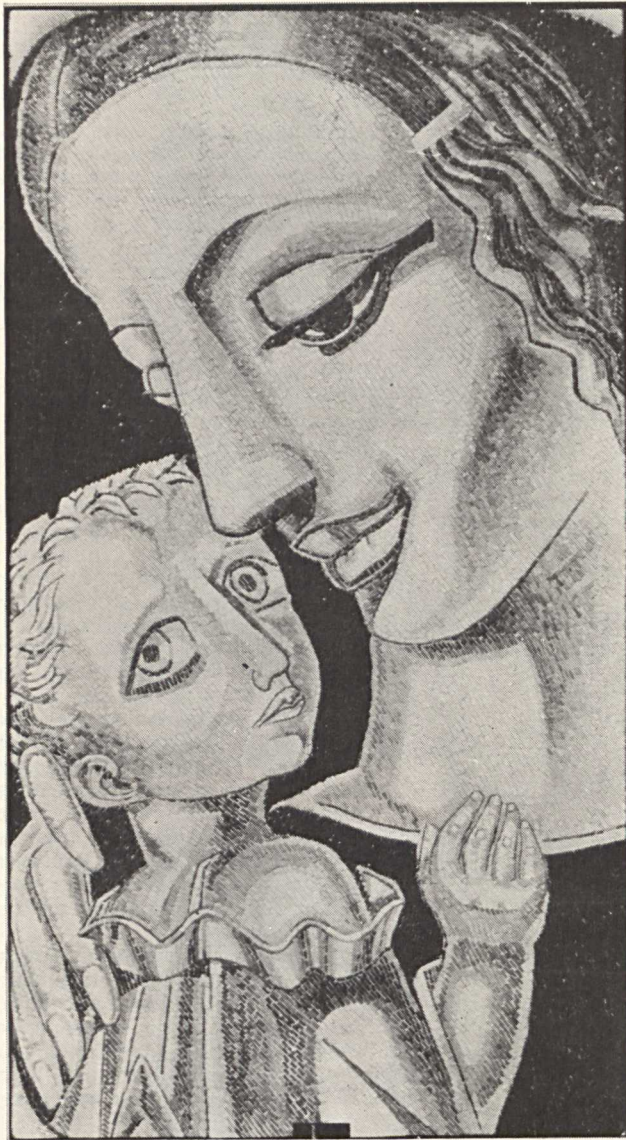
Подобные издержки, вероятно, неизбежны при тех масштабах работ, которые сегодня приходится брать на себя художникам, а также при новизне задач, выдвигаемых на каждом новом этапе. И все же эти причины не должны снижать общей требовательности к качеству монументальных произведений, подмене профессиональной культуры дилетантизмом недоучек или недобросовестностью легкого успеха.

Увеличение объема работ имело и свои положительные стороны, активизировав творческие искания художников, обогатив их новым опытом, способствуя появлению многих интересных работ. Немалая доля заслуги в этом принадлежит московским монументалистам.

Говоря о московских художниках, трудно выделить одну какую-либо тенденцию в их деятельности. Современная ситуация отличается множественностью направлений поисков, в каждом из которых есть свои достоинства. Все это содействует расширению средств выразительности монументального искусства. Не-

Л. Полищук,
С. Щербинина
«Сургутская
мадонна».
Мозаика на здании
аэровокзала. Сургут

И. Лаврова,
И. Пчельников
Рельеф с росписью
во Дворце культуры.
Орел



На стр. 7
Л. Гадаев
Песня. Дерево

А. Рукавишников
Лето в городе.
Гипс раскрашенный

Л. Баранов
Ломоносов. Бронза



сомненно одно — общий профессиональный уровень монументалистов вырос, определив их ведущую роль в развитии современного монументального искусства.

Кирилл МИРОНОВ
«Сегодня монументальное искусство служит обогащению архитектуры»

Любые круглые даты, несмотря на кажущуюся свою условность, всегда по-особому притягательны и волнительны. Независимо от длины заключенного в них отрезка времени, они неизменно несут в себе черты рубежности. Они объединяют, сводят воедино сразу оба его начала — окончание, завершение какой-то части пути, с одной стороны, и наступление нового — с другой, возбуждая желание оглянуться и подвести некоторые итоги и одновременно попытаться на основании накопленного опыта определиться в последующем своем движении, развитии.

Именно так воспринимаю я выставку «50 лет МОСХ» в целом и ее монументальный раздел в том числе. 50 лет — много это или мало для развития искусства? Я думаю, и то и другое, потому что они вмещают в себя целую человеческую жизнь, а это немало. Особенно начинаешь понимать это, когда видишь, как много событий укладывается иногда в один лишь день или год человеческой жизни.

В искусстве тоже концентрация насыщенности какими-то событиями не бывает равномерной. Одни тенденции затухают, другие — разгораются. Периоды затишья сменяются в нем периоды бурной активности, и наоборот.

История советского монументального искусства в этом смысле не является исключением. Его путь не был простым и неизменным в своем восходящем движении. И это естественно, особенно если учесть, в какой сложной зависимости находится оно от архитектуры, социальных условий бытования, технических возможностей и т. д. Было время, например, когда в начале 60-х годов архитектура стимулировала активность монументального творчества, обогащая его новыми идеями. Сегодня, по-моему, наблюдается обратное явление: монументальное искусство в своих экспериментальных исканиях оказывает в плане развития пластических идей влияние на иные искусства, в том числе и на архитектуру. Собственно говоря, сама организация такого представительного отдела монументального искусства на выставке «50 лет МОСХ» уже по-своему служит отражением современного состояния монументального творчества и его возросшего удельного веса в общей картине развития искусства.

Надо сказать, что вторая половина 70-х годов в жизни монументального искусства была очень плодотворна и богата событиями. Необычайно увеличилось количество монументальных произведений, особенно в период перед Олимпиадой. В это время у нас появилось много как отдельных произведений, так и целых художественных ансамблей, отмеченных значительными достижениями. Многообразие форм, техник, жанров и видов — характерная примета этого периода в развитии монументальной практики. Монументальное искусство стало дифференцированней по своим задачам, нередко беря на себя функции смежных искусств при заполнении вакуума в эстетической организации городских пространств.

Мне думается, что монументальный раздел потому и получился столь эффектно-впечатляющим, что организация выставки совпала с периодом большого подъема в этой области творчества. Подъема, свидетелями которого мы все только что были и который сегодня еще продолжается, хотя в нем уже появились признаки некоторого «энергетического» спада.

И дело тут, видимо, не только в снижении объемов строительства зданий общественного и культурного назначения, бывших всегда основным полем приложения усилий художников. Сегодня, как мне кажется, монументальное искусство нередко оборачивается обратной своей стороной, порождая измельчание функций монументального творчества. Оно начинает обнаруживать тенденцию отрыва от больших человеческих проблем, уходя в мир камерных настроений, в мастеровитость исполнения, теряя ту высокую ноту, которая так привлекает нас в произведениях прошлого. В стремлении преодолеть инертность архитектуры оно невольно обособляется от нее, замыкаясь в самовыражении...

Хочется верить, что этот поворот временный, что он тоже, вероятно, необходим для накопления новых качеств и что высокие смыслы монументального искусства вновь утвердятся в творчестве наших художников.

Маргарита ВОСКРЕСЕНСКАЯ
«Многообразие видов и жанров — основа, объединяющая москвичей»

Сравнивая скульптуру двух залов, показанную на выставке «50 лет МОСХ», получаешь очень точное представление о пути, проделанном ею за пять десятилетий. Она показана так полно, что создается ощущение



ние наглядной хрестоматии советской скульптуры. Преобладание монументов, памятников, ведущая роль портрета в станковом искусстве, жанрово-повествовательные малые формы, слабое развитие медальерства и декоративной пластики — таковы внешние приметы скульптуры москвичей за первые 25 лет.

Для современного состояния московской скульптуры характерны многообразие гидов и жанров, обилие творческих индивидуальностей разных направлений. Это основа, объединяющая москвичей, таких разных на первый взгляд, контрастных и порой несовместимых. Их поиски и устремления направлены не на экспериментирование, а осуществляются во имя глубокой содержательности скульптуры. В этом московская пластика не прерывает связи с традицией.

Хочется отметить, что сейчас акцент в мышлении художника приходится на пластическую содержательность образа. В этом проявился опыт, накопленный предыдущим поколением лучших скульпторов: С. Копенкова, И. Фрих-Хара, А. Матвеева, С. Лебедевой, В. Мухиной. У них было высшее мастерство, художественный вкус, широкий кругозор, благодаря чему в разные времена они выступали хранителями пластической культуры; их наследие — это классика нашего искусства. В этом можно убедиться, осмотрев экспозицию Манежа.

Профессионализм, культура пластики — это общие качества художников всех возрастов, и даже в работах совсем молодых скульпторов не приходится делать скидку на молодость — в их произведениях узнаешь московскую выучку. С другой стороны, скульпторы-москвичи ставят перед собой разные пластические задачи, создавая прекрасные скульптуры. На выставке много хороших вещей, может быть, и потому, что показаны не только самые последние работы, сделанные, как иногда бывает, наспех, а скульптуры, уже проверенные временем. Трудно отдать предпочтение какому-либо виду. Бросается в глаза, что на выставке скульптура вся в целом выделяется среди других видов изобразительного искусства; очевидно, дело не только в отборе организаторов выставки, а именно сейчас завершился качественный сдвиг, который в скульптуре, в силу ее специфики, произошел позже по сравнению с живописью, графикой, декоративным искусством.

Можно выделить несколько линий, по которым происходит развитие скульптуры, но условно, так как четкость разграничения часто невозможна из-за многозначности пластического образа, и поэтому одного и того же художника пришлось бы упоминать в нескольких рубриках.

Многочисленный отряд московских скульпторов состоит из представителей самых различных национальностей и жителей самых неожиданных мест страны, в молодости приехавших учиться в Москву и затем ставших столичными художниками. Безусловно, в формировании их художественной личности существенную роль сыграли своеобразие тех условий среды, которые были на первом этапе пути к творчеству. Примеры тому — творчество Н. Никогосяна, Л. Гадаева, В. Соскиева, В. Клыкова, П. Чусовитина.

Сейчас сильна группа скульпторов, ориентирующихся на национальную пластическую традицию, родоначальником которой следовало бы назвать С. Копенкова, но она по-разному преломляется в творчестве московских художников. Некоторым дополнением к этой линии являются скульптуры тех художников, чье пластическое мышление опирается на чувственное, живящее в природе, и их понимание формы близко соприкасается с формообразованием органической жизни. Поиски этих скульпторов неотделимы от гения скульптуры в материале, но не просто как ее завершающей стадии. У них пластическая форма настолько тесно связана с материалом, что забываешь, что она творение художника, а не вечной, великой природы.

Часть художников тяготеет к экспрессивной образности, хотя острота их скульптурного языка имеет различные истоки. Значительное количество художников в своих скульптурах достигает классической, строгой выразительности. Этой классификацией, разумеется, не исчерпывается определение стилового богатства, ведь с приходом каждого нового поколения возможно обогащение скульптуры новыми пластическими идеями. И пример тому — опыт моего поколения; многие произведения этих художников стали в свое время новаторскими. Одно только для меня ясно, что скульптура и дальше будет развиваться по пути углубления содержательности пластики, подкрепленной творческой мыслью.

И последнее впечатление, которое хочу высказать, размышляя о юбилейной выставке. Скульптуре разных видов и жанров необходимо определенное жизненное пространство, и это соображение возникло не потому, что по экспозиционному проекту скульптуре был отведен малый зал и многим произведениям стало тесно. Это еще раз подтверждает тенденцию современ-



В. Думанин
Петр I. Гипс

В. Клыков
Экологический
мотив.
Дерево, позолота

А. Пологова
Автопортрет. Дерево





В. Буйначев
Сбор урожая.
Дерево

В. Соскиев
Скорь. Камень



ной московской скульптуры, намечившаяся еще в начале 70-х годов — пространственность пластического объема, его ориентацию на конкретное внешнее окружение, среду его бытования, становящуюся частью эмоционального воздействия и пластики.

Александр БУРГАНОВ
«Душа нынешнего дня»

Как бы ни было долгожданно и радостно приближение всякой большой выставки, одновременно оно всегда рождает щемящее чувство приближающейся разлуки. Приходит день, когда каждый из нас привозит свою работу и оставляет ее среди беспорядка экспозиционной суеты. Мы выходим из зала, а нам кажется, что наши работы подбегают к окну и смотрят нам вслед, а мы растерянно оглядываемся, остро ощущая всю насильственность отторжения нашей души, горечь разлуки и пустоту.

Но как прекрасно бывает новое чувство, когда разлетаются концы вернисажной ленточки и все работы, соединенные вместе, создают новый, не объяснимый словами образ всего мира, со всеми страстями и вопросами, со всей красотой и опасностями и ясным указанием будущего не словами, а чувством. И как радостно осознавать, что ваша работа тоже вошла в этот новый облик мироздания и вы есть частица чего-то большого, незримого, но реально существующего, имя которому — душа нынешнего дня.

Каждая художественная выставка, независимо от личных планов участвующих, создает некий образ того, чем мы живы сегодня. Искусство есть барометр нашей внутренней жизни, и когда я прихожу на выставку, я прежде всего хочу понять эту внутреннюю музыку, звучащую в ее пространстве. Я не верю, что искусство может быть слабым или невыразительным. Даже за той работой, которая нам не нравится, стоит вопрос и ответ, вернее, приглашение к ответу, который дает нам возможность лучше понять самого себя. Вот почему выставка «50 лет МОСХ» есть для меня событие огромной моральной и художественной значимости.

Во-первых, это ретроспективная выставка. Это сама история, и именно в силу этого она являет перед нами портрет эпохи во всем неистовстве идеалов, драматизме борьбы, заблуждений и все же найденной и явленной красоты.

Выставка «50 лет МОСХ» для меня это прежде всего искусство наших великих предшественников Коненкова, Цаплина, Матвеева, Манизера, Сарры Лебедевой, Веры Мухиной, Мотовилова, Малахина... Их работы наполняют гордостью за нашу страну, за нашу культуру. И в то же время в этом ряду стоят наши современные работы. Я прекрасно понимаю, что только время покажет, насколько такое соседство, даже мысленно, правомерно. Но сегодня нам выпало счастье стоять с ними рядом и продолжать великое дело художественного осмысления мира.

Выставка «50 лет МОСХ» представляет огромный интерес, потому что дает нам наиболее полный образ наших сегодняшних поисков. Когда мы входим в прекрасный зал скульптурного отдела выставки, то духовный художественный накал произведений делает его явлением знаменательным.

Я считаю, что современный этап развития советского искусства характеризуется повышенным вниманием к личностному осмыслению окружающего мира. Сегодня искусство не иллюстративное отражение пусть даже самых важных сторон объективной реальности, а прежде всего выявление внутренних, моральных проблем личности по поводу происходящего, осмысления прежде всего самого себя, своей ответственности и значимости перед лицом современности. Со стороны это выглядит даже как некоторое обеднение искусства скульптуры, как некоторая утрата блеска и значительности былых монументальных обобщенных образов. Действительно, сегодня на наших выставках, возможно, больше мелкотемья или символической отстраненности сюжетов.

Но под этой кажущейся суетой и мелочностью бурлит подлинная жизнь. Дело в том, что сегодня возникли новые формы диалога между произведением искусства и зрителем, а отсюда новая форма художественности, правды и красоты. Сегодня скульптура — это не раскрытие перед нами некоторого иконостаса положительных или отрицательных примеров гражданской доблести, а показ сложности окружающего мира и необходимости активной моральной позиции не только на общественном митинге, но и в самом существе обыкновенной жизни, той, которая нас окружает ежедневно. И отсюда особое отношение к пластической форме. Скажу более, именно структура художественной формы теперь чаще всего берет на себя главную роль в раскрытии смыслового содержания сюжета. Я люблю себя на том, что не помню, что именно изображают вещи В. Соскиева или Д. Нардицкого, но сама форма их произведений отчетливо являет передо мной их образ понимания мира, их ответы на те вопросы, которые я сам задаю себе.



ИДА СТЕЛЕН

История в культуре. Страна наша для нас — это не только
множество земель, выходящих далеко за пределы наших границ.
История — это различные сферы культуры и литературы, это
необходимая область народного мироощущения и мироотношения.
в области фольклора, в области жизни и быта в самом широком
смысле, потому что каждая культура и быт в самом широком
смысле, то речем оборотом, то самым подходом к делу и к делу
таким в плане жизни.

Для многих народов, входящих в СССР, средневековая и со-
временная история исторической жизни, и та история, с кото-
рой начинается собственная история. А ведь с началом истории
память становится самым важным в своем развитии, легчайшим

Григорий СТЕРНИН

«Для нас существеннее общность творческих концепций, отстаиваемых искусствоведами, с одной стороны, и художником — с другой»

Стало уже привычным видеть на больших художественных выставках специальные разделы, посвященные искусствознанию. Такой раздел, дающий, на мой взгляд, достаточно выразительное, хотя, конечно, далекое от полноты представление об исследовательской, художественно-критической, популяризаторской деятельности московских искусствоведов, устроен и на выставке 50-летия МОСХ. Очень хочется, чтобы эта традиция (за которой — углубляющееся чувство общности идейно-творческих задач теории и практики) всячески укреплялась, развивалась, обретала новые формы жизненного бытия.

Красиво сделанная книга, удачно оформленный журнальный номер бывают полноценным художественным экспонатом, свидетельством графического или дизайнерского мастерства их авторов. Здесь могут быть прямые стилевые или образные переключки с произведениями соседних отделов выставки. Но сейчас речь о другом. По сути своей искусствоведческие работы предназначены, разумеется, не для выставочной жизни, во всяком случае, она для них не главное. Их надо не смотреть, а читать, и в этом смысле разделы, демонстрирующие художественно-критическую и научную продукцию наших специалистов, в отличие от других частей экспозиции, воспринимаются не только в своем непосредственном, «вещном» содержании. То, что в них представлено, обретает, рядом с живописью, скульптурой, графикой, и некое самодовлеющее информативное значение, значение зеркала, совмещающего в себе два отражения — искусства и самой действительности. И чем глубже те пласты культуры, которые «осваивает» экспозиция художественных произведений, тем серьезнее оказывается эта роль включенных в выставочный ряд книжных и журнальных витрин.

Юбилейная выставка МОСХ в целом является собой, думаю, весьма значительный пример как раз такой экспозиции, цель которой — возможно, самая существенная — заключается в том, чтобы сделать как можно более объемной общую картину художественного процесса за последние пятьдесят лет развития советского искусства. Представленные здесь произведения не только выявляют многообразие творческих тенденций; для внимательного зрителя они обозначают координаты того социально-культурного пространства, в котором эти тенденции рождались, общественно и художественно самоопределялись. «Вертикальные», исторические «срезы» экспозиции выглядят в нашем случае столь же поучительно, как и сопоставления различных работ, создававшихся в одни и те же годы. Достаточно, к примеру, сравнить висящие сейчас в Манеже друг против друга картины А. Пластова, с одной стороны, и относящиеся примерно к тому же десятилетию портреты П. Корина — с другой, чтобы ясно увидеть, какие разные стороны действительности, какие разные грани духовной жизни наших людей служили опорой этим большим мастерам в их поисках художественной правды и как в этой художественной правде синтезировались созидательные потенции культуры, ее глубокий социальный смысл.

Как же в эти общие цели выставки вписывается направленность ее искусствоведческого раздела?

Можно сразу же сказать, что, входя в экспозицию, дополняя ее, материалы этого раздела обнаруживают и свои собственные черты, свою логику внутреннего развития.

Было бы интересно ради эксперимента расположить некоторые искусствоведческие труды в основных экспозиционных залах, в непосредственном соседстве с

одновременно создававшимися произведениями искусства. Так, например, вышедшая во второй половине 1930-х годов и ставшая уже классической двухтомная монография Игоря Грабаря о Репине и внешне и внутренне вполне связалась бы со многими экспонированными на выставке полотнами тех лет. Опять же оставим в стороне явные стилевые переключки этой книги как предметного экспоната с пластической системой искусства той поры. Для нас существеннее общность творческих концепций, отстаиваемых искусствоведами, с одной стороны, и художником — с другой.

Однако надо отметить и иное. Осматривая выставку, думаешь о том, что путь от Грабаря-ученого к современному нашему искусствознанию оказался более коротким, чем, скажем, расстояние от Грабаря-художника 1930-х годов до нашей живописи последних десятилетий. Не вдаваясь в подробные размышления на эту тему, хочется поделить лишь одним соображением о причинах подобного обстоятельства: традиция в науке осуществляется через прямую преемственность; в искусстве, кажется, дело обстоит наоборот — там преемственность выявляется через национальную и социальную традиции.

Александр МОРОЗОВ
«Выставка «50 лет МОСХ» побуждает к сопоставлению ситуации в искусстве и искусствознании»

Выставка «50 лет МОСХ» побуждает к сопоставлению ситуации в искусстве и искусствознании. Говоря в целом, главное, что остается после знакомства с ее экспозицией, — впечатление богатства советской художественной культуры. Между тем показ ее ценностей не был исчерпывающим. Он ограничен одной областью творчества; он имел свои временные, структурные и количественные пределы. И все же в известном смысле значение выставки сопоставимо с самыми содержательными явлениями художественной жизни последнего времени. По уровню историко-художественного мышления, определившего отношение к материалу, принципы его отбора, «50 лет МОСХ» как бы продолжает «Москву — Париж» — хотя уровень «прикладной» искусствоведческой культуры в обоих разделах нашей экспозиции местами мог бы быть выше. Впрочем, если такая культура предполагает любовь к произведению искусства, то выставка имела немало ярких моментов. Среди них, по-моему, залы бывших бубноволетцев, остоуев, Тышлера и Фалька, Истомина и П. Кузнецова в Манеже; выгородки «шестидесятников» в ЦДХ, где с силой и свежестью вновь зазвучали знакомые работы Стожарова и Гаврилова, В. Иванова и Коржева, Никонова и Смолиных. Здесь же сложился интереснейший «зал» скульптуры мастеров среднего поколения. Были свои кульминации и в показе графики. Так что, при всех данных условиях, работу отряда экспозиторов под руководством И. Попова стоило бы, мне думается, оценить весьма высоко.

Но дело не только в том, что выявился культурный, эстетический потенциал отдельных произведений. Еще важнее, что выставка МОСХ как художественный организм была ориентирована на раскрытие многослойной эстетической природы советского изобразительного искусства. И в этом отношении она как бы вещественно отражала наиболее плодотворные концепции нашего современного искусствознания. И если выставка «Москва — Париж» по-новому ставила проблемы генезиса искусства социалистического реализма, его взаимодействия с другими линиями художественного мышления первой трети XX века, то наша выставка демонстрировала богатство многообразных творческих воплощений метода социалистического реализма в советском искусстве. Невозможно, увы, назвать другую выставочную

или музейную экспозицию, которая делала бы это так же последовательно и развернуто.

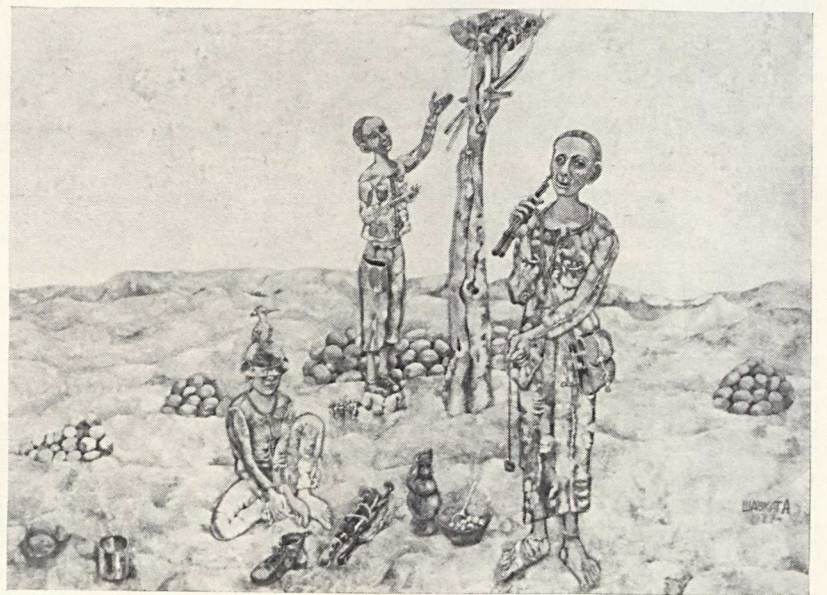
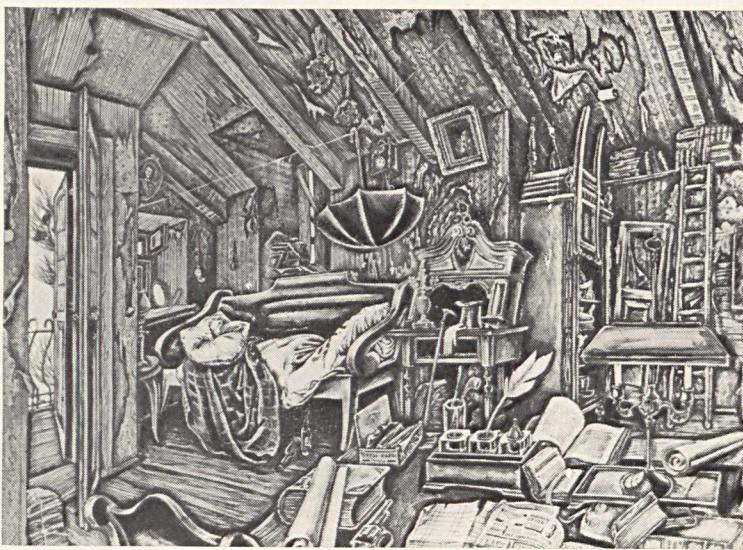
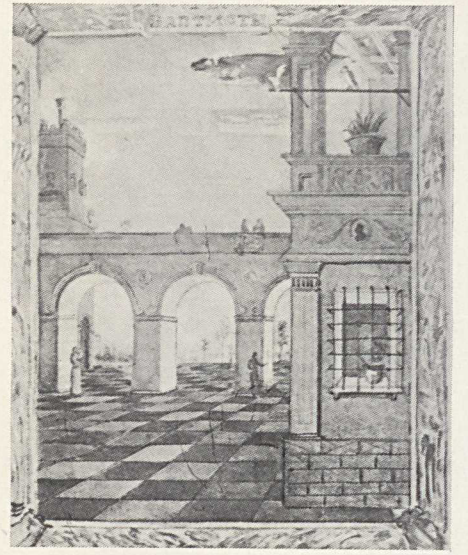
Московская критика ни в какой мере не диктовала структуру и состав экспозиции. Однако последняя могла иметь место как таковая лишь в атмосфере той теоретической и исследовательской работы, которая велась и ведется московскими искусствоведами. Поэтому глубоко закономерно участие на выставке наших трудов, как тех, что посвящены фундаментальным вопросам истории искусства, методологии, так и, само собой, трактующих проблемы искусства советского. Естественно, что такие издания преобладали в нашем разделе. Но надо признать, что объем написанного московскими искусствоведами в этой области более скромнее, чем позволяет и требует материал выставки. В части осмысления советского искусства еще очень много лакун. Много имен, тем, вопросов остается за пределами вышедшей из печати литературы. Между прочим, кое-что из таких вопросов уже продумано, даже обговорено в профессиональной среде. Уже проделана большая работа, не нашедшая пока печатной реализации, однако практически влияющая на художественную жизнь; тем досаднее разрыв одного и другого.

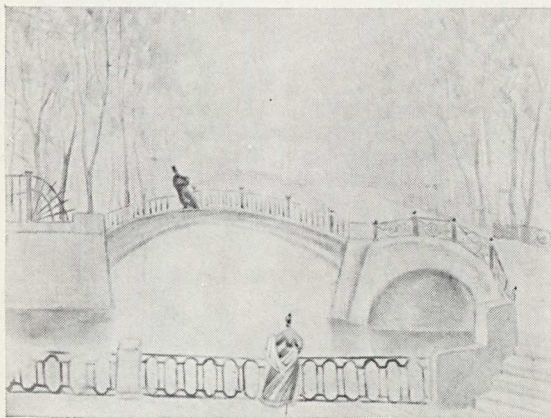
Мы много спорим, имея в виду богатый контрастами спектр эстетических ориентаций сегодняшнего советского искусства. Но ведь многообразие его поисков подготовлено и обусловлено самой реальной историей советского искусства на всех этапах его становления, многообразием его истинных достижений, разветвленностью его корневой системы, богатством накопленных им духовно-творческих потенций. Именно эту оплодотворяющую, созидательную связь прошлого с настоящим демонстрировала выставка «50 лет МОСХ». Дело искусствознания — дать этой проблематике весомое научное закрепление.

Екатерина ДЕГОТЬ
«Иллюстрированная книга для специалистов должна быть служебной»

...И все же выставочная витрина не позволяет книге быть перелистанной и оставляет ей только одну роль — вещи, объекта для рассматривания. Такое состояние, конечно, для книги неестественно, хотя в этом и мог бы заключаться эффект книжной выставки — в резком изъятии книги из ее нормальной динамичной жизни. Но сегодня, к сожалению, такой контраст почти неощутим: многим томам юбилейной выставки слишком уютно за стеклом именно потому, что роль выставочного экспоната в домашней библиотеке является одной из главных функций современной книги об искусстве.

На выставке часто соседствовали крайности: карманные издания для поспешного чтения в метро и парадные тома чудовищных размеров, вообще не предполагающие чтения, а только разглядывание репродукций (да и то при гостях). И в том и в другом случае одержала победу альбомная форма, которая облекает сегодня специальные и популярные сочинения, монографии, биографии, исторические и теоретические очерки, даже учебники. Каждая вторая книга 70-х годов завернута во фрагмент холста великого мастера. Ретроспекция выставки дает возможность вспомнить обложки 30—40-летней давности: два имени — автора и того художника, о ком книга написана. Сегодняшние, гораздо более манящие, суперобложки как будто призывают раскрыть книгу — но на самом деле молчаливо позволяют обойтись без этого. Парадоксально, но качествами художественной уникальности, почти роскоши обладают теперь желтоватая (не мелованная!) бумага, скромные иллюстрации, мелкий шрифт, простая обложка. Иллюстрированное издание для специалистов должно быть служебным — только в этом гарантия его необходимости.



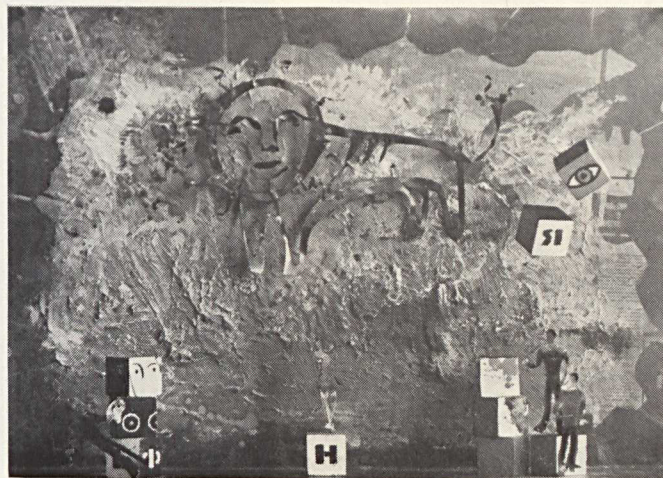


На стр. 12
А. Кузнецов
«Горянка». Эскиз
к в/ф

И. Тучина
«Последняя жертва».
Эскиз

Н. Шифрин
Эскиз декорации
к комедии
В. Шекспира
«Укрощение
строптивой».
1936—1937

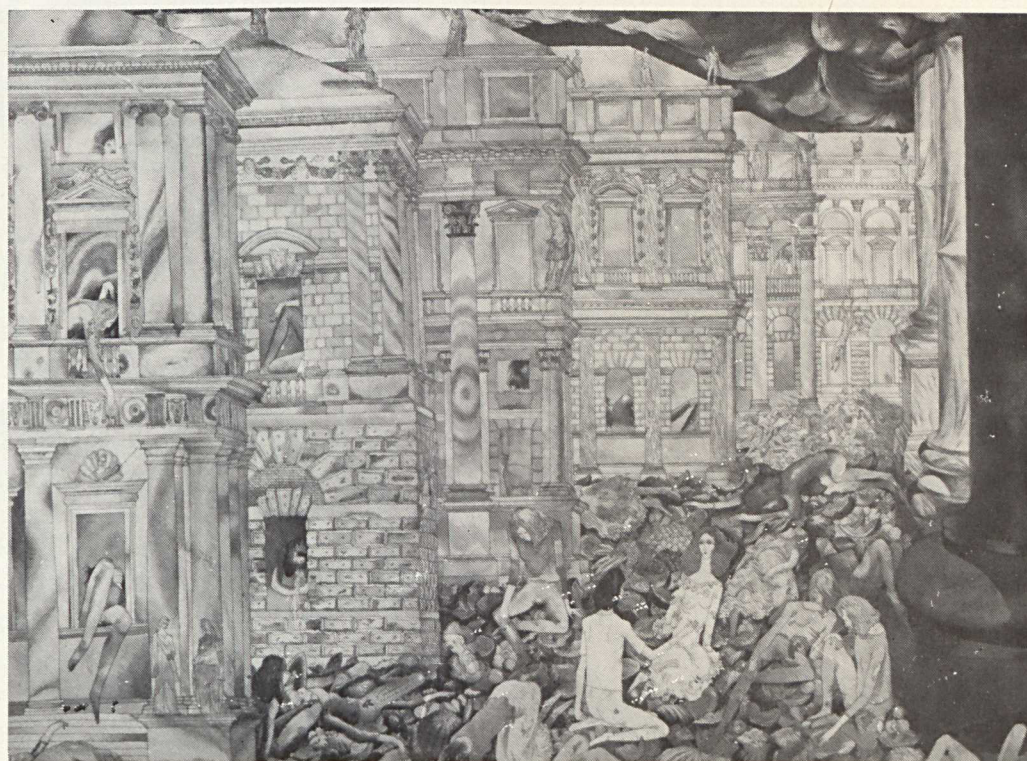
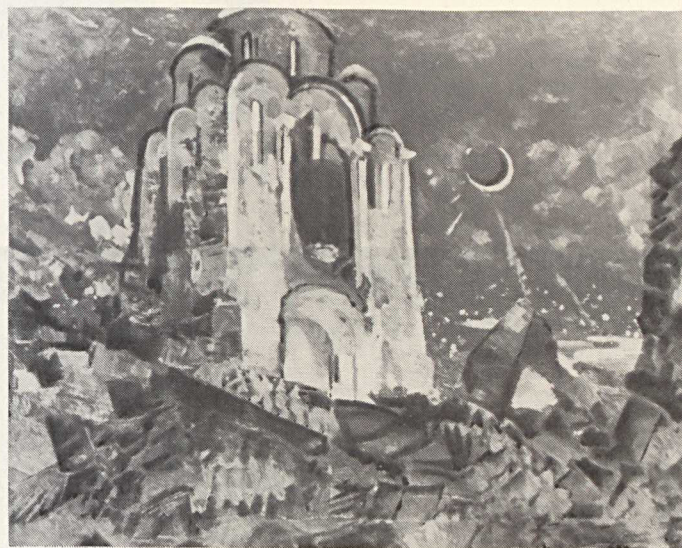
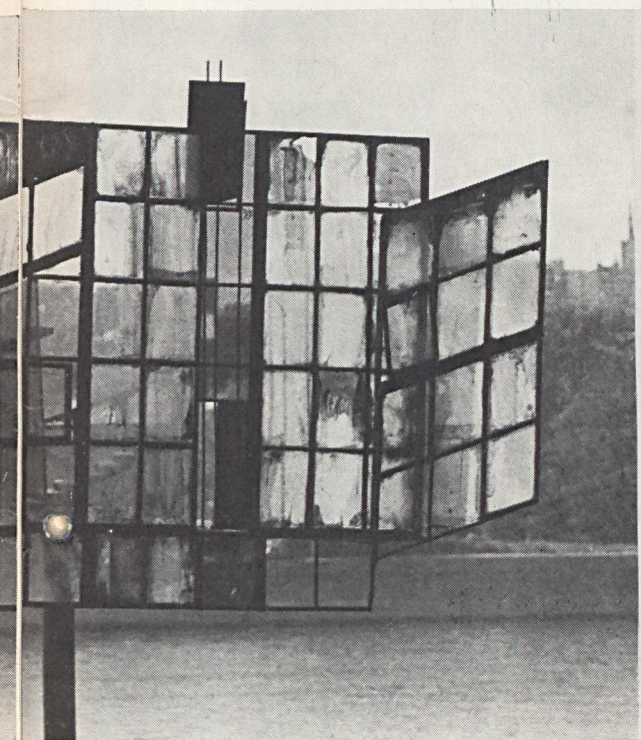
М. Ромадин
Эскиз к спектаклю
А. Островского
«Поздняя любовь».
Б., тушь, масло.
1979



Т. Сельвинская
Эскиз декорации
к трагедии
В. Шекспира
«Макбет».
Победа. Х., м. 1978

С. Алимов
Эскиз к мультфильму
«Нос». Сон.
Б., гуашь. 1970

Ш. Абдусаламов
Эскиз к фильму
«Шах Наме». Б.,
смешанная техника.
1978



Б. Дмитриев
Эскиз декорации
к опере
П. Чайковского
«Пиковая дама».
Зимняя канавка.
1944

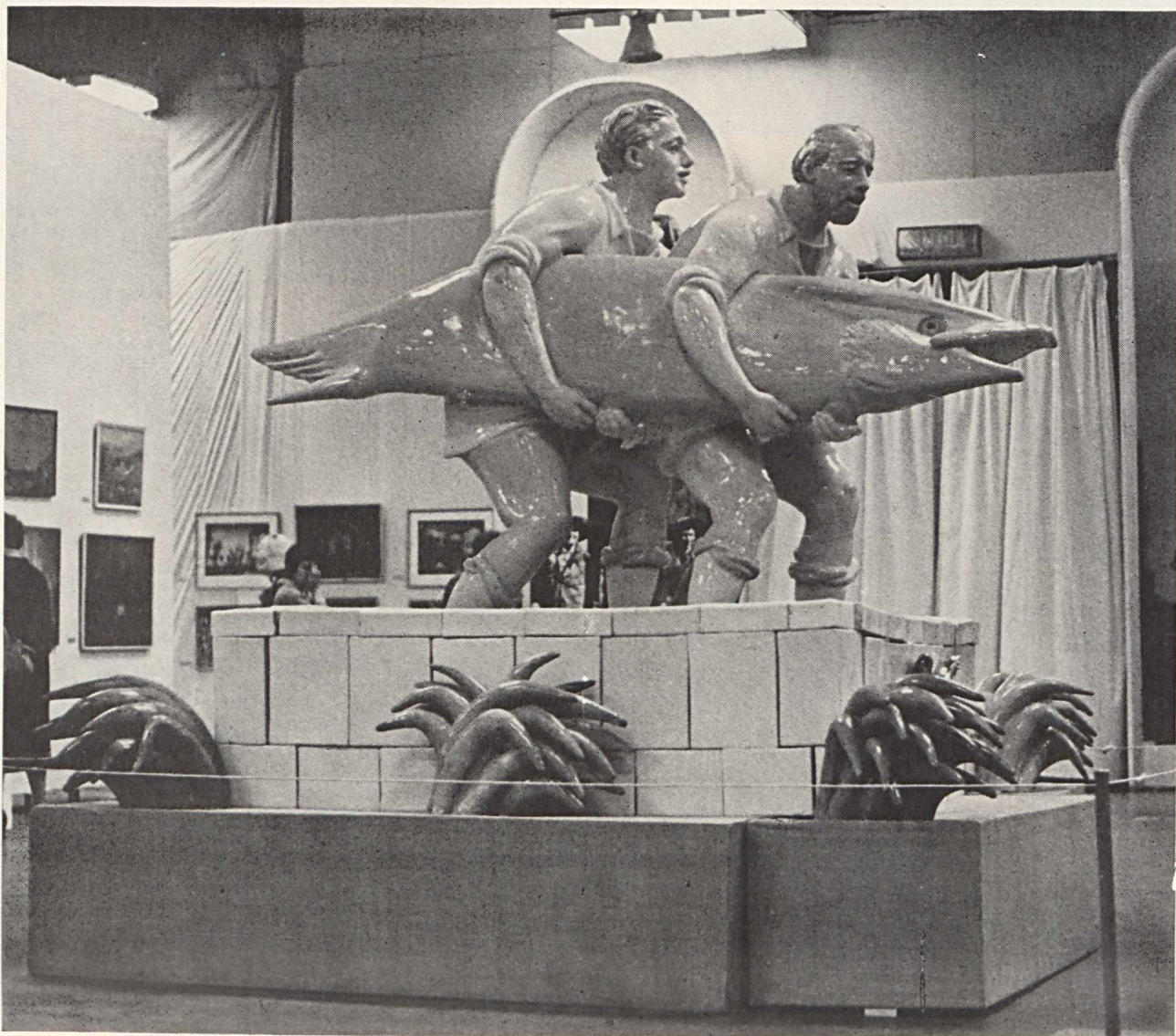
Д. Боровский
Макет единой
установки к пьесе
Ю. Трифонова «Дом
на набережной».
Смешанная
техника. 1980

В. Рынди
Эскиз декорации
к опере Дж. Верди
«Дон Карлос».
Площадь у храма.
1963

Э. Стенберг
В. Маяковский
«Послушайте
искусство». Макет.
Б., смешанная
техника. 1974

Ф. Федоровский
Эскиз декорации
к опере А. Бородина
«Князь Игорь».
Пролог. 1944

С. Бархин
Эскиз декорации
к трагедии
В. Шекспира
«Ромео и
Джульетта»



Выставка МОСХ
И. Фрих-Хар
Шашлычник. Фаянс

Г. Зубова
Ковер «Рог изобилия».
Шерсть
И. Ефимов
Кошка. Зебра. Фаянс
Н. Тихонов
Ваза. Фарфор

А. Сотников
Рыбаки. Фарфор

Мария ФАВОРСКАЯ-ШАХОВСКАЯ
«Голоса, раньше казавшиеся
камерными, с годами зазвучали
ярко и убедительно...»

Выставка «50 лет МОСХ» кажется мне очень интересной.

Когда-то виденные впервые и запомнившиеся работы любимых художников теперь, через многие годы смотрятся по-новому. Время потихоньку расставляет все по своим местам, и голоса, раньше казавшиеся тихими, камерными, с годами зазвучали ярко и убедительно, а истинное место этих «скромных» мастеров стало очевидным для всех. Один из таких, в полную силу зазвучавших голосов — творчество Ганны Ефимовны Блюм. Ее произведения на этот раз были хорошо экспонированы и порадовали любителей искусства яркостью и силой.

Конечно, посмотрев экспозицию внимательно, замечаешь, что работы известных художников можно было бы выбрать полнее и точнее, что ретроспективная часть скульптуры и декоративно-прикладного искусства составлена очень неполно и не дает истинной картины развития этих жанров. Возможно, что составителям экспозиции не хватило места или они не смогли достать нужных работ. Но уж если делать ретроспекцию всерьез, то надо было таких авторов, как Н. Бессарабова, И. Фрих-Хар, А. Сотников, И. Ефимов, и других выставлять как следует, более полно и солидно, то есть создавать персоналии, как это сделали живописцы. Вообще, на мой взгляд, на этой выставке лучше всего дело обстоит с живописью. Видна огромная работа, проделанная теми, кто отбирал ее.

Наш прикладной отдел в целом выглядит значительно. К сожалению, правда, декоративные блюда, которых на выставке довольно много (сложная живописная роспись на блюдах характерна для Москвы), очень плохо смотрятся над витринами, и такой замечательный художник, как Дина Мухина, совсем не виден. У среднего поколения наших керамистов есть работы серьезные, глубокие. Однако не все они представлены лучшими своими вещами, что, конечно, жаль.

Красива экспозиция моделей одежды, поразительны модели Т. Санчес — это уже не просто платье, в них присутствует и скульптура, и живопись. Но очень жаль, что нет истории костюма в Москве. А ведь она была. Была, например, такая художница по костюму, как Н. Ламанова, но мы «ленивы и нелюбопытны» и плохо знаем даже вчерашний свой день. И уж если нет, не сохранились у нас живые модели, ведь можно было бы показать хотя бы фотографии. Думаю, что и художники по тканям есть у нас замечательные, тоже вполне заслуживающие отдельных персоналий.

Хотя гобелен — дело нетрадиционно московское, но развивается оно сегодня вполне самостоятельно, доказательством чему могут служить гобелены Альбины Воронковой. Художники стекла экспонированы лучше других, но опять-таки жаль, что и здесь показали мало ретроспекции. Было бы интересно посмотреть на опыты московских художников 30-х годов в стекле. Итак, основным недостатком экспозиции декоративно-прикладного искусства я считаю то обстоятельство, что она не показывает пути развития этого искусства до войны, хотя путь этот был очень своеобразным. Если говорить о керамике, то здесь очень большую роль сыграли московские скульпторы, те, что в тридцатые годы поехали на заводы в Конаково, Дулево и другие места. Своими яркими произведениями в фарфоре и фаянсе они создали своеобразное направление в нашем искусстве. В начале тридцатых годов в Конакове с увлечением трудились И. Фрих-Хар, Н. Симонович-Ефимова, С. Лебедева, М. Холодная, И. Чайков и создали произведения удивительные. Одной из главных своих задач они считали создание вещей для тиража самыми простыми и лаконичными средствами. Примером могут служить тарелки В. Фаворского, выполенные в те годы в Конакове способом трафарета. В Дулево работали скульптор А. Сотников, неповторимый, совершенно оригинальный русский художник, а также ряд других московских скульпторов. Молодая в те годы художница Н. Бессарабова возрождала в Гжели «синий фарфор» буквально на пустом месте. Она работала под руководством замечательного знатока народного искусства А. Салтыкова, что помогло ей глубоко понять и освоить народные традиции. Думаю, что это был важный этап в развитии советского декоративного искусства.

Выставка «50 лет МОСХ» заставляет вспомнить, что московские художники декоративного направления всегда больше тяготели к скульптуре и живописи, чем к технологии, считая образную сторону своего дела, изобразительность, наиболее важной. Впрочем,

это неудивительно, если вспомнить старые изразцы в московских домах, расписные штофы, бутылки в виде коней и медведей или кованые решетки Кремля. Москвичи всегда любили украшать свои дома изображениями птиц, коней, красавиц и т. п. Думаю, что в этом отношении современные московские художники вполне традиционны. Только невредно было бы нам поучиться у наших предшественников лаконизму выражения; зачастую наша керамика стала очень многословной, впрочем, не только керамика.

В заключение хочу сказать о том, что связь московских художников с большими заводами, такими как Конаково, Дулево и другими, была долгие годы традиционной и очень плодотворной и для художников, и для самих заводов, где и художественная жизнь расцветала, и лицо завода становилось гораздо интереснее. Чрезвычайно жаль, что сейчас этому ставятся всевозможные препятствия со стороны администраций многих заводов. Это узковедомственная и недальновидная позиция.

Наталья ЖОВТИС

«... выставка показала рост
качества и мастерства»

Судя по отзывам, наш декоративно-прикладной отдел пользуется большим успехом. Мне тоже кажется, что выставка эта в целом сложена хорошо. Вещи разных художников по чисто формальным признакам удачно и тактично соседствуют друг с другом, есть пространство, есть отход, и потому каждая работа показана выигрышно и уважительно. Я вообще люблю зал на Крымской за то, что там практически нет плохих мест и очень хорошее освещение.

Текстильный раздел представлен на выставке гобеленом, декоративными панно и текстилем промышленным и уникальным. В коллекции гобелена показаны работы ведущих мастеров этого жанра. Несмотря на то, что производство гобеленов в нашей республике возобновилось после большого перерыва сравнительно недавно, в середине 60-х годов, сейчас над выставочными произведениями и над большими заказами уже работает большая группа художников разных поколений. Все эти гобелены конкретны по содержанию, ассоциативных среди них почти нет.

В последние два-три года московские художники исполняют свои гобелены в добротной, плотной, гладкой технике, напоминающей старые шпалеры. Это их качество особенно заметно по сравнению с работами 70-х годов, когда все мы по всей стране, да и во всем мире, бесконечно усложняли структуру тканья, пробовали разные фактуры, увлекались поисками выразительных возможностей самой поверхности. Возможно, что характер современного гобелена связан с тем, что его, как правило, делают для вполне конкретных парадных и торжественных интерьеров, для современной архитектуры. Пока еще рано говорить о четких признаках московской школы: два десятилетия слишком ничтожный срок, однако и сейчас видно, что москвичи работают более мощно, более темпераментно, более смело обращаются с цветом, чем их коллеги. Северяне, в частности ленинградцы, как правило, сдержаннее, мягче, иногда тоньше и интеллигентнее.

Наиболее демократично представил своих художников раздел тканей, в их экспозиции были представлены как промышленные, так и уникальные работы разных лет. Однако из-за того, что ткани развесили на едином стенде, они смотрелись скорее как элемент экспозиционной установки, чем как самостоятельные произведения. Это ощущение нечеткости усиливалось вынужденной случайностью отбора. Поскольку, как оказалось, ни один музей, кроме Загорска, не говоря уже о предприятиях, не располагает удовлетворительными собраниями тканей советского периода. Вот почему нам не удалось показать ни коллекций отдельных авторов, ни ассортимента различных предприятий. Пришлось ограничиться некоторыми, иногда и не лучшими работами старейших мастеров.

Хочется похвалить те несколько панно в технике росписи и батика, которые были показаны на выставке. Они очень хорошо смотрелись в зале и убедительно доказали, что в тех случаях, когда панно из текстиля решено монументально, когда тема его значительна, оно вполне способно удержаться рядом с любой монументальной вещью, даже с гобеленом.

Очень хорошо, по-моему, показали себя художники по костюму. Недаром на выставках последних лет их работы неизменно привлекают внимание и публики, и профессионалов. На юбилейной выставке они сумели не только широко и полно показать круг своих авторов, но и представить каждого художника такой вещью, которая наиболее полно раскрывает возможности его творческой фантазии и его технологии. И хотя выставочные эти вещи не связаны напрямую

с уровнем современного массового производства, они содержат в себе огромное количество оригинальных и полезных идей. И самое главное, они ясно показывают уровень творческих возможностей наших художников по костюму, а уровень этот необыкновенно высок.

В целом же выставка «50 лет МОСХ» ярко и убедительно показала непрерывный подъем, рост качества изделий и мастерства художников во всех областях декоративно-прикладного искусства.

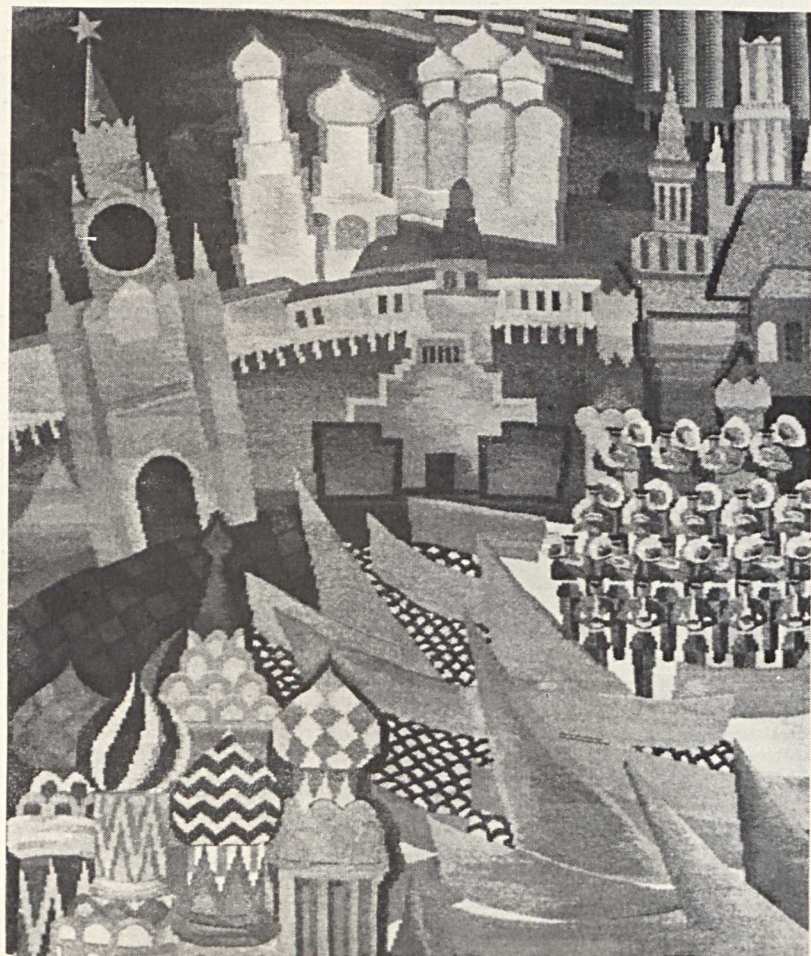
Светлана РЯЗАНОВА
«Станковизация» прикладного искусства происходит у нас на глазах»

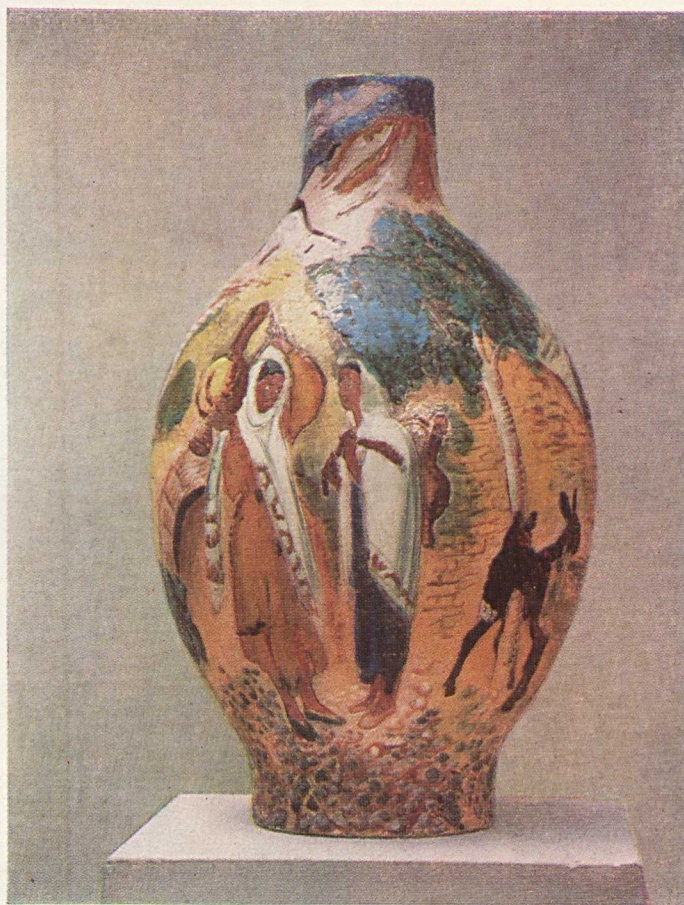
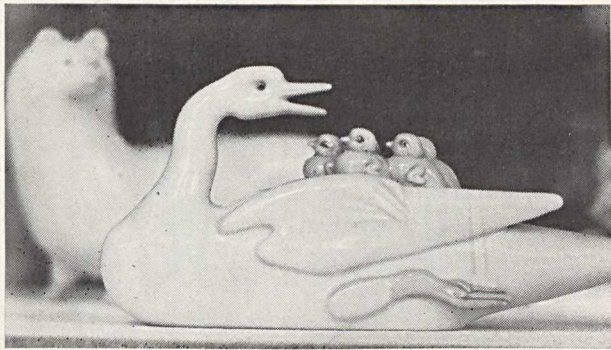
Выставку эту мы готовили очень долго, почти целый год. Хотели показать, как развивалось и менялось наше декоративно-прикладное искусство от десятилетия к десятилетью, пытались собрать самые выразительные и характерные работы мастеров, определивших лицо своего времени. Однако по целому ряду причин осуществить такой замысел не удалось. Во-первых, оказалось, что в наших музеях многие периоды и направления советского прикладного искусства представлены весьма неполно, а некоторые экспонаты состарились морально и физически, плохо смотрятся сегодня или не живут в большой экспозиции. (Особенно скверно обстоит дело с промышленным текстилем.) Во-вторых, несмотря на то что нашей секции отвели огромное и прекрасное помещение, места нам не хватило и мы смогли разместить в своих залах лишь одну пятую того, что имели. И потому вынуждены были произвести строжайший отбор, позволили художникам выставить максимум три, а то и по одной вещи и с сожалением отказались от многих интересных и достойных работ. Правда, мы сумели представить публике старейших своих мастеров, но сделали это далеко не полно. Кроме того, отбор существенно усложнило и то обстоятельство, что многие вещи, например, современный дизайн и уникальные декоративные предметы, очень плохо уживаются друг с другом. Однако главный художник выставки И. М. Шошенский каким-то непостижимым образом сумел разрешить все эти противоречия и объединил 900 разнообразнейших экспонатов в цельную, увлекательную и нарядную панораму, парад прекрасных вещей. Особенно хорошо, по-моему, смотрелись экспозиции ювелирных изделий и костюма. В целом же выставка, по моему мнению, правдиво и убедительно показала процесс развития всего декоративно-прикладного искусства, его движение от вещей бытовых, чисто утилитарных, к произведениям образным, наполненным значительными мыслями и глубокими переживаниями. «Станковизация» (не знаю, одобряли строгие искусствоведы этот термин) прикладного искусства происходит у нас на глазах. И как бы мы ни называли это явление — оно существует реально. К началу 80-х годов художники сумели доказать на практике, что гобелен (я считаю, что гобелен особенно удачно и полно представлен на выставке), керамика, стекло могут раскрывать серьезные темы, передавать глубокие и тонкие чувства и волновать зрителя ничуть не меньше, чем станковая живопись или скульптура.

Это хорошо видно на примере стекла, поскольку материал этот был представлен на выставке во всем разнообразии существующих у нас сейчас жанров. Мы показали и красивые бытовые вещи, и вещи нарядные, праздничные, радующие и владельца и зрителя, произведения, предназначенные для реальных интерьеров, и вещи «станковые», не привязанные к конкретным местам и обстоятельствам. Обычно их называют декоративными композициями.

Многие из них прекрасны, они притягивают зрителя, заражают его своим настроением, преобразуют окружающее пространство. Я же, профессионал, рассматриваю эти вещи своих коллег как некий концентрат идей и испытательный полигон для работы в архитектуре. Реально ситуация сегодня складывается так, что мы, прикладники, работаем в готовых современных интерьерах, формируем там пространство. Однако при этом мы не знаем всех особенностей взаимодействия собственных вещей с пространством и не можем их проверить заранее. Вот почему работы, собранные на выставке, могут нам очень многое подсказать и помочь в этом отношении. Нельзя переоценить их роль генераторов новых идей, форм и композиций.

И в заключение пользуюсь случаем поблагодарить наших товарищей, искусствоведов Е. Редько, О. Григорьеву, В. Проценко, которые помогли нам сделать юбилейную выставку, вложили в нее много труда, сил и времени.





На стр. 16
Н. Куприянова
Набор посуды.
Керамика

С. Рязанова
Композиция «Старая
гавань». Стекло

Н. Жовтис
Гобелен
«Москва праздничная».
Смешанная техника

А. Сотников
Материнство. Фарфор

Т. Санчес
Комплект одежды.
Ситец, лен

Д. Митлянский
Юность художника.
Фрих-Хар

Л. Соколова
Гобелен «Вечность».
Фрагмент.
Смешанная техника

О. Мальшева
Декоративная
ваза. Керамика

М. Нестерова
Поднос
«Сбор фруктов».
Металл, масло



Ленинградцы о своей выставке

- «Выставку пронизывает поэтика нашего города»
- «Камертон ленинградской школы стекла»
- «Все жанры декоративного искусства...»
- «...Не создавая экспериментальных работ, нельзя достойно работать по заказу»



50 лет ДЛОСХ

Нина СЛАВИНА
«Выставку пронизывает поэтика нашего города»

На этот раз, вопреки обыкновению, я не принимала личного участия в организации экспозиции и, пожалуй, впервые пришла на открытие выставки как зритель. От этого впечатление было особенно сильным и непосредственным. Выставка меня просто поразила, взволновала своей романтической торжественностью, радостным приподнятым настроением.

Выставку в целом, все ее экспонаты пронизывает единая поэтика — это возвышенная и лирическая поэтика нашего города. Экспозиция сделана с большим уважением к нашей собственной истории, к классикам советского декоративного искусства. Подчеркнуто единство прошлого и настоящего, взаимопроникновение и продолжение лучших традиций в искусстве наших дней. Особенно удачно это полу-

чилось в зале фарфора, где видно, как основные стилистические линии — агитфарфор, искусство С. Чехонина, А. Щекатиной-Потоцкой, Н. Суетина, А. Ефимовой, — продолжают в наши дни, оплодотворяют творчество работающих сейчас художников; видно, как молодежь подхватывает идеи «классиков» и, конечно, вносит в них свое, новое.

И главное, выставка показала, что на заводе Ломоносова, как раньше, так и теперь, работают интересные художники, каждый со своим творческим лицом. Подготовка выставки шла долго, мы много думали, как вместить в краткую экспозицию всю большую историю ленинградского фарфора. Сначала хотели показать только лучшие работы, потом поняли — важно представить общую «ночку», на которой постепенно складывается стиль ленинградской школы фарфора. На этой почве произрастают разные растения, иногда под тенью корифеев малоза-

метны более скромные личности, по все они питают своими идеями общую пиву искусства фарфора. Бывает, что кто-то сказал свое слово кратко, однако идея начинает носиться в воздухе, ее подхватывают, развивают, и, обогащенная, она входит в общий фонд. Например, Н. Ливчак. На заводе она работала недолго, но ее росписи, своеобразные, насыщенные по цвету, напоминающие по манере Врубеля, привлекают до сих пор фарфористов и зрителей. Такие примеры есть и еще. Так вот на этот раз, формируя выставку, мы старались не забыть никого, проявить уважение к каждому художнику, показать его лучшей работой или несколькими, если человек трудился на заводе долго — например, А. Воробьевский и И. Ризнич. И на мой взгляд, экспозиция фарфора получилась единой и выражающей общую картину ленинградского фарфора — от периода революционных лет до работ нашей молодежи.



На стр. 18—19
Выставка
произведений
ленинградских
художников
декоративно-
прикладного
искусства.
Виды экспозиции

Выставка встречена с большим интересом публикой. Она не пройдет даром и для нас, художников, станет платформой для будущего движения вперед.

Юрий МУНТЯН
«Камертон ленинградской
школы стекла»

Время подтвердило непреходящую ценность целого ряда произведений, представленных в экспозиции юбилейной выставки, например, работ Успенского, с их благородной простотой формы и цвета, чистотой и певучестью линий...

Для меня — это как камертон ленинградской школы художественного стекла, да, пожалуй, и экспозиции стекла в целом. Выставка позволила сделать выводы, которые говорят и о том, что мы нашли и развили, но в ряде случаев и что мы, к сожалению, потеряли. Так, ретроспективная часть экспозиции Ленинградского

завода художественного стекла дала возможность оценить работу художников 40—50-х годов над решением цвета как компонента, позволяющего создать произведение во всей полифонической полноте.

В 50-е годы ЛЗХС пазывали лабораторией художественного стекла, такова была идея организаторов ЛЗХС — В. Мухиной, А. Толстого и Н. Качалова. Именно тогда, в 50-е годы, была создана логическая цепочка: художественная лаборатория — экспериментальный цех — производство. С момента ликвидации на заводе экспериментального цеха, этой органической части творческого процесса, цепочка оказалась разорванной. Результаты не замедлили сказаться. Переход ЛЗХС в основном на бесцветный хрусталь, особенно в последние годы, несомненно обеднил не только возможности художников и мастеров, но и сами традиции ленинградского стекла. Думается, что в недалеком будущем ошибка

эта будет исправлена и художники завода вновь обретут цветовую палитру... Выставка дает прекрасную возможность мысленно пройтись по большому пути ленинградского декоративного искусства, и стекла в частности. Надеюсь, искусствоведы и критики скажут свое слово о каждом разделе выставки. Думаю, что несмотря на сжатость, лаконичность всех экспозиций, тут может состояться интересный, профессиональный разговор. Мне кажется, что выставка достойна этого.

Даниил ГОРОДЕЦКИЙ
«Все жанры декоративного
искусства...»

Прежде всего хотелось бы отметить очень удачную экспозицию выставки, которая впервые решена как выставка всех жанров декоративного искусства. Именно благодаря такому замыслу она достаточно полно смогла отразить деятельность сек-

ции декоративно-прикладного искусства во всем ее разнообразии и развитии. Организация этой экспозиции в залах ЛОСХ представляла значительные трудности, так как залы наши разнообъемные и неудобные для создания выставки такого плана. Тем не менее авторам экспозиции Л. Ляку и Г. Галумову удалось, на мой взгляд, создать ощущение ее единства и выразительности, прежде всего благодаря четко найденному ритму в размещении экспонатов и экспозиционного оборудования, пластически выразительного, острого, в котором найдены точные соотношения горизонталей и вертикалей заполнения витрины и пространства вокруг нее. Так, например, мелкая пластика из фарфора и стекла, благодаря удачно решенным витринам, органически включается в экспозиционное пространство больших по объему залов.

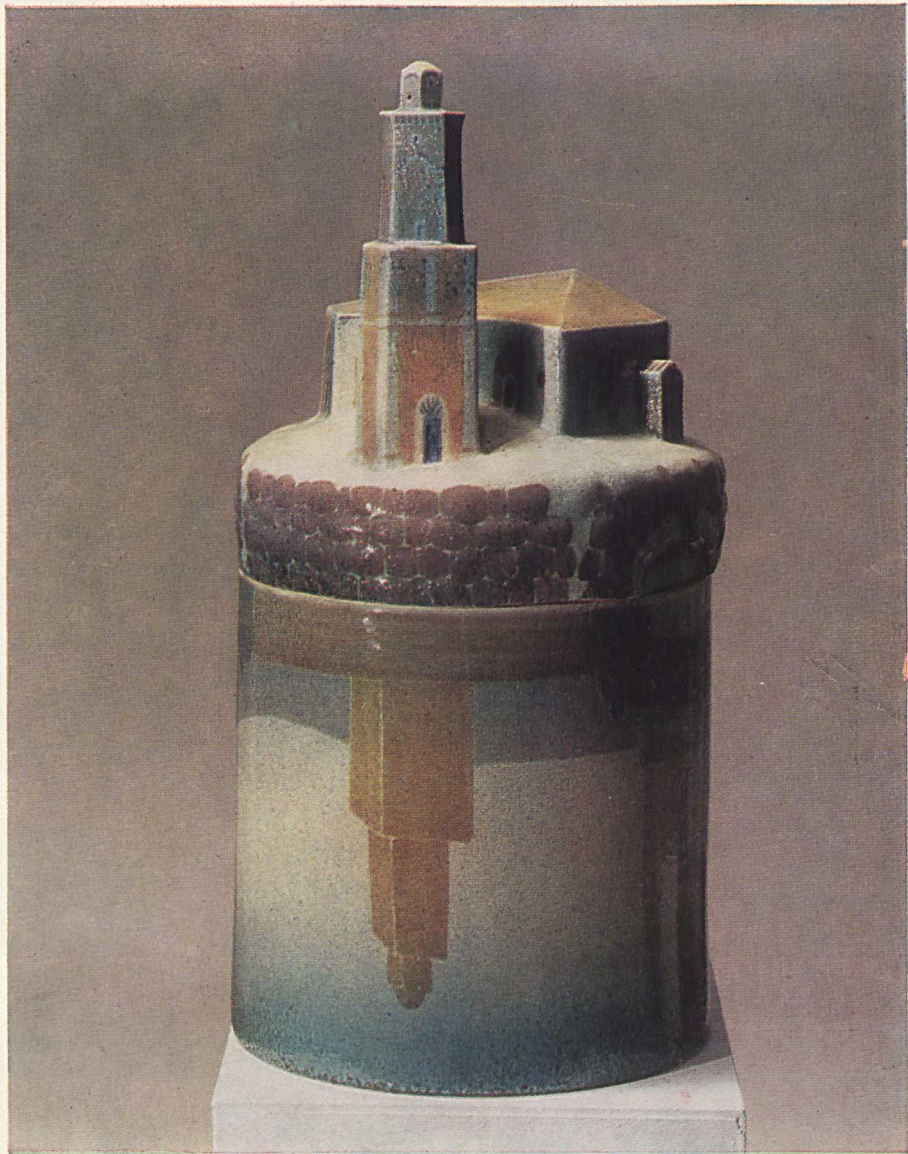
Для показа проектов интерьеров была отведена незначительная часть помещения. И потому демонстрация проектов осуществлялась только в планшетах и фотографиях, недостаток площади исключал возможность показа проектов в комплексе. Думается, экспозиция могла бы значительно выиграть в выразительности, если бы рядом с проектами можно было бы показать фрагменты произведений декоративного искусства, входящие в этот проект, — ткани, керамику, стекло.

Раздел художественного текстиля, как мне представляется, недостаточно полно отражает уровень развития этого жанра декоративного искусства в Ленинграде, особенно если вспомнить недавно прошедшую выставку «Текстиль II». Тем не менее на юбилейной выставке есть ряд интересных произведений — гобелены Н. и В. Бегиджановых, М. Ганько, М. Давыдовой, декоративные панно Е. Писаревой, А. Якуничевой, Самошкина и другие работы. Что касается фрагментов декоративных занавесов, представленных на выставке, то, «вырванные» из архитектурной среды, для которой они предназначены, такие фрагменты в экспозиции оказываются недостаточно убедительными из-за несоответствия масштабов зала и ткани, ее размеров, освещения и т. п. Возможно, такие фрагменты необходимо демонстрировать рядом с проектами, фотографиями или макетами интерьеров, в которых они постоянно находятся. И это было бы намного убедительнее и интереснее для посетителей выставки.

Владимир ГОРИСЛАВЦЕВ
«... Не создавая экспериментальных работ, нельзя достойно работать по заказу»

Эта выставка впервые показала все виды декоративного искусства вместе, начиная с ретроспекции и вплоть до последних работ, продемонстрировала многие произведения ленинградских художников разных поколений. Конечно, это только отдельные представительные работы, всего не могли вместить залы ЛОСХ. Очевидно, организаторам пришлось очень долго выбирать, с сожалением отказываясь от ряда хороших вещей, но старались показать лучшие и наиболее типичные работы, характерные как для автора, так и для своего времени.

В экспозиции центрального зала смешаны разные виды уникального декоративного искусства — стекло, текстиль, фарфор, проекты, и тут же, наоборот, показана в фотографиях наша практическая работа — оформление общественных интерьеров с включением декоративных произведений, специально выполненных для реальной среды. Некоторые дворцы культуры, гостиницы, другие учреждения по нашему запросу прислали на выставку декоративные панно, гобелены и занавесы, которые украшают их помещения. Они восприняли это как большую честь, так как



В. Гориславцев
Композиция
«Коломна».
Керамика

поняли, что обладают подлинными произведениями искусства.

Какие же впечатления вынесли мы, художники, от этой выставки? Прежде всего мы как-то заново почувствовали большой объем работы, проделанный сообща всеми ленинградскими художниками-прикладниками, и в области уникальных, экспериментальных работ, и по включению произведений в среду общественных интерьеров. Ярко проявилось и то, что за последние 20—25 лет появились и интересно развивались совершенно новые области — керамика и промграфия. Они развиваются активно и самостоятельно. Конечно, в керамике есть у нас и предшественники, мастера старшего поколения, есть и наши непосредственные учителя. Мы сознаем, что они заложили основы современной декоративной керамики и многому научили нас. На выставке есть работы начала 50-х и 60-х годов Б. Крейцера, А. Лапирова, К. Иогансона, К. Петрова-Полярного; в «Голубой гостиной» экспонирована персональная выставка недавно скончавшегося Владимира Федоровича Маркова, нашего непосредственного учителя, зав. кафедрой керамики и стекла ЛВХПУ им. Мухомовой. В экспозиции также керамические блюда — портреты Кутузова и Суворова, созданные В. Васильковским, нашим учителем и старшим товарищем. Очень серьезная школа, которую мы прошли у педагогов нашего вуза, помогает нам овладевать таким сложным материалом, как керамика. В. Ф. Марков и профессор Васильковский как архитекторы требовали точности конструкции, продуманности композиции и знания каждой ее детали, и ничего приблизительного, все должно быть точно — для чего? зачем? как данный пластический мотив

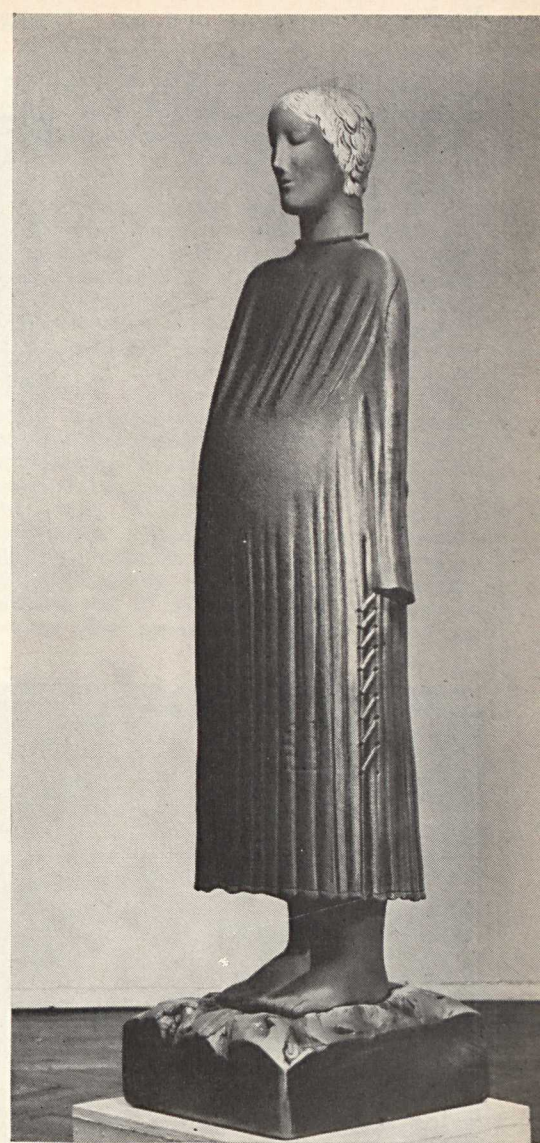
выражает тему, идею, которая всегда главное? — вот их принципы. На такой основе и развивается современная ленинградская декоративная керамика.

Как я уже говорил, в залах ЛОСХ показано в фотографиях и участие керамики в оформлении интерьеров, таким образом, можно видеть, как она включается в реальную среду интерьера, обогащает его образную и духовную атмосферу.

В этой связи хочется отметить, что некоторые ленинградские керамисты работают исключительно для комбината Художественного фонда и не делают вещей для выставок. Нам кажется, это обедняет их творчество: не создавая самостоятельных экспериментальных работ, нельзя достойно работать и по заказу (все же там требования сужены, многое определяется архитектором, условиями ансамбля, а часто и заказчиком). Не по заказу художник может работать свободнее, раскованнее, показать, на что он способен. Без такой демонстрации своих возможностей, художник не может развиваться полноценно. Возвращаясь к выставке, хочу еще раз подчеркнуть, что она удовлетворила всех единством экспозиционного показа, в котором хорошо выявлены основные направления творчества ленинградских художников декоративного искусства. И просто обрадовала красотой отдельных фрагментов, особенно зала фарфора и ювелирного искусства, сочетанием текстиля с керамикой, хорошим выставочным оборудованием. В этом большая заслуга очень уважаемых нами постоянных дизайнеров выставок Л. Ляка и Г. Галумова. Их вкус, профессиональное мастерство способствуют успеху ленинградских выставок.



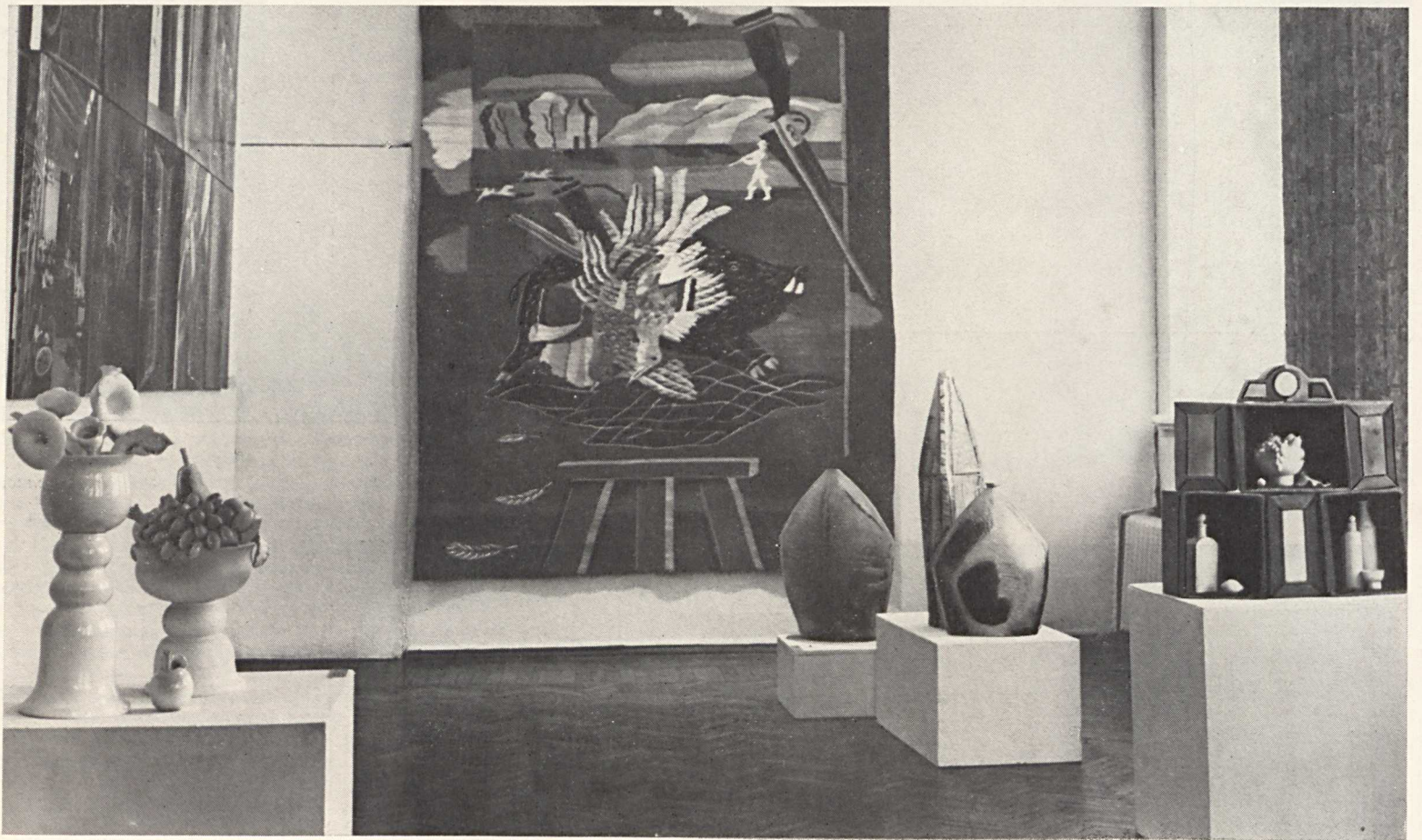
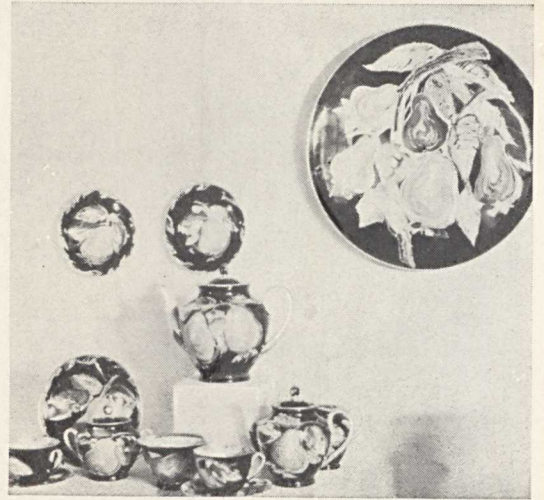
Н. Савинова
Наш сад, Фаянс



М. Копылков
Vita nova.
Керамика



Б. Смирнов
Поздравление!
Стекло



Выставка произведений ленинградских художников декоративно-прикладного искусства. Виды экспозиции

Н. Славина
Сервиз
«Свет солнца».
Фарфор

Г. Григорьева
Сервиз
«Южная ночь»
Фарфор

«Молодость страны» активно осваивает мир

Элла Орлова,

Евгений Розенблюм

Всесоюзная выставка произведений молодых художников «Молодость страны». Вводный зал

Говоря о том, что объединяет молодых художников при осмыслении сегодняшних проблем нашей культуры, при самоопределении в ней, прежде всего следует отметить позицию активного освоения жизненного мира, а не созерцания его. Интересны работы дизайнеров, связанные с организацией городской среды. Здесь предприняты удачные попытки сопряжения природного пространства с городской архитектурой, элементов старого города с новостройками. В своих решениях дизайнеры ищут для отдельных частей города критерии соразмерности человеку, стремясь спроектировать улицы, дворы, зоны отдыха так, чтобы человеку было удобно и приятно находиться там. Нет нужды доказывать, сколь важно для нас сейчас свободное владение элементами своего окружения. Ведь нередко мы начинаем просто теряться в хаотичном пространстве большого города, среди множества предметов, с которыми нам приходится иметь дело, среди людей, с которыми мы



Изобразительное искусство занимает весьма важное место в нашей современной культуре. Показательно, что ее растущая сложность сопровождается устойчивым расширением массового интереса к работам живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров. Что же привлекает людей в многообразии произведений, с которыми они встречаются на выставках, в музеях и картинных галереях? Ответ на этот вопрос следует искать в самой природе художественного творчества.

Изобразительное искусство превращает «объективный» мир в нашу жизненную среду. Художник налагает границы на беспредельность мира, делая его соразмерным и понятным человеку. Но не только. Любое произведение искусства предстает перед нами как осмысление определенной ситуации, выделенной художником из потока жизни. Отвечая какой-то личной или социальной проблеме, такое осмысление может иметь не только индивидуальное, но и более широкое культурное значение. Сталкиваясь со множеством вещей, концепций, культурных ценностей и норм, мы стремимся сегодня заново найти основания для преодоления хаоса, для упорядочения его по своим меркам. И здесь изобразительное искусство оказывается одним из средств, помогающих нам справиться с этой зада-

чей. Его наглядная образность позволяет «остановить мгновение» и придать видимую форму бегущим чувствам, настроениям, переживаниям. Кроме того, искусство демонстративно: оно всегда имеет зрителей; много или мало, но имеет. И в выставочных залах мы встречаемся с разнообразием решений жизненно важных проблем, оцениваем и усваиваем их, так или иначе соотносимся с ними как с критериями отношения к реальности. Большой интерес обычно вызывают работы представителей молодого поколения. Значительной в этом отношении стала всесоюзная выставка молодых художников «Молодость страны», посвященная XIX съезду ВЛКСМ, которая проходила в Москве.

Первое, что привлекало внимание на выставке, — это обилие тем, разнообразие индивидуальных стилей, множественность художественных решений. Это и неудивительно: здесь представлены работы молодых живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров со всех концов страны. Однако хотелось бы подчеркнуть то общее, что можно обнаружить в их подходе практически к любой теме. Напряженное стремление понять сегодняшний мир, место современного человека в нем — вот что делает эту выставку предельно актуальной.

сталкиваемся. Нам сегодня нужны новые образцы организации нашего окружения, конструктивного преобразования его в удобную для нас культурную среду. На выставке «Молодость страны» можно найти такие образцы.

Но наряду с проблемой пространственной организации своей предметной среды современный человек сталкивается с необходимостью определить свое место в культурном «пространстве — времени». То есть понять собственные исторические корни, те культурные ценности прошлого, которые его окружают, осознать в соотношении с ними ценность самого себя и плодов своего труда.

Эта тенденция также нашла яркое выражение на выставке. Во многих работах ценности прошлого в явном виде включаются в события современной жизни. Так же как явления настоящего получают оценку и дополнительный смысл в сопоставлении с прошлым. Такое включение ценностей прошлого в настоящее характерно и для станковой живописи, и для дизайна. К ситуациям нынешнего дня художники активно привлекают живопись и архитектуру прошлого как актуальные компоненты этих ситуаций. Сама организуемая или изображаемая среда становится своего рода проводником культурного наследия в наше время.



Всесоюзная выставка произведений молодых художников «Молодость страны». Виды экспозиции

Но это отнюдь не снижает актуальности работ с точки зрения их содержания. Выставка показала, что многие из молодых художников стремятся увидеть проблемы современности сквозь призму общепризнанных, хрестоматийных, казавшихся «устаревшими» ценностей. Эффект любопытен: явления настоящего приобретают в сопоставлении с прошлым более глубокий человеческий смысл, более четкую культурную оценку; элементы прошлого активно и функционально входят в повседневную жизнь. Хотелось бы подчеркнуть нетривиальный характер обращения к прошлому. Это не музейное благоговейное охранительство, не священный трепет перед авторитетом истории. Это и не настроение «ретро» с его ностальгическим любованием тем, что уже отжило свой век. Скорее тут уместен термин «ревитализация» — выбор из культуры прошлого тех элементов, которые нужны для решения сегодняшних проблем; стремление свободно владеть этими элементами, использовать их, а не охранять от других и от себя. Иными словами, молодые художники дают образцы преодоления исторического отчуждения, помещая себя, современные проблемы в контекст активно осваиваемых культурных ценностей прошлого.

Для этого поколения художников характерно снятие отчуждения и иного рода: они ушли от романтического противопоставления художника другим людям, обыденной реальности. Это особенно ярко проявилось в портретах и автопортретах. Из работ современных художников сегодня постепенно уходит социологизм в изображении людей, который был столь популярен еще совсем недавно. Но это и не возврат к психологическому портрету предшествующих периодов. Можно было бы условно говорить о «культурно-экологическом» отношении молодых художников к себе, к знакомым и незнакомым людям. Человек в своей среде, вместе с ней, во взаимодействии с ней; личность в ее неповторимости и в то же время похожести на других — вот что интересно сегодня для художника. Отсюда желание пристально и с симпатией взглядеться в себя и в других, выявить индивидуальность человека, богатство и сложность его внутреннего мира и уже от этого идти к социально и культурно общим чертам. Такая позиция снимает замкнутость портретной обособленности, позволяет художнику увидеть себя через своего героя, а его — через себя, и тем самым заложить основы для диалога с ним. Тема такого диалога — представления молодых художников о том, как осваивать сегодняшнюю культуру с ее многообразием и динамизмом. Выставка показала, что такие представления воплощаются уже не только на уровне индивидуальной творческой манеры, но и имеют некоторые более общие формы выражения. Об этом свидетельствует важный факт, ярко проявившийся на выставке, — преодоление узкоцеховых барьеров между профессиональными группами художников. Сегодня искусство дизайн, например, можно оценивать по тем же критериям, что и станковое; станковое искусство заимствует у дизайна определенные изобразительные средства и технические приемы. И обычным стало, что дизайнеры пишат картины, а станковисты решают задачи, связанные с художественным проектированием. На этой почве складывается своя форма эстетизации сегодняшнего мироощущения; она уже в состоянии передать своеобразную красоту современности. Можно сказать, что представленные на выставке образцы осмысления сегодняшних проблем нашей культуры успешно прошли апробацию у зрителя. Свидетельством этого стало число ее посетителей: 115 тыс. человек за месяц. Возможно, что сказанное в заметке относится не столько к конкретным работам, показанным на выставке, сколько к ее тенденциям, поэтому не уделено внимания как критике явно слабых работ, так и просчетам, имеющимся в интересных по замыслу произведениях. Но указанные тенденции безусловно прочитываются. И в этом смысле выставка «Молодость страны» стала значительным культурным явлением.

Ефрем ЗВЕРЬКОВ, первый секретарь правления СХ РСФСР

Прошедшая пятилетка в жизни художников Российской Федерации была насыщенной и плодотворной. Прделана значительная творчески-организационная работа, направленная на укрепление связей искусства с жизнью, на освоение средствами искусства эстетических и духовных ценностей современности, на создание яркой и содержательной художественной летописи нашей эпохи. Чтобы выполнить эту задачу, художник должен принимать самое активное участие во всех делах партии и государства, жить жизнью народа. Вот почему мы всячески поощряем и организуем многочисленные поездки по стране, на стройки, на заводы, в колхозы, туда, где часто, незаметно для самих тружеников, творится история.

Кроме того, мы стараемся активизировать художественную жизнь на всей территории РСФСР. Если в былые времена выездные заседания правления СХ РСФСР были событием, то теперь они стали нормой нашей повседневной деятельности. Тула, Улан-Удэ, Краснодарский край, Владимир, Ярославль — в этих городах с высокой трибуны обсуждались насущные проблемы изобразительного искусства.

Каждый выездной пленум проводился на фоне больших тематических выставок, которые вместе с VI республиканской художественной выставкой «Советская Россия» и всероссийской выставкой «По родной стране» составили кустяк обширного выставочного плана, определившего творческую жизнь российских художников между съездами.

Интенсивная выставочная работа способствует популярности изобразительного искусства, делает его ближе и понятнее массовому зрителю. С каждым годом охват зрительской аудитории растет, тематика и формы выставок становятся многообразнее. Особенно популярным стало за последние годы искусство декоративно-прикладное. Россия истари богата сложившимися народными промыслами, художественные изделия которых ныне получили признание во всем мире. Яркие, нарядные подносы из Жостова, тончайшие замысловатые узоры вологодских кружев и марийских вышивок, расписные глиняные фигурки из Вятки и Филимонова, Рязани и Каргополя, изысканные миниатюры на папье-маше из Палеха и Холуя, балхарские керамические сосуды и серебряные изделия из дагестанских Кубачей и русского Устюга, богородская резьба по дереву, чукотско-бурятская резьба по кости, тувинская мелкая резная пластика из камня — трудно перечислить все виды народного искусства нашей многонациональной республики. Их очень много, и в каждом из них — душа народа, внутренняя потребность в творчестве, в красоте. Я пейзажист и, наверное, потому особенно привязан к народному искусству, оно кажется мне столь же неотъемлемой частью русского пейзажа, как речки, деревни, леса.

Однако не все народные художественные промыслы имеют благоприятные условия для своего развития. Предстоит еще большая работа над их укреплением, а порой и возрождением почти забытых традиций. Наша насущная задача — выявить и сберечь опыт древнейших промыслов. В нем заключено наше с вами национальное духовное достояние, и важно, чтобы эти бесценные очаги культуры, образно-эстетического мышления народа органично вошли в повседневный быт современности. И когда я читаю последнее постановление партии и правительства об охране окружающей среды, то понимаю, что под защиту этого постановления попадают и знаменитые наши промыслы как уникальные центры коллективного народного творчества.

Надеюсь, что съезд поможет нам решить проблемы, связанные с этим важным делом.

Илья БОГДЕСКО, председатель правления СХ Молдавской ССР

Одной из важнейших задач, которая все еще требует своего решения, я считаю работу с молодежью. Вокруг нашего Молдавского Союза художников собралось немало способных молодых людей; некоторые из них по-настоящему талантливы. Однако, к сожалению, молодежное объединение живет и работает пока как бы параллельно с Союзом художников, не соприкасаясь по-настоящему с жизнью «взрослого» союза. Во многом такое положение определяется самой структурой объединения. И надо думать, дело обстоит так не только в Молдавии, недаром сейчас проходит обсуждение проекта нового положения о молодежных объединениях, в котором этот недостаток был бы ликвидирован. Однако мы у себя, в Молдавии, уже предприняли энергичные меры, которые позволили решить многие трудные проблемы, казавшиеся ранее непреодолимыми. Может быть, наш опыт окажется полезным другим.

Весьма заботит нас и проблема народного искусства, которым всегда славилась Молдавия. К сожалению, многие из традиционных наших ремесел заглохли и того гляди исчезнут вовсе. Особенно печалит меня исчезновение крестьянской расписной глиняной посуды, знаменитой черной керамики. Когда-то, уходя в поле, крестьянин наливал в такой кувшин воду или вино, и они оставались свежими под палящими лучами солнца до самого вечера. Теперь этих кувшинов больше нет. А я ведь помню, как после войны приезжал в село Чинешеуцы, где керамику делали несколько сот крестьянских дворов. Исчезает в деревнях керамика, исчезают резьба по дереву, ковчаное железо. Керамикой, стеклом, ковроткачеством занимаются в основном профессионалы, художники-прикладники. Многие из них хорошо известны в нашей стране и за рубежом. Однако настоящего, большого успеха, я считаю, достигли лишь те из них, кто сумел сохранить в своем творчестве внутреннюю, неформальную связь с родной почвой, с национальной традицией. Примером могут служить наши гобелены, которые несомненно развиваются на основе традиционного молдавского ковроткачества. Не следует забывать, однако, что питать «высокое» искусство может лишь живая традиция; насильственное же «головное» увлечение этнографией, равнодушное копирование старых образцов ничего, кроме вреда, принести не может. К сожалению, те формы организации народных промыслов, которые мы имеем сейчас, пока не решают этой проблемы, не обеспечивают передачи мастерства от поколения к поколению. Приглашенный в цех, оторванный от почвы народный мастер, как правило, долго здесь не задерживается. Следует искать какие-то дополнительные стимулы поощрения традиционных ремесел. Необходимо создать музей народного искусства. Возможно, полезными могли бы оказаться ежегодные республиканские ярмарки изделий народных мастеров. Следует более строго подходить к оценке работ народных мастеров, чтобы звание это пользовалось истинным уважением. Разумеется, тут нет и не может быть универсальных рецептов, но время не ждет. Съезд должен очень внимательно и серьезно рассмотреть вопросы, связанные с поощрением и сохранением народного искусства, и обсудить проблемы взаимоотношений искусства профессионального и народного.

Саркис МУРАДЯН,
председатель правления
СХ Армянской ССР

Главное в жизни каждого творческого Союза — чтобы он был творческим. Творческий аспект работы должен быть в центре внимания руководства, творческие вопросы должны волновать каждого художника, это и есть его жизнь. В творчестве заключено наше служение родной стране и народу. И хотя творчество — понятие глубоко личное, решается каждым под свою ответственность, но влияние общей атмосферы, царящей в Союзе художников, на судьбы нашего искусства и на каждое произведение, очень велико. Все знают, что от нашей страны зависят сегодня судьбы мира. На нас смотрит с надеждой человечество. Значит все, чем отмечена советская культура, находится в центре внимания и творчество не может быть только личным, частным делом художника. Насколько значительны его творения, насколько они отражают те высокие идеалы, которые мы пропагандируем, — от этого зависит суждение о нашей стране. Художники наши обложены высокой ответственностью, и отвечать запросам времени они могут, лишь если творчество будет целью и сутью их жизни.

Надо быть осторожнее при составлении наших выставочных экспозиций. Ничего серого, сделанного холодной рукой — пусть даже на высокие общественные темы — не должно быть на показах советского искусства. Привычка к относительно благополучным, «проходным» тематическим работам — самая опасная для творческого коллектива, она вызывает падение интереса к подлинно значительным темам. Отход от шаблонов, поиски новых путей выражения гуманистических идеалов нашего общества — вот задача постоянная, она и должна составлять заботу Союза.

Между тем укрепились мнения, что творческие поиски могут осуществляться лишь в границах интимных жанров, сугубо личных тем. Такой подход — а он распространен — опасен не только потому, что оставляет большие тематические произведения в границах устаревшего выразительного языка; он формализует сами поиски, делает их незначительными. Появляется «штамп эксперимента», новизна не становится общественно значимым фактом, потому что не проводится на общественно значительном материале. Против этого восстают не только исходные принципы советского искусства, против этого вся история искусства. Нет большого художника, который стоял бы в своем творчестве в стороне от кардинальных вопросов своего времени. Мы же переживаем такой момент, когда через сердце художника должна проходить трещина, расколовшая мир, — эти слова Гейне справедливы сегодня больше чем когда-либо.

Ваш журнал посвящен проблемам и состоянию развития советского декоративного и монументального искусства. Сказанное мной относится к этим видам творчества в самой большой степени — связанные с архитектурой, рассчитанные на столетия произведения искусства находятся в постоянном контакте с людьми. Прикладные формы искусства — предметы — общаются с нами ежесекундно. В совокупности они создают зрителя, его вкус, его понимание значительного и прекрасного. Как важно здесь, чтобы значительное и прекрасное были в единстве! Вспомним, с каким презрением говорил Иван Бунин: «Красиво, но ничтожно...» Мелкость в этих областях искусства становится общественным злом, опасностью. Только ответственное отношение к своему делу как делу огромной важности, только творческое горение может стать залогом «жизни в искусстве». Об этом должен думать каждый, даже скромно оценивающий себя художник, об этом должно думать руководство Союза художников в первую очередь.

Узбекистан

Развитие национальной керамики

Акбар Хакимов

За последнее десятилетие в декоративном искусстве Узбекистана произошли значительные сдвиги — наряду с традиционным направлением здесь широко развернулось творчество профессиональных художников-прикладников, работающих в новых для Узбекистана областях искусства.

Сейчас в республике активно развивается гобелен — молодой и нетрадиционный вид творчества (география гобелена уже включает четыре города — Фергану, Андижан, Ташкент, Самарканд), успешно работает в Ташкенте небольшая, но творчески плодотворная группа художников по стеклу; черты новаторства отчетливо видны в современном художественном фарфоре и ювелирном искусстве Узбекистана. Эти быстро развивающиеся области декоративного искусства, так же как и народные промыслы, становятся сегодня заметным фактором, влияющим на направление художественного процесса в республике.

Но наиболее яркие поиски нового проявились в различных видах художественной керамики — это оригинальные глазурованные столовые сервизы и настенные декоративные блюда, мелкая терракотовая пластика и необычная посуда из неполивной керамики, а также керамические композиции в современной архитектуре.

Современные художники-керамисты, развивая традицию узбекского национального искусства, создали немало уникальных и самобытных декоративных произведений. Так, старейший мастер и знаток узбекской керамики М. Рахимов на основе изучения известных образцов античной лощеной керамики Узбекистана и глазурованной афрасиабской создал своеобразные керамические композиции. Сервизы этого мастера на темы древней и средневековой керамики отличаются строгой красотой оригиналов, но техническая тщательность, выверенность форм придают им современное звучание. В керамических сервизах Ш. Муминовой, С. Бондаревой, Г. Одинова, Х. Батурова и других молодых керамистов национальная традиция не подчеркивается нарочитой стилизацией, связь с ней ощущается в едва заметных интонациях цвета, орнамента и пластических форм. Нет прямых цитат из традиций прошлого, но есть глубокая органическая преемственность, порождающая декоративные произведения, в которых «скрытая гармония сильнее явной».

В узбекской станковой керамике, обильно представленной на республиканских выставках последних лет, наблюдается жанровое и стиливое многообразие. Активно используются изобразительные мотивы — натюрморты, жанрово-бытовые сценки фольклорного характера, пейзаж, символично-аллегорические сюжеты, темы сельского труда, есть и портретные работы. В колористическом отношении интересны настенные глазурованные блюда с условно трактованными натюрмортами, выполненные Г. Дергачом, Л. Козловой, Л. Шановой, Г. Одиновым.

Целая группа молодых керамистов успешно работает в поисках новых образно-пластических решений в декоративной терракоте: здесь чаще всего мы встречаемся с бытовыми и фольклорными мотивами. Рельефные композиции Н. Харитоновой «Отдых» и Т. Ганшиной «Беседа», объемная декоративная пластика Ш. Муминовой «Хор мальчиков», Л. Медведевой «Упрямый ослик», В. Холоднякова «Дуэт», работы Р. Мухамедханова и Р. Мухамеджанова, несмотря на различие техник, близки по авторской установке. Эти работы проникнуты мягким юмором и подкупающим простодушием народного творчества, вместе с тем в них хорошо ощущается профессионально зрелое композиционное мышление авторов.

На выставках конца 70-х — 80-х годов все чаще стали появляться произведения станковой керамики с мотивами символично-аллегорического содержания. Среди них следует отметить выполненные в шамоте и покрытые глазурью работы ферганского художника-керамиста С. Алибекова «Весна» и «Мастер Афрасиаба», два рельефных глазурованных «триптиха» ташкентских мастеров — «Музыка» Л. Козловой и «Небо», «Земля» и «Вода» Л. Киреевой, а также декоративное блюдо Е. Шановой «Древо жизни», серию декоративных настенных тарелок «День и ночь» Х. Хакбердыева, работы С. Султанмуратова «Сказки»

С. Султанмуратов
«Цветущий край».
Рельеф
в Доме радио.
Ташкент.
Шамот, глазурь.
1981

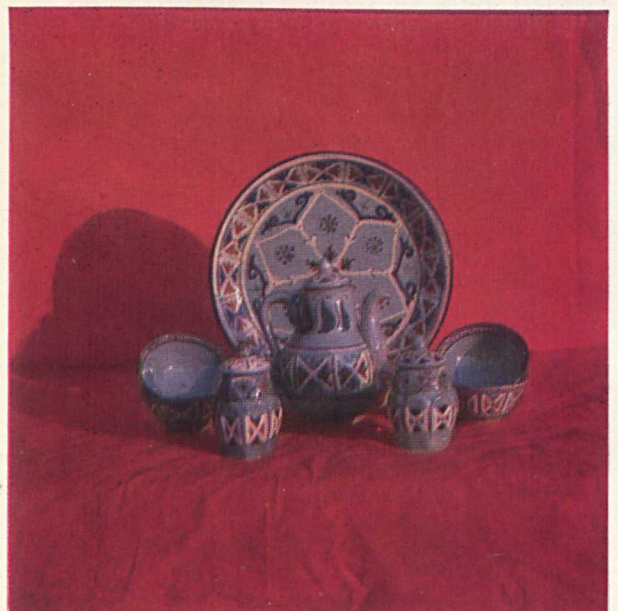
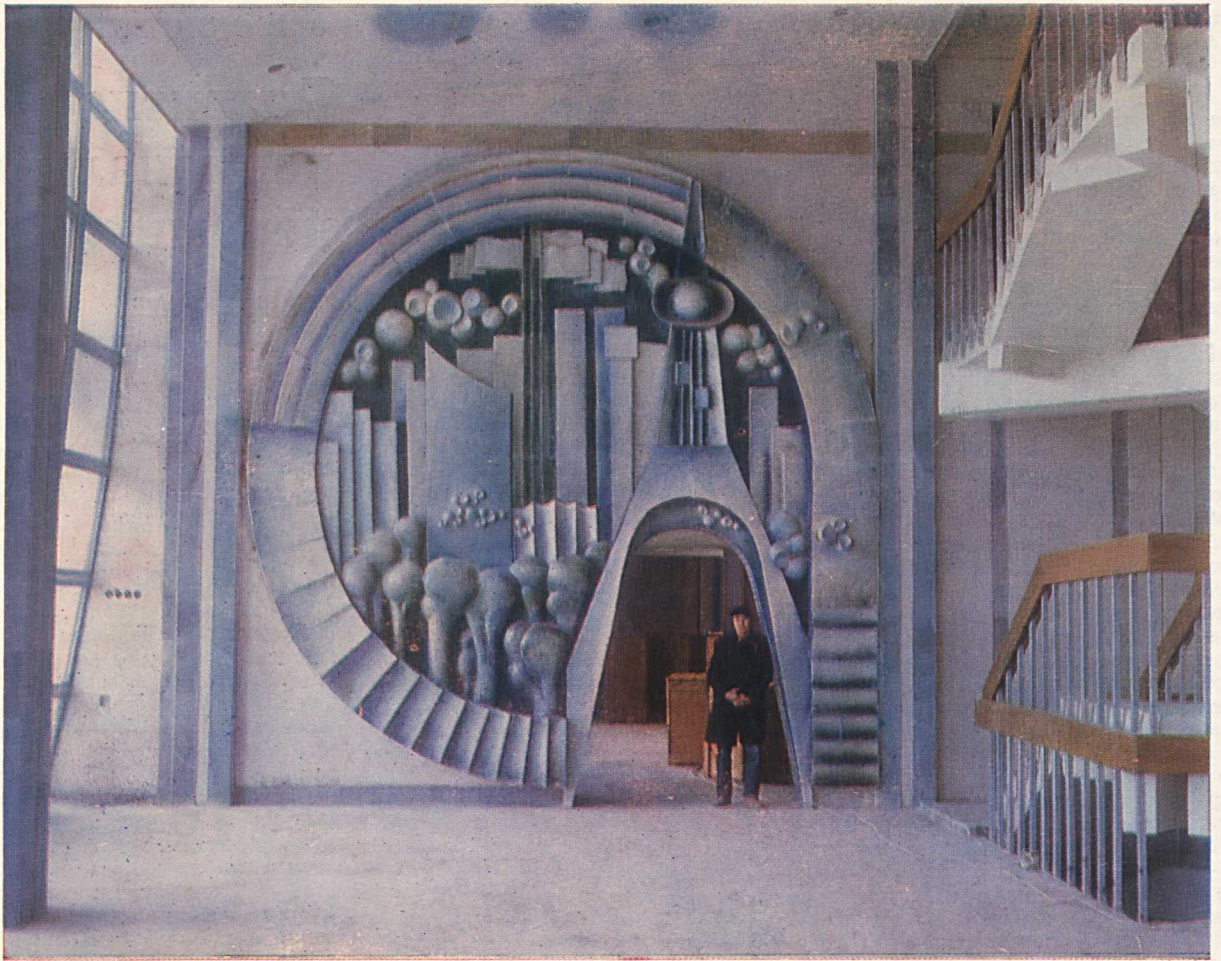
З. Мухтаров,
И. Вахидов
Сказочные
драконы.
Терракота.
Самарканд. 1978

С. Султанмуратов
Сон.
Шамот, глазурь.
Ташкент. 1976

М. Рахимов
Кувшин и блюдо
к юбилею
Алишера Навои.
Керамика. 1978

Серийная продукция
ташкентского
керамического
завода. 1979

На стр. 29
А. Кедрин
«Гуличах».
Декоративный
рельеф
во Дворце дружбы
народов СССР
им. В. И. Ленина.
Керамика.
Ташкент. 1981







В. Холодников
Дует. Терракота.
Ташкент

С. Алибеков
Весна. Терракота.
Фергана

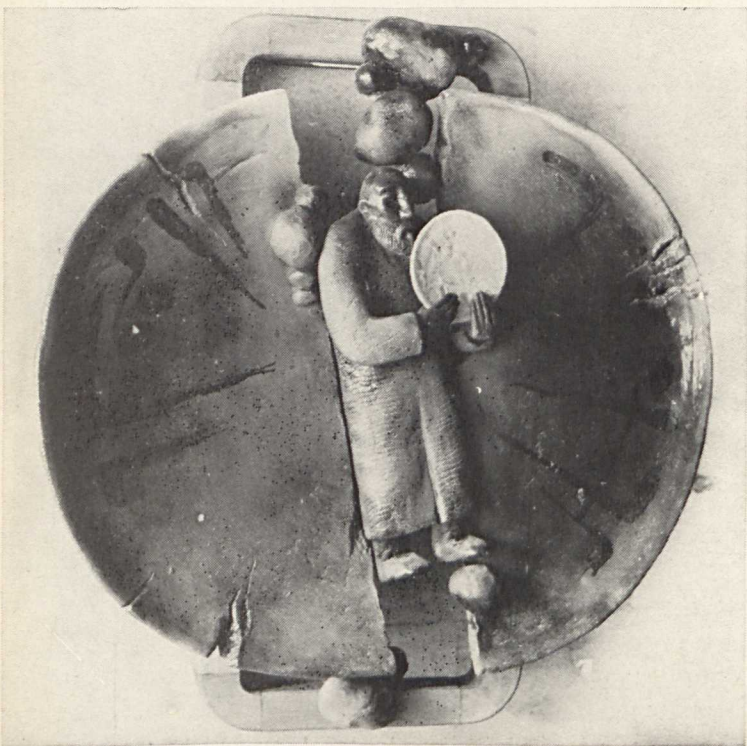
Ш. Муминова
Дерево.
Терракота. Ташкент

С. Алибеков
Мастер
Афрасиаба.
Шамот. Фергана

На стр. 31
Шауминовский
районный
комитет партии.
Архитектор
Измайлов А. Я.

Институт истории
партии и
партархива
при ЦК КП
Азербайджана.
Архитектор
Ш. Зейналова

Мамедов Э.
Музыканты.
Рельефный пласт.
Шамот, ангобы,
соли



и «Танец». Во всех этих примерах мы встречаемся с поэтической, глубоко индивидуальной аранжировкой, творческим переосмыслением общеизвестных тем и мотивов. Оригинальна работа С. Алибекова «Весна». В полом грушевидном медальоне изображены четыре скульптурных бюста — родители и дети. Произведения полисеманлично — в нем действует несколько пластов ассоциативного восприятия. Это и символическое воспевание весны, поры трепетных предчувствий и настроений. Это и лирический портрет молодой семьи. Это и емкий концентрированный образ оплодотворяющих сил природы.

Во всех произведениях пейзажно-аллегорического цикла ощущается, конечно, воздействие волны распространенной сегодня в советском декоративном искусстве увлеченности «биостилем» с его тенденциями к эпическим обобщениям и поэтической иносказательности. Это внешне романтизированное, но в своей основе философско-аналитическое направление проявило себя в ряде произведений, самобытных по пластике и образно-композиционным решениям. Однако надо предостеречь молодых художников от чрезмерной смысловой нагрузки произведений: еще немного — и они могут потерять свою исконную декоративную сущность, как это случилось, например, с одной из работ талантливой художницы-керамистки Ш. Муминовой в ее трехчастной композиции «Земля Джизакская». Наряду с поэтико-эпической проблематикой в узбекской керамике органично воплощается иронически-озорное, фольклорное и искряще-карнавальное начало, выразить которое «серьезные» станковая живопись и скульптура не всегда могут.

Ретроспективно окидывая взглядом прошедшие за десятилетие выставки, можно отметить, с одной стороны, все нарастающий интерес художников керамики к выставочным, уникальным произведениям, а с другой — стремление к изобразительным формам, расширяющим спектр выразительных средств.

Общий процесс «станковизации» произведений прикладного искусства, усиление их самоценности вне, казалось бы, определенного контекста захватило, таким образом, и керамику Узбекистана. Возникает вопрос: должны ли мы рассматривать выставочно-уникальную декоративную керамику только как «вещь в себе», ревниво охраняющую свою внутреннюю независимость, или как средство накопления творческой энергии, способной в последующем к полноценному эстетическому самораскрытию в иной (садово-парковой, архитектурной или бытовой) пространственной среде? Творческая практика целого ряда художников-керамистов, таких как С. Султанмурадов, С. Алибеков, С. Бондарева, Г. Дергач, склоняет нас ко второму варианту. Особенно «симптоматично» творчество А. Кедрина — одного из ведущих художников-монументалистов республики. Оно развивалось от сочных по цвету настенных декоративно-выставочных тарелок на темы восточной миниатюры и памятников зодчества Узбекистана, порой выразительно инкрустирующих и оживляющих интерьеры различных зданий, к ярким синтетическим решениям, крепко «армирующим» архитектурную среду.

Выход в архитектуру с крупными работами связан и с другим, более прозаическим, однако весьма важным обстоятельством — производственной базой, фактором, играющим в жизни мастеров керамики важную стимулирующую роль. У художников монументальной керамики Узбекистана долгое время не было своей производственной базы, что заметно тормозило развитие этой отрасли декоративного искусства. Поэтому интерьерная керамика до середины 70-х годов представляла в основном оформительские вещи небольших размеров — декоративные настенные блюда или небольшие керамические рельефные панно (гостиница «Узбекистан», ресторан «Зерафшан» и др.). Сейчас техническая база для изготовления разно-масштабных декоративных керамических композиций есть. Ташкентский экспериментальный творческий комбинат прикладного искусства (ТЭТКПИ), созданный на месте бывшего керамического завода, за последние годы в корне изменил положение. За последние пять лет на комбинате были выполнены работы по таким крупным объектам, как санаторий «Узбекистан» в Сочи, музыкально-драматический театр в Ургенче, Дворец искусств и Дворец Дружбы народов СССР им. В. И. Ленина, Дворец пионеров и Дворец авиастроителей, Дом радио и гостиница «Москва» в Ташкенте. Керамика широко используется в Ташкентском метро. В оформлении интерьеров Дворца Дружбы народов им. В. И. Ленина была решена принципиально важная задача создания промышленным способом декоративно-облицовочных глазурованных и лощеных керамических плиток и использования их на больших стеновых плоскостях (их общая площадь около 4000 кв. м). Сине-изумрудная керамика фойе стала ведущим цветовым аккордом интерьерного пространства дворца. По существу, на новой технологической основе была возрождена прерванная традиция синей архитектурной керамики древних городов Узбекистана, что открывает широкие перспективы в будущем.

А. Кедриним, инициатором возрождения узбекской архитектурной керамики, в интерьере этого же дворца были созданы и монументальные керамические композиции на торцовых стенах двух банкетных залов — «Гулинав» («Цветок весны») и «Гуличах» («Цветок осени»), навеянные лирикой узбекского поэта Машраба. В обоих панно основу композиции составляет изображение символического «цветущего дерева» — в одном случае на изумрудно-синем фоне («Цветок весны»), а в другом — на фоне терракотового цвета, передающего краски осени. Метафорично трактована крона — ее образуют свободно расположенные красочно-живописные блюда с витиеватыми рельефными узорами. Тактично используется художником техника золотого пестрения, усиливающая мажорную тональность образного звучания.

Все ансамблевое решение интерьерной керамики дворца поражает масштабностью и гармоничной целостностью замысла, яркой полифоничностью красок и особой цветовой пластикой. Эта работа А. Кедрина впитывает в себя достижения предшествующего опыта и в то же время явно вырывается вперед новизной и неординарностью воплощения. Здесь, так же как и в рельефе «Баги Шамол» («Сад ветров») в ресторане гостиницы «Москва», завершено в июне этого года, творческий успех во многом связан с плодотворностью контакта художника с архитекторами, который начался задолго до непосредственного строительства здания.

Участие художника-монументалиста в проектировании сооружений как залог достижения синтеза архитектуры и искусства — аксиома. Но ее приходится повторять, поскольку инерция формального отношения к роли художника в ансамблевом решении архитектурного замысла пока еще сильна.

Огромная композиция «Баги Шамол», выполненная в лапидарно сдержанных голубовато-серых тонах, состоит из 495 керамических блоков с рельефным выносом до 40 см. Здесь в общей концепции художника наметилась тенденция к более углубленному пластическому осмыслению керамического материала. Панно усыпано керамическими цветами, создающими ощущение вторгающегося в безжизненное пространство живого, органического начала. Вмонтированные в ткань керамического рельефа 97 цветных литых пластин стекла разнообразных конфигураций, изготовленные самим автором, знаменуют первый шаг к соотнесению инородных материалов в одном произведении. Творчество А. Кедрина вдохновлено национальной керамикой, но это не мешает ему отказываться от приемов традиционной технологии, используя в керамических композициях металл, смальту, цветное стекло.

Из других объектов привлекают внимание оформленные интерьеры Домов пионеров (художники А. Яровой, А. Рахимов), Дворца авиастроителей (И. Аблаев, С. Султанмуратов), Дома радио (С. Султанмуратов) и бассейна нового театра кукол (Ю. Ким) в Ташкенте.

Для работ С. Султанмуратова характерно экономное использование цвета. В его станковых глазурованных настенных тарелках и рельефных блоках в основном преобладают сине-зеленоватые оттенки, а в огромных круглых панно в интерьере Дома радио (как бы увеличенных проекциях его декоративных блюд) используются только сине-голубые цвета. Поэтика образов, их выразительная канва вырастает из качества рельефной пластики панно и особенностей композиционного решения темы. Ее главный лейтмотив — расцвет материальной и духовной культуры Узбекистана — воплощен в трех композициях.

Удачно использована художником в панно на тему обновленного облика Ташкента конструктивная деталь интерьера — проем в стене органично прочитывается в контексте керамической композиции, создавая неожиданный эффект оригинального, нестандартного решения.

Две другие композиции имеют форму идеальных кругов (диаметром 5 м) с изображением в одном случае мужской фигуры — аллегория богатства культурного наследия, в другом — юной и прекрасной девушки — олицетворение сегодняшнего дня цветущего края. Исходная тяга С. Султанмуратова к монументальным формам находит все более устойчивое и целенаправленное воплощение. Сейчас он, так же как и А. Кедрин, работает над проектом оформления одной из строящихся станций Ташкентского метро.

Узбекские керамисты опираются на богатейшие традиции национальной школы керамики. Факт отрадный, но искус стилизаторства опасен, он не должен подменять творческое, обновленное современным видением развитие непреходящих ценностей наследия. Стремление порвать с традицией, «развенчать» ее так же не плодотворно, как и жесткая скванность рамками канона.

Лучшие работы современных узбекских керамистов свидетельствуют о том, что истинный успех и яркие творческие достижения приходят на путях органического сплава традиции и новизны.



О. Шихалиев
Мозаика
«Слава труду»
на заводе бытовых
кондиционеров.
Баку

А. Нуриев
Композиция
«Сталактиты».
Оформление бара
в г. Баку.
Листовое стекло

Т. Мамедова
Гобелен
«Апшеронские
виноградники».
Шерсть,
ткачество

Ф. Гусейнова
Гобелен
«Гобустан».
Шерсть, ткачество

Изделия народных
мастериц-
ковроткачих

На стр. 33
Баку. Фрагмент
городской
застройки

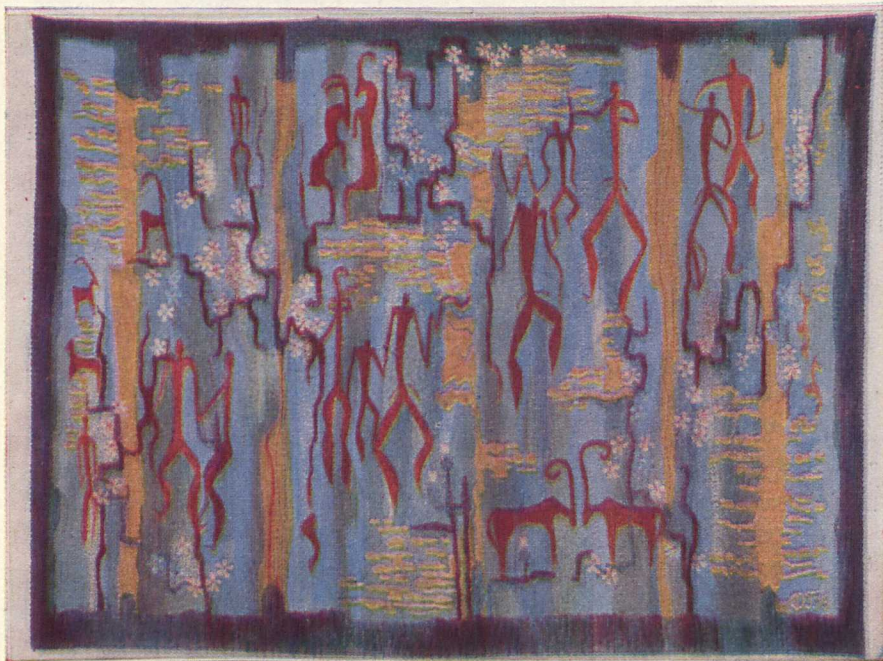
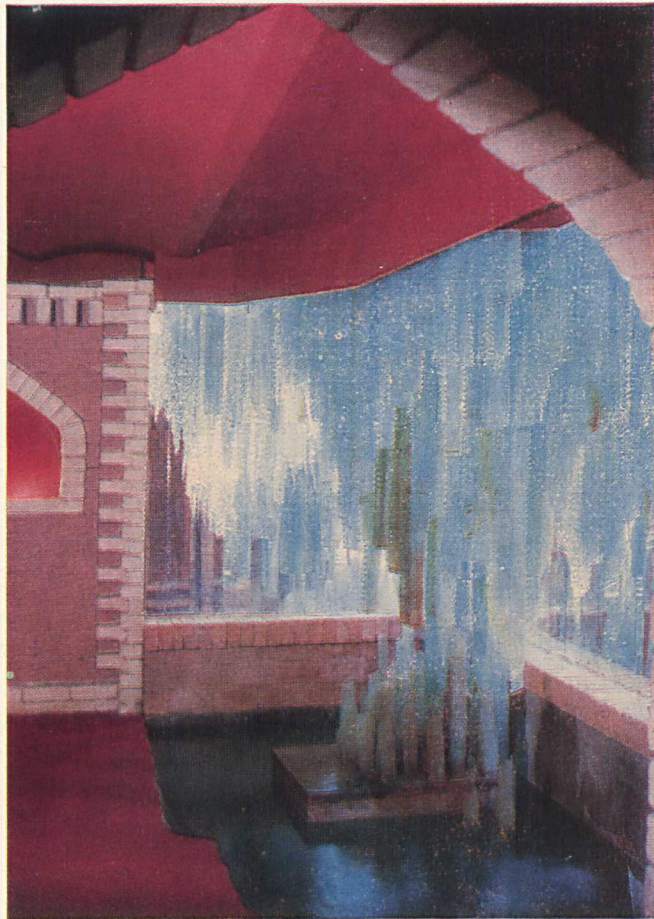
Станция метро
«Низами».
Архитектор
М. Усейнов

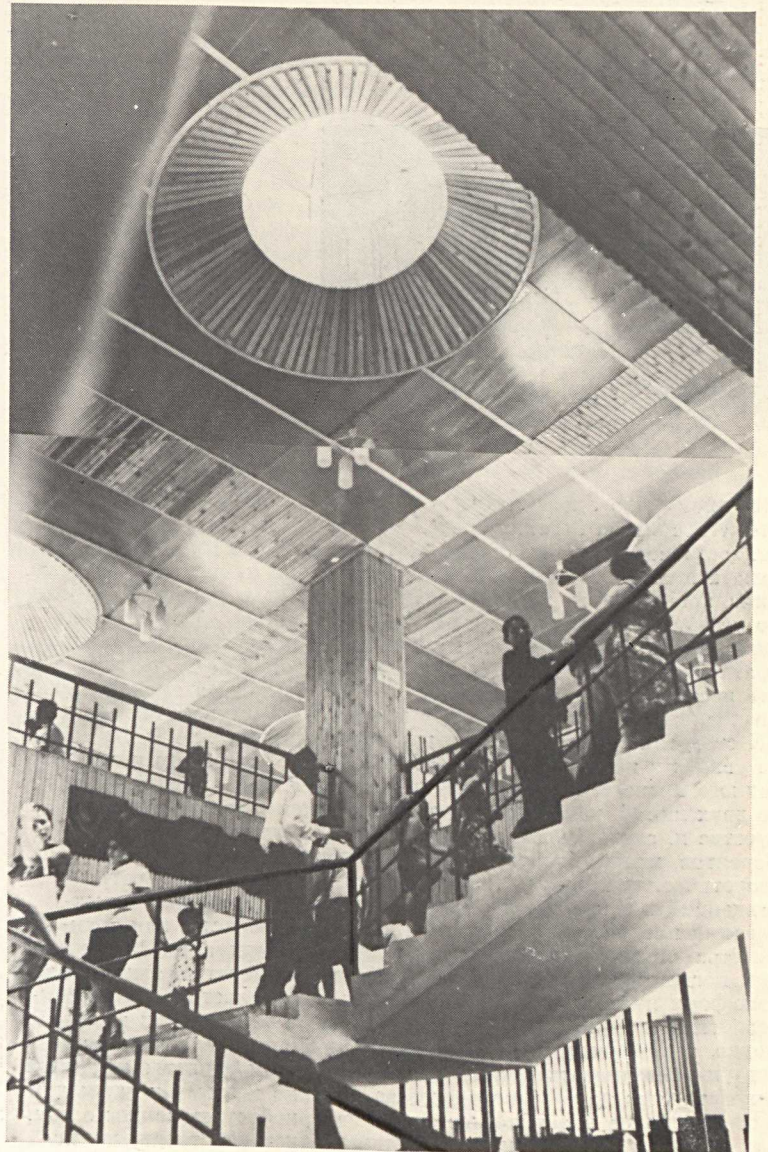
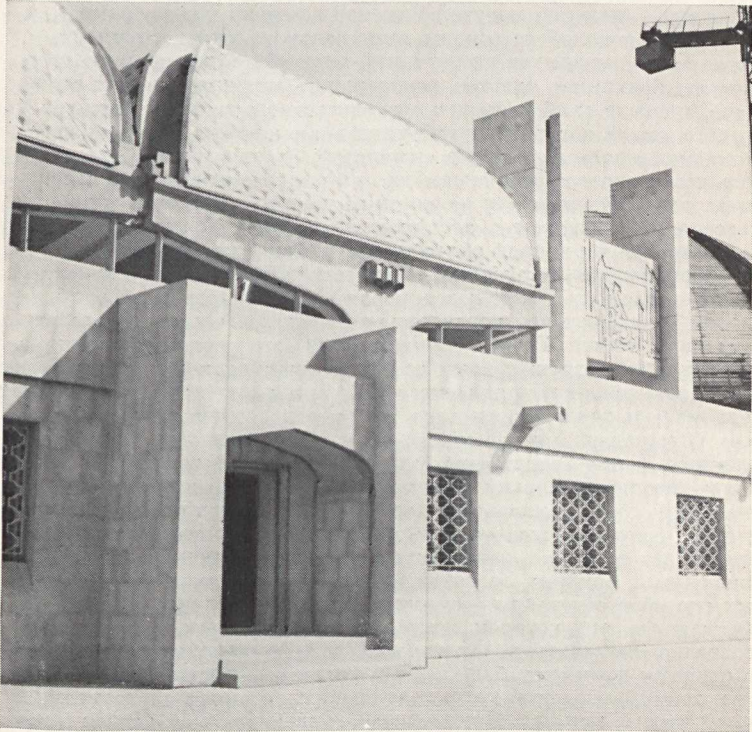
Торговый центр
в г. Баку

Дворец радости
«Гюлистан» в Баку.
Архитекторы:
Ф. Рустамбеков,
Г. Мехтиев,
К. Расимов

Станция метро
«Аврора».
Архитекторы:
Алескеров Г. А.,
Гусейнов А. Н.

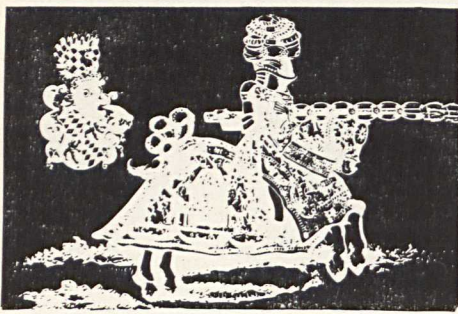
Интерьер торгового
центра в Сумгаите.
Архитекторы:
А. Саломова,
Ю. Толстоногов





Спираль развития

Вячеслав Орфинский



Что произошло с искусством в 1970-е годы? Развернувшаяся по этому поводу на страницах «ДИ СССР» дискуссия выявила особенности новых художественных тенденций, отметила широту охвата ими различных сфер художественной культуры — от реву, кино, архитектуры, поэзии и вплоть до посуды, одежды и мебели, но не привела к однозначному ответу на вопрос об их перспективности. Если Н. Воронов воспринял «стиль детских грез» как кратковременный эпизод, как прелюдию к какому-то другому «более цельному и органичному стилю»¹, а С. Хан-Магомедов — как переходящую волну эклектики в пределах сформировавшейся в XX столетии стилиевой системы функционализма², то В. Прокофьев увидел в нем «часть более общего, более серьезного и долговечного процесса»³, с него начинающегося, а Ю. Герчук — одну из двух линий, параллельно развивающихся в современном искусстве и, следовательно, одинаково перспективных⁴. Вероятно, можно было бы и впредь спокойно дискутировать о теоретических аспектах проблемы, если бы обострение ретро-тенденций в искусстве и особенно в такой важной для формирования предметно-пространственной среды области, как архитектура, не вызвало опасности повторения ситуации 1930-х годов, когда погоня за эмоциональной наполненностью архитектурных форм привела к «бутафорскому украшателству» (по характеристике середины 1950-х годов). Вместе с тем вряд ли правомерно, раз обжегшись на молоке, до скончания века дуть на воду и игнорировать истину о диалектическом единстве традиций и новаторства как основе прогресса. Именно поэтому в наши дни первостепенное практическое значение приобретает вопрос о том, как отличить перспективные традиционалистские течения в ис-

кусстве от неперспективных — ведь путь проб и ошибок слишком накладен для общества!

Многим сегодня кажется, что применительно к архитектуре панацией может стать так называемый «средовой подход» — вписывание новых сооружений в контекст исторически сложившейся застройки, обеспечивающее целостность предметно-пространственной среды. Но разве вписывание эклектического сооружения в эклектичное окружение само по себе способно превратить эклектику в органику и преодолеть характерную для «стиля бесстиля»⁵ зыбкость ценностных критериев — невозможность отличить лучшее от худшего и обосновать сделанный выбор?

Последний риторический вопрос требует уточнения — что понимать под истинной органичностью архитектуры? Основной критерий такой истинности, по инерции продолжающий бытовать среди профессионалов, — «правдивость» как адекватность конструктивно-функциональной сути сооружений — весьма относительна и изменчива во времени: многое в архитектуре, казавшееся ложным вчера, сегодня не вызывает сомнений, а вчерашняя правда нередко воспринимается полуправдой, а то и откровенной ложью. Если сегодня на наших глазах происходит переоценка ценностей, выражающаяся во временной потере критериев, это не значит, что новых критериев не надо искать — даже в том случае, если, будучи найдены, они окажутся старыми, как мир. Крушение античных представлений о мире, рационально организованном по законам человеческой логики, не сопровождалось ли принципиальным изменением художественного мышления? Тогда кажущаяся нелепость — падение могучей Римской империи под ударами варваров — поколебала основы рационального мировосприятия, естественно выдвинула на передний план «бессознательные» компоненты психики — чувство, воображение, интуицию и, как следствие, привела к обогащению господствовавшего ранее архитектурного языка ордерной атрибутики знаками-символами с неисчерпаемой многосложностью смысловых расшифровок. С другой стороны, средневековые ансамбли органично вписывались в ландшафт, чутко реагировали на местные условия, обладали художественной образностью, ассоциативно навеянной природой, в то время как в римской архитектуре нередко наблюдалась и противоположная тенденция — торжественно-парадные уравновешенные ансамбли вносили в природу не свойственную ей регулярное начало, словно подчеркивая господство человеческого разума над стихией. Если в Древнем Риме художественная система сохраняла известную независимость от утилитарной структуры — иллюзорно-конструктивные колонны и пилястры нередко механически накладывались на арочные конструкции (архитектура украшалась архитектурой), — то в средневековье сама утилитарная форма сооружений стала основой их эстетики.

Иначе говоря: поскольку архитектура — сложное двуединство утилитарного и эстетического, то логично считать способ достижения такого единства ее основным формообразующим принципом, а следовательно, искать критерий оценки именно здесь. Означенный принцип способен изменяться в рамках двух полярных способов сочетания — суммирования утилитарного и художественного, при котором слагаемые представляют собой самостоятельные структурно организованные системы, и органического слияния, взаимопроникновения, когда художественные средства, теряя смысловую самостоятельность, становятся неотъемлемой частью целостной утилитарно-художественной формы, пластично выражая заключенные в ней идеи и настроения. Для Древнего Рима характерно, так сказать, механическое соединение прекрасного с полезным, для средневековья — их органическое единство, которое наиболее полно отразилось в протокольной правдивости романских построек, однако сохранилось и в каскаде готического декора, неотделимого от конструктивной структуры сооружений. Кстати, несмотря на внешние различия, общность формообразующего принципа позволяет причислить романские и готические архитектурные стили к одному культурно-историческому типу.

Взаимосвязь между степенью рациональности мировосприятия (соотношением рассудочного и чувственного познания действительности), отношением человека к природе и спецификой формообразования в архитектуре менялась на протяжении всей последующей истории, но менялась не хаотично. Так, возрождение античных рационалистических тенденций и переосмысление роли природы в развитии человеческой цивилизации в Новое время сопровождалось распространением ордера и вместе с ним — механического принципа формообразования, перед которым отступили на задний план различия в трактовке самого ордера — иллюзорно-конструктивного (в Ренессансе и классицизме) или подчеркнуто декоративного (в барокко). Даже эклектика XIX столетия при кажущейся свободе от каких-либо стилистических ограничений, по существу, являлась стилем Нового времени. Надевая узорчатое платье из декора различных времен и народов на утилитарный костюм своих построек, эклектики исповедовали в принципе ту же архитектурную религию, что и их оппоненты-классицисты. Лишь кризис эстетики нового времени, связанный с крушением узкорационалистических представлений о мире, якобы раскрывшем людям все свои тайны, и постижением пагубности пренебрежения естественными ценностями, уничтожение которых чревато опасностью гибели природы и вместе с нею всего живого на Земле, существенно пошатнул этот принцип, о чем мы скажем позже. Пока что надо отметить: экскурс в историю выявляет одну важную закономерность — периодичность повторов полярных формообразующих принципов, легко объяснимую учетом эволюционно-революционного характера развития искусства, в процессе которого постепенность количественных изменений прерывалась качественными скачками стилистических переломов. А каждый такой революционный скачок предполагал неизбежность диалектического отрицания основополагающих концепций предшествующего этапа.

Исторические прецеденты проливают свет на некоторые «стран-

ности» современного искусства, включая глобальный стиль первой половины XX столетия — функционализм, стиль двойственный и противоречивый, с одной стороны, отвечающий в полной мере принципу органического единства пользы и красоты (ведь его эстетика была изначально predeterminedена функциональными и конструктивными решениями), а с другой, — утверждающий приоритет рационального над эмоциональным (подтверждение тому — сам термин «рационализм», применяющийся по отношению к «современному архитектурному движению» столь же часто, как и термин «функционализм»). Последнее обстоятельство нередко вступало в противоречие с первым, поскольку, игнорируя духовные запросы конкретных людей, фактически сводило многогранность функций к удовлетворению чисто материальных потребностей и тем самым низводило архитектуру до уровня утилитарного строительства.

Столь же непоследовательным оказался функционализм («технический функционализм», по А. Аалто) в вопросах взаимосвязи с природой: словесные декларации о единстве искусственной и естественной среды чаще всего сопровождались их очевидной несовместимостью. Во всяком случае, ни в одну эпоху архитектурно-строительная деятельность не причиняла такого необратимого урона природе, как в наши дни...

И все же функционализм, относительная органичность которого порождена не интуитивно-целостным, а сугубо рациональным подходом к формотворчеству (то есть сочетанием примет противоположных культурно-исторических эпох), не представляет собой какого-то нового, не известного истории типа формообразования: по своей основной типологической характеристике он приближается к романской архаике. И не случайно. «Молодость нового стиля по преимуществу конструктивна, зрелая пора — органична, и увядание декоративно»⁶, — писал М. Я. Гинзбург. В процессе освоения технических возможностей той или иной эпохи человек вынужден подчиняться диктату техники. Конструктивизм, как и функционализм в целом — проявление техницизма — закономерного, но исторически ограниченного явления. Думается, что именно незрелость функционализма — подростка-акселерата — объясняет его непоследовательность и одновременно «закомплексованность» догмами и табу, равно как и моностилевыми амбициями, характерными не только для цепляющейся за былое старости (пример чему — поздний классицизм), но порой и для самоутверждения переходного возраста.

Обращает на себя внимание и другая «странность» современной художественной культуры — калейдоскопичность смены «эпохальных» стилей с полярными принципами формообразования. В самом деле, первенцем новейшей эпохи стал модерн, последовательно и эмоционально добивавшийся утилитарно-эстетического единства. Но он оказался недолговечным. Отрицание эстетики Нового времени затронуло в первую очередь ее внешнюю декоративную сторону. Поэтому в момент эстетической перестройки от нового стиля-антипода требовалась «принципиальная бездекоративность», что наряду с техницистскими тенденциями предопределило формирование функционализма. Далее, если говорить применительно к истории отечественного искусства, когда в 1930-е годы лапидарность «домов-коробок» набила оскомину, модерн еще не был реабилитирован после недавней опалы, и эмоциональную жажду обществу пришлось утолять из чуждого новейшей эпохе по своей формообразующей сути, но зато хорошо проверенного классицистического источника, к тому же удобного для компилятивного «присвоения наследия». Последствия этого широко известны, и возврат в 1950-е годы на позиции функционализма, экономического техницизма был закономерным. Но вот в 1970-е вновь появились рецидивы украшательства. И не только у нас.

Чехарда сменяющихся стилей или, точнее, круговорот в русле общей для нашей эпохи направленности архитектурного развития — круговорот, создающий иллюзию движения вспять, — по-видимому, одна из случайностей, которыми так богата история. И хотя эта случайность порождена причинами, внешними по отношению к механизму эволюции (выступающему в роли «необходимости»), она является закономерным следствием смены архитектурных мод, психологически обусловленной потребностью человека в обновлении эмоциональных импульсов и, следовательно, также необходимой. Но если первая необходимость связана с основополагающими закономерностями развития художественной культуры человечества и вполне объективна, то вторая предопределена во многом субъективными тенденциями (националистическими, космополитическими и т. д.) и в силу этого может и должна регулироваться обществом. Но для этого последнее должно четко представлять себе сущность явления и его конкретные особенности на каждом историческом этапе.

Как уже отмечалось, в последней четверти XX столетия, в связи с заметным обострением противоречий эпохи НТР, стала особенно ощутимой суматошность поисков выхода из эстетического тупика, куда забрела, как кажется, художественная культура. Думается, то, что ныне происходит в искусстве, что почти повсеместно воспринимается порою как эклектика и эстетический хаос, порождено общими причинами — глобальным нарушением экологического равновесия между природой и обществом, исчезновением представления о мире как о некоей почти до конца познанной и упорядоченной системе, зарождением трепетного удивления перед его бесконечной сложностью и непознанностью. И здесь вновь напрашивается параллель между мироощущением средневекового и современного человека. Пусть в первом случае непознанность порождала смятение ребенка, а во втором — человека, умудренного жизнью, эмоциональная суть у них одна и та же: волнение первооткрывателя на пороге новых тайн мироздания. А поскольку искусство как раз и является зеркалом эмоционального мира людей, современную стадию его развития можно рассматривать как повтор на новом качественном уровне некоторых импульсов искусства средневековья. Одно из подтверж-

дений тому — усиление метафоричности и символики в образном строе художественных произведений, вполне закономерное в условиях, когда блага и издержки машинной цивилизации так тесно переплетаются, что любое однозначное суждение становится заведомо неверным.

Преодоление противоречия между унификацией предметно-пространственной среды и стремлением к ее индивидуализации с помощью замены жесткого заводского конвейера гибкими технологическими процессами, борьба с нервными перегрузками путем постоянных изменений непосредственного окружения человека — эти и подобные им способы устранения стрессовых ситуаций, нередко возникающих в ритме современной жизни, пока в массовых масштабах и в полной мере практически неосуществимы. Поэтому возникает необходимость в поисках иных решений, подобных тем, которые возникли в средние века, когда благодаря богатству подтекста с почти безграничными версиями прочтения многократно эстетически переосмысливались физически неизменные явления.

И, наконец, явно ощутимая сегодня потребность людей в надежной духовной опоре, концентрирующей в себе «исторические воспоминания» (традиции), нити преемственной связи поколений, олицетворяющей извечную мечту человечества о бессмертии.

Стремление к выявлению и обострению местных характеристик заметно усилилось в последнее время, видимо, как реакция на угрозу космополитической обезлички человеческой культуры и резкого «сокращения» размеров планеты.

Одностороннее рационалистическое искусство оказалось явно неспособным ответить на многообразный комплекс новых идейно-художественных и нравственных запросов человечества. Образовавшийся духовный вакуум стал заполняться различными художественными течениями, объединяемыми лишь одним общим признаком — отрицанием догматов рационализма (функционализма). Но на голом отрицании невозможно построить настоящее искусство, и потому из куколок многих новоявангардистских художественных течений вылупляются лишь мотыльки-однодневки.

Но нельзя все смешивать в общую кучу: помимо современных версий эклектики, для которых стремление к эмоциональности и разнообразию — самоцель, а исторические «воспоминания» — не более как экзотическая приправа, в последнее время возникло немало традиционалистских течений, вдохновляемых «исторической памятью» в высоком смысле этого слова, которые уходят своими корнями в глубь родной земли и одухотворяются прогрессивными традициями своего народа. Ценностным ориентиром для таких течений становится конкретность пространственной прописки, то есть отражение средствами архитектуры и монументально-декоративного искусства всего комплекса местных условий: социально-экономических, природно-климатических, региональных, национальных и, наконец, локально-ансамблевых. По-видимому, такую конкретность можно считать важной составляющей критерия «перспективности». Важной, но не единственной: искусство без ущерба для своей жизнеспособности не может абстрагироваться от современности с присущими ей закономерностями формообразования. Применительно к архитектуре это значит, что конкретность пространственной прописки должна реализовываться в рамках утилитарно-органической целостности. Отсюда порожденные «исторической памятью» различные течения постмодернизма на Западе и «стилей ретро» в отечественной художественной культуре можно подразделить на иллюстративно-традиционалистские, механически воспроизводящие, цитирующие внешние признаки исторических прототипов, подобно неоклассицизму, ориентировавшемуся на формообразующие принципы Нового времени, и традиционализм имманентный, то есть внутренне присущий художественной культуре данного региона, органически сочетающий в себе пользу и красоту, подобно народным архитектурам. Первые традиционалистские направления в принципе антагонистичны функционализму, второе, несмотря на внешние различия, имеет внутреннее сходство и может быть причислено к одному с ним культурно-историческому типу стилей (прецедент тому — романское и готическое искусство). Важно отметить, что регламентация не конкретных форм, а принципов их применения — если мы правильно угадали современную тенденцию — не будет препятствовать многообразию, что позволит учесть уроки истории и из одной крайности не впасть в другую, шарахаясь, как это было в прошлом, от канонических форм классицизма к «многоголосью» эклектики и от него вновь к моностильности функционализма. Не назад к «стилю бесстилья» XIX века, а вперед к целостному многообразию, основанному на теснейшей взаимосвязи с природой, на эмоциональной наполненности произведений искусства, их метафоричности и символики, на создании художественной образности путем преобразования утилитарных форм по законам красоты с учетом комплекса местных условий — таков, по-видимому, наиболее перспективный путь формирования предметно-пространственной среды человека на обозримое будущее.

¹ Воронов Н. «Стиль детских грез». — ДИ СССР, 1981, № 1.

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

³ Прокофьев В. НТР и «предостерегающее искусство». — ДИ СССР, 1981, № 8.

⁴ Герчук Ю. Гипнозы стиля. — ДИ СССР, 1982, № 5.

⁵ Иконников А. Стиль времени или время бесстилья? — ДИ СССР, 1981, № 5.

⁶ Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. — М., 1924.

Язык современной сценографии

Елена Давыдова,
Марина Тимофеева,
Наталья Уварова

Любую художественную выставку последнего десятилетия трудно представить себе без работ театральных художников. Живописцы и скульпторы, прикладники и графики с готовностью уступают стены выставочных залов театрально-декорационному искусству. Макеты Боровского, Кочергина, Лидера, Левенталея, эскизы Мессерера, Азизян, Юнович, куклы Мазураса и Борнштейна, костюмы Фрейберга, Соколовой и Сельвинской постоянно включаются в экспозиции больших выставок, составляют в них целые разделы. Откуда вдруг такое почтение? Ведь раньше станковистские притязания сценографов встречали в лучшем случае снисходительную усмешку со стороны высокомерных носителей большого искусства. Высокомерие это казалось вполне оправдано относительностью театрального эскиза как полноценного произведения. Ведь даже при самом приблизительном сравнении театрального эскиза со столь завершенными явлениями, как живописный холст, графический картон или керамическая ваза, театральный эскиз оказывается лишь намеком на результат, а не самостоятельным произведением, лишь наброском среди готовых стихов, лишь вариантом по сравнению с целым. Он требует от зрителя дополнительных усилий воображения и только на пути к театральной реализации обретает свой временный,

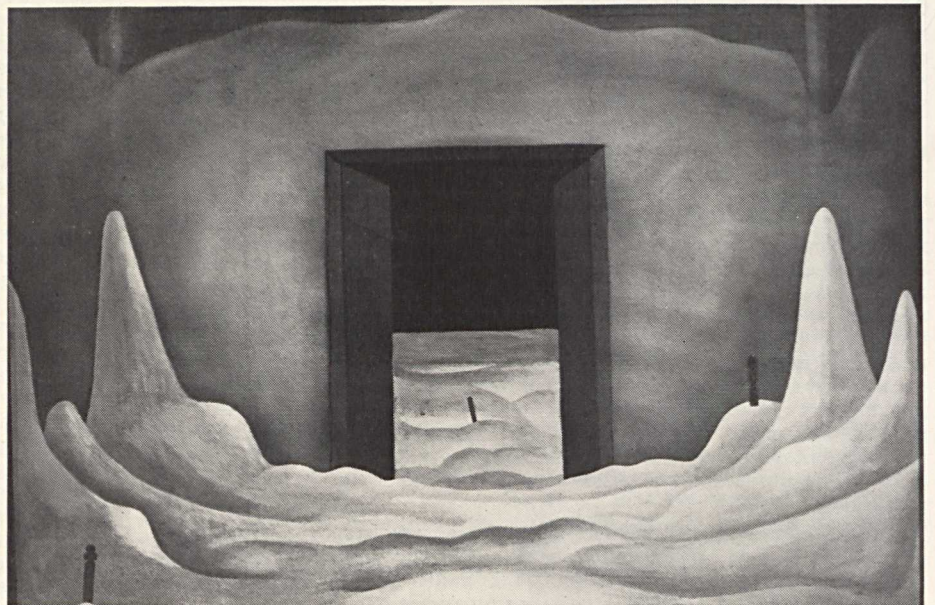
театрального эскиза, его незавершенность по отношению к будущей сценической судьбе, готовность подвергаться ежедневным, бесконечным изменениям — оказались его обаятельной природой, и в этом беглом плане задействован весь «хоровод муз» — пестрый, летучий и противоречивый. Утонченная муза графики и деловитая «прикладная» муза, строгая муза архитектуры и эфемерная муза акварели, и муза одежды, и каждый год меняющая позы «мебельная» муза — все они находят применение в театре, где каждый эскиз, каждый макет, каждый спектакль вольно или невольно отражают состояние изобразительного и прикладного искусства на сегодняшний день. Достаточно бросить взгляд на театральную сцену, и станет ясно, каким временем спектакль помечен, чем живут в это время люди, чем дышат искусства. Итак, взгляды же, чем наполняет театр свою модель мира.

Состав театрального мира

Каркас. Вот уже сколько веков театр переживал состояние мира в традиционном кубическом пространстве, где падуга заменяла небо, планшет сцены — землю, а задник — будущее. Верх — низ — глубина неизменны как априорные параметры театра. Структура постоянна, но этот вечный каркас человеческой культуры всякое время наполняет своим содержанием. Не касаясь пока того, чем конкретно заполняется это пустое, но определенным образом замкнутое пространство, посмотрим, какой смысл вкладывается в самые его грани. Верх — низ — глубина, небо — земля — будущее. Ведь и они есть целая речь о состоянии мира. Что стало с небом? Оно пусто. Падуг, за исключением тех, что составляют обязательную часть стилизованных павильонных декораций, современный театр почти не знает. В сценографии 60-х годов, где со сцены совлекались всякие одежды и голый человек стоял на голой земле, утверждая свою ценность, — там отказ от верха был важным жестом, призывающим остановить на себе внимание. Сводились счеты со всем на свете, и с небом тоже — и ему было отказано в праве голоса на яростном диспуте длиною в десять лет. А Левенталь, который так упорно натягивает падуги в своих театральных пространствах? Но эти падуги не есть небо в его осмысленном виде, они — деталь балетных декораций, а так как балет наиболее консервативный вид театра, то в нем и сохранилась старая, утратившая смысл форма, осуществляющая одну утилитарную, но уже отнюдь не семанти-

В. Мазурас
«Остров нищих».
Эскиз костюма

А. Фрейберг
«Золотой конь».
Эскиз



относительный смысл. Кажется, и сейчас сценография не утратила присущей ей относительности; так в чем же дело? Вряд ли можно объяснить это тем, что средний живописный уровень театральных эскизов значительно повысился за последние годы; более того — часто наиболее совершенные в живописном смысле работы оказываются наименее представительными в театральном отношении.

Вечный пафос искусства — выявить в себе «образ мира», как можно более полный; театр же наиболее тотален в своем стремлении смоделировать мир.

Сценограф, выстраивая свою модель мира, вынужден работать с самыми разнофактурными в эстетическом смысле материалами, его главной задачей становится сопряжение разнородных художественных элементов в законченное целое. В театре графика мирно соседствует со скульптурой, а живопись не противоречит прикладным искусствам и костюму. То, что вечно соперничало и спорило, попав на сцену, примиряется в самых неожиданных сочетаниях, и в этом смысле театральное искусство всего более вторит жизни, а сценограф — ее творцу. «Искусство вечно, жизнь коротка» — но театральное искусство коротко, как жизнь, и, как жизнь, неповторимо в каждом своем мгновении. И эскиз — непритязательный эскиз театрального художника — оказывается наброском этой мгновенной жизни. Снисходительная усмешка сменяется полным зависти вниманием. Недоволенность

ческую задачу: ограничения сценической коробки, дабы уточнился масштаб танцующей человеческой фигуры. Левенталево балетное небо — падуга, холст, элемент конструкции, — но никак не ипостась мироздания.

Сейчас, как и в 60-е годы, неба по-прежнему нет, но никто не придает этому значения; кажется, мы и голову не утруждаемся задумать. Ну, софиты подняты выше или спущены ниже, ну, ярче горят они или рассеивают свет по сцене — вот и все мыслимые метаморфозы, которых удостоивается высшая сфера. Верхний предел мира незаметно выпал из круга внимания театра, его отсутствие уже не ощущается как пробел, эта пустота не зияет. Небо ушло из сферы значащих явлений искусства; оно не нужно. А вот пол (он же низ, он же земля) ожил. Если раньше пол был почти нейтрален по отношению к концепции мира, то теперь театр видит его как нечто подвижное, способное к трансформациям, смысловым нагрузкам. Сейчас важно и то, чем покрыт пол — сукном ли, досками, засыпан ли листьями, как у М. Дрозниной в «Двух стрелах» А. Володина, или завален песком, как в «Ромео и Джульетте» у С. Бархина. В «Добром человеке из Сезуана» М. Перчихина заливает пол аморфной серо-зеленой массой — вязкой, тягучей. Медленно растекаясь, она заполняет проходы между мостками, подступает к краям сцены, вытекает за ее пределы, — и лишь в минуту, когда движение ее замедляется, зрители обнаруживают, что масса состоит из

людей. В костюмах и декорациях М. Перчихина наша живое вещество, на котором построен спектакль: мутно-зеленая стихия, заливающая пол, становится средой обитания пьесы. В декорациях Д. Ивницкого к пьесе С. Шальтяниса «Брьсь, костьява, брьсь!» пол — едва ли не самая подвижная часть сцены. Затянутый холстом, он имеет способность расслаиваться, пропускать под себя — там клуется дурные силы, корчатся, подслушивают, страдают. Можно сказать, что сейчас пол почти перегружен теми функциями, которые ему приходится выполнять (только люки, те, что в старинном театре символизировали ад, еще бездействуют, не осмысленные сценографией; их функции пока чисто прикладные: уйти, выйти, появиться, исчезнуть). Так же интенсивно осваивает нынешний театр и задник (будущее, перспектива). В старину, когда создавалась общая конструкция сцены, будущее не имело существенного значения и было самым конкретным параметром театральной стереометрии, едва ли не утилитарным. Иллюзорная ренессансная перспектива отменяла лишь, что будущее да, есть, что оно продолжает настоящее, однако по старинке обращала взгляд зрителя по вертикали; павильонная декорация могла не учитывать его вовсе. Сейчас задник заиграл. Во-первых, театр передал ему функции падуги. Оттуда пришли на задник благие тона света и надежды, оттуда — тяжесть и мрак. Семантически задник стал обозначать настоящее, «презентивное» время; будущее исчезло. Более того — театр перенес на задник прошлое своих героев. Насыщенные коллажи из отживших, но не изжитых вещей и предметов — на задник. Там теперь размещается все прожитое, все то, что человека держит, привязывает, цепляет и создает. Даже выстраивая глухие павильонные декорации, художники сейчас стараются обыграть в заднике всякую щель, любую прореху, подсвечивая или затемняя ее, выделяя или скрывая, но обязательно выражая свое к ней отношение. Перспектива старинного театра превратилась в ретроспективу современного мышления. Обращиваясь назад, человек видит себя лишь в связи с прошлым, будущее же — туманно. Едва ли не ярче всех эту пространственную глухоту выявил Д. Боровский в декорациях к «Дому на набережной» Ю. Трифонова. Он возвел ее в принцип, придав своему решению сумрачную наглядность. Стеклопанельная стена, отгораживающая сцену от

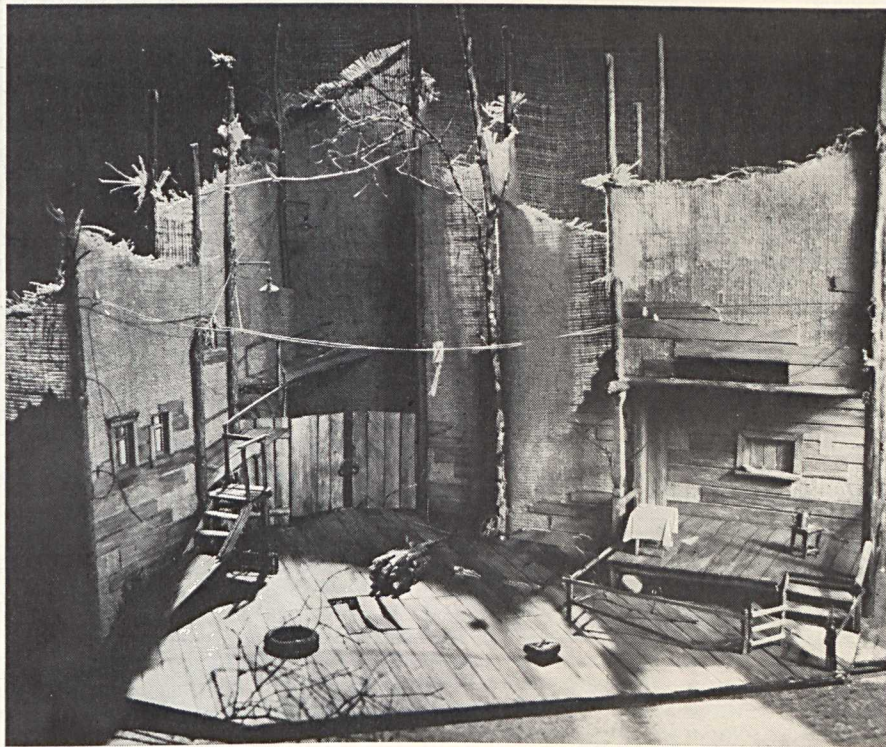
держат паузу — пустое пространство, где заполнить ее нотой — цветовым пятном, где повторить мелодическое усилие, где отказать от него вовсе. Художник здесь верный слушатель всевластного ритма, и его истовое служение вознаграждается тихим, но совершенным результатом.

О. Шейнцис видит мир в его тотальном динамизме, и ракурс делает мерой вещей. На ракурс у этого художника всегда возложена самая большая смысловая нагрузка, и каждый поворот плоскости есть поворот композиционного сюжета. Предмет у Шейнциса мертв, если он неподвижен, пространство выражает разные свои бока, не зная покоя. Цвет локален и отчетлив, его функция — подчеркивать трансформации мира, и потому не надо полутонов. Плакатно-активная линия готова сменить направление в любой момент, как того потребует ракурс.

И только Э. Кочергин любит композицию в каждом ее элементе. Он может завалить сцену хаосом и опутать тленом, наполнить разрушением и распадом, но сделает это в безукоризненно выстроенной классической композиции. Он чувствует линию, знает вкус цвета, ценит усилия зрителей. Он соразмеряет силу ритмического удара с эмоциональным тоном своей палитры и приводит их в строгое соответствие. Чаши весов полны, мера достигнута, но какой благородный, мощный груз приведен в равновесие, сколько грации и такта требуется, чтобы заставить пугливую стрелку весов уверенно вонзиться в небо. Линия, цвет и пространство, усмирённые ритмом, соединились в гармоническом единстве. Гармония для Кочергина — знак верности смыслу, залог высокого порядка мироздания, и пусть жизнь кажется разорванной и утратившей логическое основание — гармония напомнит: смысл есть, вера и труд открывают его, как чудо — в искусстве, как откровение — в жизни. Цена высока, но и плоды весомы.

Вещь

Композиция — дело достаточно отвлеченное, она немыслима в театре без конкретных предметов, наполняющих сцену, без вещей. Нам представляется, что сейчас вещь осмысливается по-новому. Общепризнанным стало требование времени — подлинность, натуральность фактуры и вещи на сцене. Двадцать лет назад публичность была духом момента — спектакли не случайно напоминали научные лекции, диспуты и памфлеты. Театр обнажал



Э. Кочергин
«Прошлым летом
в Чулимске».
Макет

На стр. 38
С. Бархин
«Заговор чувств».
Эскиз

авансцены, наглухо отсекает возможность увидеть землю под ногами и небо над головой или обратить надежды к будущему.

Композиция

Трехмерная коробка сцены нуждается в наполнении. Предметы и вещи располагаются в ней всякий раз по-новому, образуя композиционную партитуру спектакля. Новое время вносит свое отношение к композиции. Сейчас сценографы обретают специфику в качественной изоляции, оттого каждый стремится выделить для себя какой-то один элемент композиционной структуры, ставя остальные ему в подчинение.

Т. Сельвинская растворяется в цвете. Бесконечные взаимоотношения в мире цветов, пресыщающие глаз своим разнообразием, размывают линию и заглушают ритм — спектр торжествует безоглядно. Естественно, что столь долго разлагаемый на свои составляющие спектр захотел воссоединиться в цельности: и — белое на белом, на белом и еще раз на белом — «Умка» — белый медведь». Декорации Т. Сельвинской к этому спектаклю аскетичны и просты. Белый цвет хранит в себе все возможности спектра, но неразложим. Истинное — просто. Пир окончен. «Цвет трагедии белый».

Ю. Кононенко верен ритму. Его линия прерывиста и тонка, как мелодия. Он насыщает сцену не цветом и не предметами — их мало и они одиноки, — но ритмом. Ритм организует детали в загадочный танец «вещей в себе», ритм указывает, где вы-

свое знаковое начало. На протяжении своей истории искусство колеблется между знаковым и вещественным пределом, что с очевидностью выявил Я. Мукаражовский. В разные эпохи оно склоняется то к одному, то к другому полюсу, рискуя, с одной стороны, впасть в однозначно-формализованный язык науки, и с другой — стать изделием, вещью, то есть обрести утилитарный смысл вне самого себя. Вещь на театральной сцене не оставалась равнодушна к общему движению искусства. Двадцать лет назад в аллегорически-условных декорациях она принимала характер знака, содержала конкретный смысл, уловить который и была задача зрителя.

Теперь знак утратил свое обаяние. Сценография вышла из аллегорической конструкции мира и двинулась в противоположном направлении, в сторону символа, не нуждающегося в дешифровке, но снисходительно допускающего художественную интерпретацию. За гранью вещного предела — реальность, жизнь, изделие. И сейчас театр возлюбил вещь в ее достоверности, в ее самодостаточности. Функция вещи в театре стала принципиально антизнаковой, и независимость вещи от смысла, который мы могли бы к ней приложить, обернулась ее самым обаятельным свойством. Парадоксальным образом внезаковость вещи стала знаком ее нынешнего существования на сцене. Появились новые вещи, а старые заиграли в новом качестве. Обратим внимание на количество бытовой техники на сцене.

Телевизор показывает свое, пылесос гудит всюю, плита жарит яичницу — и все они работают по-настоящему, без обмана. С их помощью создается необходимая сейчас убедительность атмосферы — это верно. Но главное, ввиду их независимого существования театр познает условность собственной специфики. Телевизору-то все равно, он везде будет показывать свои передачи — хоть на сцену его ставь, хоть в фойе. Он существует полно и независимо от спектакля, но именно в самых реалистических своих точках театр осознает себя как заданность, искусственность, условность.

Ту же (в быту всегда ему присущую) функцию выполняет сейчас зеркало на сцене. В определенном смысле, его нынешнее поведение наиболее полно отражает смысл сегодняшней вещи в театре. Если прежде сценограф имитировал зеркало, всячески снижая его отражающие свойства, то теперь настоящие зеркала нелицеприятно направлены не только на сцену, но и на самих зрителей, не давая им забыть. В самые захватывающие моменты действия, когда мы готовы поверить в реальность жизни, что творится на наших глазах — зеркало отчуждает: ты — зритель! Отстранись!

Вещи добились независимости. Вслед за ними новое качество физической реальности обнаружили такие простые элементы театрального действия, как звук, свет и запах. Стало особенно важно (в свете подлинности предметов), как звучат на сцене тарелки, стулья, шаги. Звучание предметов, прежде несущественное, вдруг предъявило свои права на самостоятельность. Художники приняли на себя функции режиссеров и начали, чуть прислушиваясь, создавать целые симфонии звучания сценической среды. В «Трех сестрах» Ю. Кононенко чрезвычайно важен лязгающий звук жестяного занавеса-иконостаса: он раздражающе резок и агрессивен. У И. Попова деревянная установка к «Сирано» добротно скрипит, игриво трещат веера, вспарывают воздух шпаги, шелестят наряды парижских модниц, стучат тяжелые кружки.

Также и свет, от века исполнявший на сцене декоративную или комментирующую роль, выделился в самостоятельную величину, способную действовать на равных правах с музыкой и вещью. В. Левенталь придает исключительно важное значение свету, в «Чайке» он сгущается и разжижается, напрягается и снижает — свет ощутим как физическая реальность, которую почти

безусловны; театр же — относителен, условен.

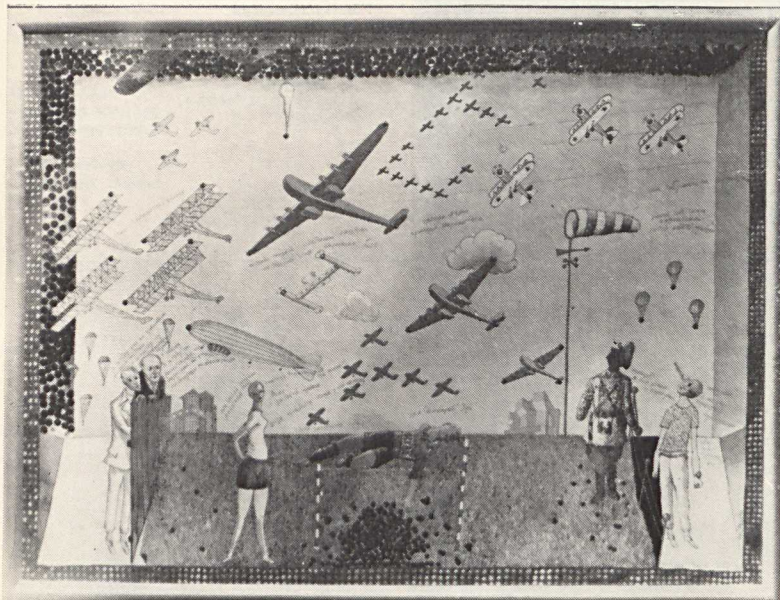
Театр напоминает того путешественника, который случайно выпустил джинна из бутылки и остановился, пораженный: что же теперь делать? Стихии на сцене являют лишь малую толику своих возможностей; театр не доверился им вполне и отвел им иллюстративную роль. Сценографы уловили исключительность стихий в смысле эмоционального воздействия, но робуют допустить их к организации спектакля в целом. Но уже в эскизе Опарина к «Трех сестрах» водная стихия осмыслена как управляющая жизнью. Вся декорация построена на воде, которая шлифует, размывает, полощет прекраснотушнные мечты чеховских героинь, разрушает их помыслы, подтачивает жизнь. В какой-то момент интерьер вдруг распадается на составные части и расплывается по всей сцене. Эскиз не осуществлен, что естественно: театр еще не готов к практическому освоению новых элементов. Их действие пока риторично, то есть противопоставлено специфике театральной условности. Пройдет время, и стихии на сцене утратят резкий привкус новизны, войдут органично в язык театрального искусства и займут там свое, законное место. На уровне бытового разговора это будет формулироваться так: «Ну, водой-то теперь никого не удивишь», а на уровне театральной практики это будет означать, что прием отработан и надо его развивать или придумывать новый.

Природа

Правда, все выводы экологии указывают нам на то, что приручать природу не только трудно, но и пагубно. Похоже, природа — зверь не ручной, а дикий. Театр — искусство городское, и потому человека на сцене всегда окружал интерьер, и казалось, что это и есть весь мир. Человек являлся в театре, оснащенный вторичной экологической средой, тем, что создано его руками из материалов — взятых, украденных, отторгнутых у природы. Но с некоторых пор природа стала проникать в интерьер. Деревца, боскетки и прочие искусственные цветочки (непрерменно в садово-корзинном, одомашненном виде) всегда украшали традиционный павильон. В этом случае природа эстетизировалась, ей отводилась роль бутоньерки — и мило, и искусственно. Прошло время, и отношения человека с природой начисто утратили характер игривой идилличности: вдруг посреди дома выросло дерево, потом старое имение Иванова (Д. Боровский) поросло кустами, как одряхлевшая ткань — кровеносными сосудами. В эскизе Четверткова к «Чайке» дикая, тропически-вычурная растительность заглушает человеческое жилье, ползет по шлямам и платьям, лезет в посуду. Могущество природы стало вызывать у художников чувство оторопелого восторга: они увидели в ней брутальную, всепоглощающую силу — вызывающе-дикую, способную погубить человека в своей пучине. И вот уже на каждой выставке мы видим несколько эскизов, где жилище проросло природой или поглослось ею совсем. Человек припадает к природе, но как неловок этот блудный сын в своем запоздалом и все-таки корыстном порыве! Посмотрите: во всех своих проявлениях освободясь от аллегоричности, театр становится нестерпимой аллегорией, когда на сцене возникает природа. Она возникает как «тема», «символ», «знак», но театр — и мы вместе с ним — давно разучились чувствовать природу непосредственно, открыто, не навязываясь ни в сыновья, ни в друзья, ни в покровители (что сейчас, действительно, просто смешно); природа на сцене вся есть сплошное умозрение. «Источник», «лоно», «мать-кормилица», «загадочная сила» — закликает человек в отчаянии, не в силах постигнуть ее великое равнодушие. Под знаком псевдобротания могучих держав шел этап взаимоотношения театра с природой. «Псевдо» — потому что эстетизация уже сама по себе есть неосознанная попытка подчинить себе явление.

Похоже, что наши рассуждения о природе отдают той же назидательностью, о которой мы так снисходительно говорили двадцать строками выше. Сошлемся лучше на статью искусствоведа В. Прокофьева «НТР и предостерегающее искусство», где этот процесс обнажен с абсолютной ответственностью. Совсем в русле размышлений Прокофьева (только с противоположной стороны) являет себя природа в театрах последнего пятилетия. В спектаклях теперь деревья голы, цветы сухи, сучья безжизненны. Брутальные попытки человека завязать паниратскую дружбу природа отвергла с присущим ей равнодушием. И человек ответил ей — тем, что подчинил себе мертвую природу на сцене театров и на холстах картин. Живую природу подчинить не удалось, тогда эстетизировали мертвую: теперь она уже почти лом, исходный материал, ничемный результат насилия, — и театр обнаруживает возможные для человека перспективы с ужасающей наглядностью. Сколько бы ни помещали сценографы елки да палки в людское жилище, сколь ни сажали бы цветов и деревьев — все равно понадобится, по-видимому, много времени и усилий, прежде чем отношения человека и природы приобретут взаимопроникнутый, доверительный характер. Но урок, преподанный нам театром, мы усвоим: подчинить природу можно только мертвую. Мертвую ее можно эстетизировать, можно ей навязываться, можно ее сравнивать.

Вот краткий и, конечно же, неполный перечень предметов и явлений, которыми оперирует сейчас сценография. О художественных идеях, находящихся у нее в обращении, речь пойдет далее.



можно взять в руки.

Итак, сценографы освоили почти все органы чувств. А что же обоняние? Ведь его эмоциональное воздействие чрезвычайно велико, память о запахе не покидает нас десятилетиями, какой-нибудь «запах перил, нагретых солнцем», может мгновенно погрузить в атмосферу далекого детства. И вот декорация Д. Боровского к «Утиной охоте» А. Вампилова запахла елкой, распространяя по залу головокружительный дух хвойного леса. Почин Боровского пока еще слабо подхвачен, лишь (насколько нам известно) в камерном эксперименте табакоской студии зрители «Двух стрел» вдыхали запах прелых осенних листьев, усыпавших крохотную сцену. Надо полагать, что скоро сценография освоит способы воздействия на обоняние зрителей и заручится еще большим эмоциональным участием.

Стихии

На сцену сейчас вторглись явления куда более значительные. Их эстетическая значимость превосходит едва ли не все, что достигнуто сценографией за последнее десятилетие. Явления эти просты и неразложимы, как сама жизнь: льется вода, стелется дым, гудит ветер, клубится туман, и воздействие их так же мощно и безусловно. Стихия природы ворвалась в театр. Горожанин, прежде приобщавшийся к природе только в метафоре, соприкоснулся с ней в ее реальной независимости. Особые права, предоставляемые стихиям, объясняются, как нам кажется, их принадлежностью к сфере бытия. Бытие здесь подается не отвлеченно, а конкретно, в материальном воплощении. Стихии ведут свою, полную скрытого смысла и не поддающуюся человеческим взнуздам жизнь. Бытие загудело, сотрясая условность театрального существования. Стихии — абсолютны,

Первые шаги молодого музея

Андрей Гилодо

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства отмечает свой первый юбилей — музею исполнился год. Эту дату музей отметил новой выставкой «Русская лаковая роспись по металлу». На материале выставки была проведена научно-практическая конференция на тему «Художественно-стилевая направленность развития промыслов декоративной росписи по металлу». Эта выставка и мероприятия, связанные с ней, позволяют говорить о том, что в музее уже складывается свой опыт научной и научно-экспозиционной работы, практического художественного руководства промыслами, пропагандистской деятельности.

На выставке «Русская лаковая роспись по металлу» впервые были представлены все старые центры лаковой росписи по металлу: Нижний Тагил, Жостово, Петербург, Москва и Митава. Конкретный материал дал возможность проследить историю промыслов декоративной лаковой росписи по металлу, дошедших до наших дней, эволюцию художественного стиля этого вида народного искусства, а также позволил оценить практику последних лет.

В современных изделиях, даже в выставочных образцах, как правило, доминирует цветочная роспись на плоскости подносов. Практически совсем пропали сюжетные, жанровые, пейзажные композиции. И в Нижнем Тагиле, и в Жостове перестали делать подносы с гладким полом без росписи, украшенные орнаментальными мотивами или оформленные «под черепашку», что было характерно для традиционных изделий этих промыслов. Обеднены и формы подносов, так, совершенно пропала гитарная форма подноса, столь широко встречающаяся в старом ассортименте Нижнего Тагила и Жостова. Не выпускаются также традиционные объемные формы — сахарницы, конфетницы, хлебницы, чайницы и т. п.

Все вышеназванное сужает возможности творческого поиска художников промыслов, диктует определенный стереотип письма и композиции.

Сейчас, когда предприятия выпускают только один вид изделий — подносы с цветочной росписью, покупатель редко приобретает больше одной вещи. Поэтому производство в основном развивается вширь, увеличивая выпуск массовой, а ведь именно на выпуске массовой продукции работают молодые художники, которые, как правило, еще не имеют своего творческого почерка. К тому же из года в год дневная норма выработки возрастает при сохранении урезанного однолинейного ассортимента и сюжета росписи. Подобное положение ведет к тому, что у начинающих художников промыслов вырабатывается определенный штамп мускульной памяти в приемах и композиции росписи.

Старейший в России традиционный промысел — нижнетагильский. Лаковая роспись по металлу здесь развивалась, как и прочие виды декоративно-прикладного искусства, в условиях промышленного Урала. Поэтому-то искусство, которое формируется в условиях нижнетагильского «индустриального города-завода»¹, в том числе и лаковая роспись по металлу, «значительно отличалось и от искусства, связанного с усадебным бытом, создаваемого крепостными художниками, и от крестьянского народного искусства»². Подносный, сундучный и другие ремесла Нижнего Тагила уже в середине XVIII века развиваются на базе крупнейшего на

Урале чугуноплавильного и передельного завода Демидовых.

Подготовка художественных кадров для Урала была вызвана прежде всего интересами промышленности³. Задача мастеров-живописцев сводилась к увеличению сбыта «демидовского железа». Такой деловой подход к подготовке кадров художников наложил отпечаток как на ассортимент изделий, так и на стилиевые направления нижнетагильской лаковой росписи по металлу.

Первые упоминания об изделиях Н. Тагила с лаковым покрытием связаны с подносами. Так, в «Описании имущества Онежского второклассного крестового монастыря» (40-е гг. XVIII в.) среди других вещей говорится и о двух подносах «железных лакированных: первый продолговатый по зеленой земле с железной стоячей решеткой вокруг, второй по красной земле большой»⁴. Таким образом, мы видим, что уже одни из ранних форм нижнетагильских подносов несут те черты, которые в дальнейшем станут их отличительными признаками, — прямоугольная форма, высокий отлогий прорезной борт. Наряду с небольшими подносами существовали большие, которые в XIX веке трансформируются в подносы-скатерти, покрывающие всю поверхность столешницы. Обращает на себя внимание также то, что в вышеприведенной записи ничего не говорится о росписи, а сообщается только о «красной и зеленой земле». Возможно, что на первых этапах развития нижнетагильского подносного промысла зеркало подноса покрывалось только цветным фоном без росписи. Этот прием в оформлении подносов сохранился и на протяжении XIX века, когда наряду с подносами, украшенными росписью, изготовляли и подносы только с густым черным или цветным фоном под хрустально-прозрачным лаком. Иногда по фону мастер давал изящную ленту золотого трафаретного орнамента. К концу XVIII века искусство лаковой росписи по металлу нижнетагильских мастеров достигает широкой известности. В этот период складываются основные стилистические направления нижнетагильской росписи по металлу, а также ассортимент изделий.

Есть свидетельство, что уже в 70-е годы XVIII века нижнетагильские вещи стали украшать живописью, что в это время уже производятся медные и железные чайники с росписью, подносные доски.

На выставке «Русская лаковая роспись по металлу» представлен поднос, типичный для Н. Тагила. Прямоугольный, с высоким просечным бортом, коваными ручками, в центре — яркое изображение: фрукты в архитектурном интерьере. Живопись обрамлена золоченой плотной каймой растительного орнамента, выполненного по трафарету. Подобный прием украшения подноса станет в XIX столетии отличительным признаком Н. Тагила. Это решение перешло из оловянных, медных и латунных подносов первой половины XVIII века, гравированных сценами из книги «Символы и эмблемы» в обрамлении цветочных орнаментов. Обычно художники значительно изменяли первоисточник, творчески его переосмысливали, выявляя элемент декоративности, и использовали цветковые решения росписи и технические приемы, характерные для народного искусства.

Мастера пишут как бы одним движением кисти, сознательно отказываясь от полутонов, обобщая, стилизуя природную форму цветка; обычно выделяют три основных цвета: зеленый, синий и красный, добиваясь при этом звучной декоративности изображения.

Особого расцвета нижнетагильская лаковая роспись по металлу достигает в первой половине XIX века. В это время в Н. Тагиле изготавливают подносы, свадебные сундуки, шкатулки, хлебницы, сахарницы, столики, ковши, солонки и махалки, украшенные декоративной росписью. К сожалению, большинство ассортимента Н. Тагила, за исключением подносов, сундуков и шкатулок, до наших дней не сохранилось. Экспонаты выставки говорят о том, что основными формами нижнетагильских подносов остаются прямоуголь-

ная с высоким просечным бортом, овальная, также с ажурным высоким бортом, и восьмиугольная. В 30—40-е годы XIX века под влиянием петербургских подносов появляются и фигурные (рокайльные) подносы. Входят также в обиход подносы «гитаровидные» (литарные).

Развитие пейзажной и жанровой росписи связано с созданием Демидовыми в 1806 году при нижнетагильском заводе художественной школы. Для обучения живописцев Н. Н. Демидов присылал из Петербурга картины в копиях, гравюры, эстампы, в школе преподавали художники-профессионалы, выпускники Петербургской Академии художеств. Наиболее способных выпускников школы отправляли в Петербург и Италию для повышения профессиональных навыков. Школа просуществовала недолго — в 20-е годы XIX века ее деятельность прекращается, но тот глубокий след, который она оставила в приемах и сюжетике нижнетагильских лаковых росписей первой половины XIX века, долго прослеживается в продукции промысла. Художественная школа окончательно упрочила заложенные в XVIII столетии приемы и сюжеты станковой живописи.

Знакомство нижнетагильских художников с большим искусством, высокая профессиональная подготовка дали им возможность воссоздать в сюжетных и пейзажных росписях сцены из русской жизни и непосредственно сцены из быта горнозаводского Урала.

Цветочная роспись первой половины XIX века на нижнетагильских изделиях также обнаруживает связь с профессиональным искусством классицизма.

Вероятно, приемы декоративной народной цветочной росписи в основном сохраняются на более дешевых изделиях, на вещах с однозначной трактовкой вертикальных поверхностей, где вполне органично присутствие ярких стилизованных цветов на стебле.

Пятидесятые годы XIX века отмечены переходом к более мелким формам, сужением ассортимента. В оформлении вещей, и в первую очередь подносов, сходит на нет сюжетная и пейзажная роспись, доминирующим становится народный декоративный цветочный и лубочный мотив. Во второй половине XIX века нижнетагильская лаковая роспись по металлу утрачивает тот необычайно высокий уровень исполнения, который был ей присущ в конце XVIII — первой половине XIX века.

Развитие капиталистических отношений привело к жесткой рыночной конкуренции, когда перед мастерами стояла задача: наиболее простыми приемами письма, при сохранении яркости и декоративности изделия, изготовлять как можно больше продукции. Это обусловило переход исключительно к цветочной маховой росписи, которая при ускоренных темпах работы и упрощенных приемах орнаментации позволяла сохранять сочность и нарядность росписи на подносах, сундуках и шкатулках. Лаковая роспись по металлу Н. Тагила второй половины XIX века, отличаясь выразительностью и декоративностью, вместе с тем утратила сложность композиционных решений, обеднел и ассортимент изделий и их форма. Излюбленным становится письмо по цветочным фонам, красному, зеленому, на которых изображают небольшой декоративный букет, со стеблем или без, написанный яркими открытыми красками.

Жостово — второй исторический промысел лаковой росписи по металлу — является прямым наследником подмосковных промыслов расписных подносов. Зародившись в первой четверти XIX века, искусство Жостова тесно связано с искусством миниатюрной лаковой росписи на папьемаше. Не случайно архивные материалы на протяжении всего XIX и начала XX века упоминают в ассортименте мастерских Вишняковых, Беляевых, Цыганова, наряду с изделиями, «выколотыми из жести», и разнообразными изделиями из папьемаше. Так, в 30-е годы XIX века в ассортименте мастерской Филиппа Вишнякова упоминаются следующие предметы из папьемаше: «подносы овальные и круг-

лье с золочеными бордюрами и без оных, корзинки такой же отделки, подносы под графины, бутылки и стаканы, чернильницы, табакерки, шкатулки, виноградицы, cigarочницы, сухарницы. Ко всем этим предметам имеются определения «разных цветов и украшений»⁵. Даже в 70-е годы XIX века мастерская Осипа Вишнякова преимущественно занимается выпуском предметов из папье-маше, являясь серьезным конкурентом П. Лукутину. Так, в 1872 году изделий, «выколотенных из жести», было выпущено 853 дюжины, а из папье-маше 1209 дюжин⁶. Поэтому вполне закономерным является то, что жостовские мастера полностью использовали технологию лакового покрытия папье-маше при изготовлении вещей, «выколотенных из жести», а также перенесли на изделия из металла приемы письма лессировками лаковой фредоскинской миниатюры.

Орловского, Толстого, Русселя, Жуковского. Ассортимент изделий, «выколотенных из жести», часто также перекликается с традиционным ассортиментом из папье-маше. Среди экспонатов выставки можно видеть овалынные подносы с золочеными бордюрами, сухарницу, подносы под графин и рюмки.

На формах жостовских подносов и на сюжетах росписи сказались также и влияние нижнетагильской и петербургской традиций. От Н. Тагила жостовцы перенимают металлическую основу и ряд подносных форм — гитарообразную и прямоугольную. Из нижнетагильских росписей пришел и полюбившийся жостовским мастерам «ландшафт», который под кистью жостовцев трактуется в духе народной лубочной росписи. Петербург дал Жостову сложную рокайльную форму подноса. Цветочная роспись, ставшая в дальнейшем преобладающим мотивом жостовской компози-

вать, что и нижнетагильский промысел, и Жостово с первых дней своего существования создавались на основе мануфактурного производства, ориентированного на рынок и живущего за счет сбыта своей продукции.

Но вместе с тем и в Нижнем Тагиле, и в Жостове в рамках рыночного производства существовало два вида изделий, так называемый товар «рядской» и «магазинный», то есть массовый и высокохудожественный. За счет последнего и поддерживался тот высокий уровень художественной культуры, который составлял славу старого Тагила и Жостова.

В наши дни художники промыслов лаковой росписи по металлу имеют значительно более широкие возможности для создания высокохудожественных произведений. Постоянные контакты с творческими союзами, с научными институтами и музеями, занимающимися проблемами декоративно-прикладного и народного искусства, постоянное участие во всесоюзных, республиканских, региональных выставках по декоративно-прикладному и народному искусству дают художникам промыслов практически неисчерпаемые возможности для накопления опыта в деле освоения традиций. Создание уникальных произведений для выставок и музеев, когда мастер-живописец не ограничен ничем в своем творческом поиске, в трактовке традиций промысла, позволяет ему достичь такого высокого художественного и исполнительского уровня, который в дальнейшем позволяет в свою очередь улучшить художественные качества массовой продукции, расширить ее ассортимент.

Однако и по сей день это остается только пожеланием. В настоящее время в системе Министерства местной промышленности РСФСР находятся семь предприятий, которые выпускают изделия с декоративной лаковой росписью по металлу. Сейчас все предприятия выпускают один вид продукции — подносы с декоративной цветочной росписью. При этом вновь созданные народные художественные промыслы в стиливой направленности ориентируются или на маховую, однослойную традицию росписи Н. Тагила, или на послынное жостовское письмо. Подобное положение, при однородности ассортимента (подносы) и однородности сюжетов росписи (цветочная), создает опасность нивелировки индивидуальности промыслов.

Выставка «Русская лаковая роспись по металлу» и проведенная на ее базе научно-практическая конференция по проблематике народно-художественных промыслов декоративной лаковой росписи по металлу сфокусировали внимание художников промыслов и искусствоведов на актуальных проблемах теории и практики, связанных с развитием этого вида декоративно-прикладного искусства.



Вишняков А. Е.
Поднос
«Деревенский
пейзаж».
Жостово.
1930-е годы

Кофейник. Урал.
Вторая половина
XVIII в.

Сухарница.
Нижний Тагил.
Середина XIX в.



Первые известия о производстве в Жостове металлических изделий с лаковой художественной росписью встречаются в каталоге Всероссийской промышленной выставки 1939 года. Но широкое освоение металла для изготовления подносов и других вещей с художественной лаковой росписью началось, видимо, в конце 60-х — начале 70-х годов XIX века.

Тесная связь с лаковой миниатюрой дала росписи по металлу Жостова те уточненность и неповторимый артистизм письма, которые в наши дни ставят изделия Жостова вне конкуренции по мастерству исполнения.

С лаковой миниатюрой связано и знакомство жостовцев с приемами станкового письма, знакомство с русским натюрмортом. Ведь на изделиях из папье-маше воспроизводились литографии с рисунков

дци, с одной стороны, близка по манере исполнения живописному натюрморту, а с другой — несет в себе отзвук сочности и декоративности народных цветочных росписей. Именно в этом и заключается своеобразие искусства Жостова, воспринявшего и переплавленного традиции условного, декоративного письма Н. Тагила второй половины XIX века и изысканную цветочную роспись Петербурга. Новое, что внесло Жостово в лаковую роспись по металлу, было письмо по поталам, перламутру и копчение подносной доски «под черепашку», воспринятые из лаковой росписи по папье-маше.

Важной для современной практики является и другая грань традиции Нижнего Тагила и Жостова, связанная с вопросом массового производства в рамках промышленных предприятий. Не следует забы-

¹ Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975, с. 11.

² Там же, с. 11—12.

³ Там же, с. 12.

⁴ Архангельский областной архив. Ф. 174, д. 39, л. 61.

⁵ Указатель произведений отечественной промышленности, находящихся на выставке 1835 года в Москве. М., 1835, с. 108.

⁶ Мартисен Н. Атлас мануфактурной промышленности Московской губернии. М., 1872, с. 123.

Графов Б. В.
Поднос «Фрукты».
Жостово. 1951

А. Афанасьева
Поднос «Букет».
Н. Тагил. 1981



«Этюды» Алпатова

Вадим Гаевский

М. Алпатов — писатель-искусствовед или, если угодно, искусствовед-писатель. Таким был Александр Бенуа, таким был П. Муратов, таким был А. Эфрос, Алпатов в этом ряду — четвертый. Конечно, это достаточно условно сконструированный ряд. И конечно же, обстоятельствами жизни Алпатов как будто и не похож ни на одного из перечисленных корифеев. То были люди самых разнообразных занятий и очень бурной судьбы, Алпатов же с молодых лет избрал для себя академическое поприще, с которым он не рвет и поныне. Алпатов — профессор, педагог, историк искусств, профессионал самого высокого класса. Искусствознание — его цех, и цеховые интересы ему совсем не чужды, хотя он, как, пожалуй, никто из коллег, умеет им не принадлежать, умеет над ними подняться. В своих исследованиях Алпатов ссылается на многочисленные, нередко — малоизвестные и очень специальные искусствоведческие труды, но такой же, а подчас больший, общественный авторитет имеют для него идеи мыслителей и прозрения поэтов. Искусство Алпатов не отделяет от культуры вообще, а свое дело — от дела литературы. Поэтому он писатель. Поэтому книга Алпатова — не просто собрание глав и статей, а именно книга, литературное произведение, имеющее строгий план, литературный текст, обладающий почти художественной структурой. Любая из алпатовских книг замечательна и своей композицией, и своим ритмом. И каждую фразу Алпатова отличает выразительный, неторопливый ритм — ритм лекции, ритм рассказа. Читая Алпатова, понимаешь, насколько профессия лектора и многолетний лекторский стаж отложили печать на его литературную манеру. Но, с другой стороны, попробуйте, найдете в литературных текстах Алпатова нестертый след устной речи — какой-либо навязчивый повтор, хоть одно лишнее слово! Этого нет и не может быть, ибо аналитические повествования, которыми являются алпатовские труды, насыщены драматизмом и страстью, порывами мысли и отвагой борьбы, да — борьбы, которую Алпатов ведет в защиту искусствознания, признаваемого им истинным и настоящему научным. Мы назовем это искусствознание прекрасным.

Среди больших и малых работ, написанных и опубликованных Алпатовым начиная с 1924 года, главенствующее место, по-видимому, занимает трехтомная «Всеобщая история искусств» (1948, 1949, 1955 гг.), осуществленная мечта каждого историка-искусствоведа. И это, действительно, «всеобщая история», поскольку третий том посвящен русскому искусству «начиная с древнейших времен и до начала XVIII века», и поскольку Алпатов — уникальный искусствовед, одинаково владеющий и западноевропейским и русским материалом (кроме эрудиции, здесь надо отметить и принципиальную широту, побуждающую в последней книге «Этюдов» исследовать мир древнерусских икон, «Венеру» Джорджоне, рисунки Пикассо, картины Рябушкина и Фалька). В незабываемой иерархии ценностей, принятой в искусствознании с давних пор, всеобщий курс — жанр самый важный и самый репрезентативный. Автор подобного курса сам входит в историю как герой. Всеобщий курс — Эверест или Олимп для историка искусства. И вот что замечательно: взойдя на эту вершину, Алпатов заторопился назад, вернулся к делам настоятельным и насущным. Занятием, в котором Алпатов полнее всего выразил себя, с которого он начал еще до создания «Всеобщей истории искусств» и к которому возвратился после, было и осталось сочинение не очень пространных, но

пристальных исследований-статей, получивших название «Этюды». Этюды — это духовная собственность Алпатова, созданный им жанр — как «образы» Муратова и «профили» Эфроса.

«Образы» — это картины далекой благословенной страны, «профили» — это портреты-эссе, но что такое «этюды»? Сам термин заимствован из практики живописцев, но также из литературоведческого словаря, а кроме того — из словаря музыкантов. Этюд в музыке (дошопеновской эпохи) — технический экзерсис, этюд в живописи — интимная, черновая, подготовительная, но и не связанная общими правилами работа. Живописец на этюдах принадлежит только себе, ничто не стоит между ним и мотивом. Все это, с поправкой на литературность и на историзм, включают в себя и алпатовские этюды. Техника анализа стоит в них на чрезвычайной высоте (см., например, поразительное исследование Распятия Дионисия, открывающее на старинной доске утонченный — сугубо индивидуальный — пластический строй и бесконечно широкие мировоззренческие горизонты). А выбор предмета и мера внимания, уделенного ему, продиктованы волей автора и необходимостью, вытекающей из самого предмета. Предмет же этюдов, как прагма, произведение искусства, взятое в единственном числе: картина, икона, фреска, цикл иллюстраций или же, что реже, замкнутый мир локализованной во времени и рассматриваемой в некотором условном единстве группы. Задача состоит в том, чтобы выделить единичное произведение искусства из надъиндивидуального и сверхличного исторического процесса. Это тот ракурс или тот план (в кино он называется крупным), который нечасто встречается в искусствозведческих трудах. Тем более поразителен (но и плодотворен) этот ракурс в работах историка, создателя всеобщего курса. В обычных монографиях над отдельным произведением возвышается общая концепция, складывающаяся в итоге панорама. Во всеобщих курсах отдельное произведение растворено в потоке движущегося искусства. Этюды позволяют это движение остановить. Этюды позволяют длить остановку — паузу напряженного внимания — сколько угодно долго. Никакие соображения общей композиции, репутации вещи или престижа ее творца не заставят искусствоведа сдвинуться с места, пока язык исследуемого произведения не перестанет быть для него «темным», чужим и пока смысл картины — или иконы — не откроется ему в полной мере. Этюды Алпатова — это расшифровка чужого языка и это поиски полноты смысла.

Да, конечно, он строит искусствознание без методологических доминант и тем самым противостоит, давно и мужественно противостоит, иконологам, социологам, формалистам и структуралистам, для которых в произведении искусства есть какая-то особо отмеченная сторона или какой-то привилегированный слой, которые безусловно важнее других, а может быть, и важнее целого. Но притом у Алпатова есть доминирующее качество, доминирующая страсть — страсть интерпретатора, толкователя, разгадчика тайн картин, икон, фресок. Сфинкс искусства его неудержимо влечет, иначе он и не стал бы искусствозведом. Тут-то ему приходят на помощь и историзм, и феноменальная осведомленность, и феноменальная память, и многое еще, но дело решает особая способность ума, к тому же воспитанная, годами тренированная на «этюдах». Страсть — сказали мы, но может быть — дар? Тот дар, которому не научиться ни в каких классах? Поэтому автор «Этюдов» у нас один, и сами «Этюды» остаются неповторенным жанром.

Если бы Алпатов был абстрактным мыслителем, толкователем-схоластом, интерпретатором-слепцом, то тогда не о чем было бы говорить и не появились бы на свет его яркие и смелые работы. О нет, автор «Этюдов» неравнодушен к видимой красоте, у него темперамент художника и артиста. Чувственный мир картины он воспринимает с такой непосредственной остротой, которая граничит с эмоциональ-

ным потрясением, радостным шоком. Приходит на память Борис Пастернак, и, конечно же, вспоминаются импрессионисты. Но никаких потрясенных эмоций в «Этюдах» мы не найдем: и потому, что они взяты под твердый контроль, и потому, что Алпатов вообще им не вполне доверяет. Алпатовым движет могучий императив просветителя и гуманиста. И подобно тому как художники 10-х и 20-х годов преодолевали импрессионизм и стремились найти более общие формулы для постижения человека и мира, так и Алпатов, задумавшийся искусствовед, с самого начала стремился к тому, чтобы непосредственные данные наблюдений включать в более широкую, надэмпирическую конструкцию-картину. Восприятие для Алпатова — интеллектуальная работа. Заметим, что Алпатов не пожелал преодолевать любви к импрессионизму. В последней книге «Этюдов» напечатана его работа «Поэтика импрессионизма», итоговая по смыслу, по интонации, даже по словарю и вместе с тем вся проникнутая светом и свежестью первых впечатлений. Это шедевр Алпатова, классичнейший этюд, в котором проблемы поэтики трактуются и строго научно, и вдохновенно. Этот спокойный, серьезный и глубокий труд хочется назвать искусствоведческой поэмой.

Да, художественный темперамент в нем отнюдь не угас, художественный стиль мысли не был поглощен научным. В который раз выяснилось, что вся эта коллизия (художественности и научности) не так уж остра и, возможно, выдумана искусствозведческими педантами, профессорами Серебряковыми. Показательно в этой связи то значение, которое получили в алпатовских работах проблема и практика метафоризма. Это его постоянный мотив — метафоричность пластических искусств и, может быть (хотя прямо об этом Алпатов, кажется, не говорит), метафоричность вообще языка человека. Это догмат Алпатова, которого в догматизме не уличишь, его убеждение и его практическая установка. Метафора для него носитель мифа, который создает художник-творец, через метафору выражает себя неуловимая личность художника и неуловимое содержание картины. Пластическую метафору Алпатов умеет найти везде и у всех: у новейших художников, у романтиков, что в порядке вещей, но также у классиков, что не так согласуется с лениво-привычными представлениями о классической норме, и даже — и это высокое достижение его — у суровых иконописцев. Метафору семантическую Алпатов широко применяет сам как инструмент анализа и средство прямого контакта, как, может быть, единственный рациональный механизм, позволяющий превратить «вещь в себе» в «вещь для нас» и сделать нас действительными обладателями «вещи». Конечно, это индивидуальный прием, и пуристы-искусствоведы его избегают. Они полагают научность в применении строгих математических методов, жесткого понятийного языка и одномерных недвусмысленных дефиниций. А между тем естественные науки, и самые продвинутые среди них, используют метафору широко, сплошь и рядом. Что такое «код», «информация», «модель», как не метафоры; ставшие обозначением новых сущностей, неизвестных структур и неизведанных механизмов? Именно метафора придает хаосу наблюдений строгий, направленный вид, а самим наблюдаемым явлениям — четкую смысловую конфигурацию и определенность. Метафора — знак мысли, выраженный в словах, и уже потому не чужда искусствознанию, имеющему дело и с миром слов, и с миром знаков. Метафора — естественный посредник между картиной и книгой, написанной о ней, между иконой и текстом, в котором анализируется эта икона. К таким выводам приходишь, читая «Этюды». Не принадлежа к разряду популяризаторских изданий, главные книги Алпатова имели при своем появлении чрезвычайный успех и завоевали стойкую и тоже чрезвычайную популярность. Почему это произошло? В чем секрет этого радующего и все-таки удивительного

успеха? А между тем никакого секрета и нет. Широчайшая популярность Алпатова объясняется именно тем, что он не популяризатор. Ведь популяризаторы пишут для части читательской аудитории и, между прочим, не такой уж большой. Многих читателей они отпугивают невысоким культурным цензом. Алпатов же пишет без ограничений, для всех. Но он пишет для всех так, как писал бы для себя одного, для избранных, для немногих. Это не популяризация, это то, что Томас Манн определял как «прорыв». Это приобщение массового читателя к подлинной культуре мысли и слова. И массовый читатель это отчетливо сознает. И имя Алпатова произносит с признательным чувством. Другое дело, что книги Алпатова в полном объеме содержащейся в них информации и высказанных в них идей сегодня воспринимаются лишь специалистами, знатоками. Но завтра — таково действие этих книг — знатоков станет больше, а специалисты сами станут писать лучше. Книги Алпатова принадлежат к числу тех, что повышают уровень культуры. Они — наша классика, наше чтение и наша школа.

А для профессионалов «Этюды» Алпатова — то же, что для пианистов «Этюды» Черни, и то же, что «Этюды» Шопена.

В последние годы Алпатова, как в юности, притягивает Древняя Греция: не древнегреческое искусство только, но именно Древняя Греция, Эллада. В его «дневниковых записях» и фрагментах образы Греции восприняты лирически и даже интимно. Непривычно большое место занимает в них греческая природа, греческий пейзаж, и кажется, что Алпатов-пейзажист теснит Алпатов-искусствоведа. Это так и не так: Алпатов нам снова дает урок искусствоведения широкого стиля. И конечно, только на греческой земле можно по-настоящему понять и греческую трагедию, и греческую архитектуру.

Из дневниковых записей искусствоведа

Михаил Алпатов



Сегодняшнее искусство, почти постоянно хранящееся в музеях, рождает и современного искусствоведа, редко покидающего читальные залы или же рабочий кабинет. Иное дело классическое искусство: оно требует странствий, оно неотделимо от пути, от дороги. Классический искусствоведа — путник, так было всегда, начиная еще с Винкельмана. На машине, в автобусе или пешком, но нужно обойти чужую, но ставшую близкой страну, не отделяя созерцание памятников старины от созерцания придорожных цветов и вечерних закатов. Путевые заметки — естественная форма творчества подлинного искусствоведа. Но это и классический литературный жанр, освященный многими великими именами.

Дневниковые записи Алпатова посвящены Греции, но также Италии, Риму. Глубокие, неожиданные мысли рождаются здесь из непосредственных и очень взволнованных чувств, напоминая о том, что и сама трагедия древних греков возникла из лирики дифирамбов.

Я долго и упорно добивался поездки в Грецию, и когда я, наконец, попал туда и Греция стала доступна мне, меня прежде всего поразила сама страна.

*

Все знают, о том, что греческая архитектура сильна своими связями с природой. Но, говоря об отдельных зданиях, все забывают решающее слагаемое — страну, для которой греческие зодчие создавали свое искусство.

*

Греция привлекает с первого взгляда путешественника своими картинами. Чтобы выныкнуть в ее очарование, недостаточно видеть картины, которые, как кадры, мелькают в окнах автобуса. Нужно избавиться от привычки извлекать фрагменты, заключать их в обрамления, называть картинами и любоваться ими, как птицей в клетке. Нам достанется в награду величайшая радость — ощутить себя частью огромного и прекрасного мира.

В Греции нужно отбросить еще другую привычку — искать вокруг себя отзвука наших заветных радостей и печалей, невыразимой тревоги и тоски, надежды и восхищения. Здесь небо не грустит, не улыбается и не хмурится. Мир не желает быть сообщником человека и внимать тому, что он имеет поведать ему о своих душевных состояниях. Невозмутимо равнодушная и в гнев и в радости страна прекрасна вечной немеркнувшей красотой.

*

Страна не имеет ясно подчеркнутой доминанты. В этом Греция решительно отличается от маленькой Армении, которую отовсюду осеняет белоснежная вершина Арарата, от Сицилии с ее огнедышащей Этной. У подножья Парнаса можно признать его очень величественным и огромным. Но стоит удалиться от него, и уже он включается в цепь других гор, другие вершины начинают преобладать, оттеснять его. Здесь постоянно происходит смещение осей, одно уступает место другому, большое отступает, малое выходит. Силуэты гор то складываются, то расступаются, то складываются вновь. Трудно передать словами, как прекрасен этот хоровод горных вершин, когда двигаешься по дорогам Греции. Горы вздымаются над морем. Море, со своей стороны врзается в материк. Здесь воочию видишь, что значат слова из учебника географии «изрезанные берега». Горы уносятся в небо. Море отражает небесную синеву. Горы отгораживают одно от другого. Море их связывает вновь. Недаром самое слово море — «понтос» по-гречески — означало — дорога.

*

В Греции при ясном свете дня меньше поводов для таинственных превращений и метаморфоз. И вместе с тем родство стихий здесь наглядно как нигде. Равнины расстилаются на высоте и постепенно переходят в холмы и горы, скалистые вершины гор сливаются с голубыми облаками и сами становятся легче. Нередко происходит полное смещение: горы легче кучевых облаков. Небо и земля меняются местами (к вящему смущению учителей рисования, которые внушают своим ученикам, что небо следует всегда писать воздушнее, чем землю).

*

Глаз приобретает способность видеть природу во всем богатстве и разнообразии ее признаков и вместе с тем он утрачивает представление о ней, как о чем-то целостном. В Греции глаз видит с полной отчетливостью и ясностью как передний, так и дальний планы. На первом все различимо до мельчайших подробностей, каждого серебряного листика на кудрявой маслине, каждого волоска на шерстке ослика (жалобно ревуший осел — это непременная принадлежность греческого пейзажа). На первом плане все осязаемо, материально. Это проза, в которой пребывает человек.

При ясном сиянии дня здесь явственно звучит мерное дыхание земной коры. К ним обращаемся все вновь и вновь как к чему-то возвышенному, чистому, прекрасному своей отрешенностью от обыденной прозы жизни.

*

Вулканы говорят о внутренней жизни архипелага. Карта страны со сползающими с севера к югу горными кряжами позволяет уловить общий его ритм. Но даже в том, что может заметить глаз мало сведущего в географии путешественника, ясно проступает своя последовательность и закономерность. Горы обламываются или оседают, и тогда на поверхности их образуются глубокие кольцевые складки. Иногда из-под скудных кустарников выпирают острые светлые камни, словно это оскал зубов Дракона, посеянных Кадмом и превратившихся в воинов.

*

Был тот недолгий час, когда гаснет закат, но медлит с приближением ночная мгла. Поднявшаяся луна еще не излучала света, но висела на прозрачном небе как блестящий серебряный диск. Какая удивительная, словно по циркулю отмеренная, соразмерность между протяженностью горизонта и высотой луны! Какое соответствие между высотой неба над головой и простором равнины у наших ног!

Мастер и время

Греки обладали редким даром образного выражения плодов своих раздумий. Периклу принадлежит метафорическое выражение, величие которого постигаешь на Марафонском поле: «Могилою людей служит вся земля».

И все же больше всего изумляет свет Греции, свет дневной, рассеянный, ясный, ослепительный, но всепроникающий, способный раздвинуть предметы, доступные человеческому глазу. Свет этот не искажает краски: зелень деревьев, синеву теней вдаль и розоватость. Он приводит все к общему знаменателю, облегчает предметы, придает всему одухотворенность. Свет ровный с того момента, как поднимется солнце. Только на закате он приобретает золотистость и розоватость и усиливает глубину теней и далей.

Гегель говорил, что природой Греции нельзя объяснить расцвет греческой культуры. Недаром она не изменила своего характера во времена турецкого владычества и позднее, но не породила второго Гомера. И все же в характере страны есть много такого, что содействовало развитию греческого характера и этим участвовало в формировании греческой культуры.

Греческая природа помогала человеку создать формы общности. Море, бухты, заливы, горы разделяли, но и помогали выработке самостоятельности каждой местной общины. Но преграды эти не были непроходимыми: люди переплывали через моря, переходили горы, каждый крестьянин жил, укрытый за горами, а в трудные дни вторженья врагов они завлекали их в узкую теснину и уничтожали их несмотря на их превосходство. В стране, изрезанной морем, раздробленной горными кряжками, возникли небольшие государства, но в час смертельной опасности они могли позабыть взаимные претензии, объединить свои силы и дружно двинуться на врага. Здесь действовали и кровные связи, и общность интересов, и общий язык, но не последним доводом было и то, что человек всю страну видел как бы накрытой одним голубым небосводом. В Греции человек никогда не чувствует себя раздавленным необъяснимой тайной мира. Он мог свободно передвигаться, радовался каждой возможности разгадать загадку мироздания.

Страна внушала ему уверенность, что истинная жизнь это та, что протекает на земле, что лучше быть простым пахарем на земле, чем Ахиллом в царстве теней. Она поддерживала и развивала в нем способность открытым взглядом смотреть на мир и подниматься в воображении в те края, где полностью проявляется истинная сущность вещей. Она отвращала человека от



резкого противопоставления мира живого и отвлеченного и внушала мысль, что действительность может быть постигнута во всей полноте только сознанием, способным к диалектическому движению от частного к общему, всесторонним рассмотрением каждого явления, к спорам и расхождению в поисках истины. Она помогала ему создать поэзию, в которой все силы были облечены в образы живых существ, и она же помогла избавиться от этих ребяческих снов, когда возникла потребность более глубоко постигнуть законы жизни.

Архитектура

Все знают о том, что греческая архитектура сильна своими связями с природой. Но говоря об отдельных зданиях, все забывают решающее слагаемое — страну, для которой греческие зодчие создали свое искусство.

Греческие храмы никогда не господствуют над округой, они не призваны отвлечь внимание человека от того, что он видит вокруг себя. Никогда дерзкая мысль превзойти в своем сооружении природу не приходила в голову зодчему — это было признано человеческой гордыней, пороками, за которые боги сурово карали человека.

Греческий храм всего лишь продлевает заложенные в земле природные силы. Они вырастают из земли, это как бы «объявление» в камне божественных сил природы, воплощение зало-

женных в ней законов, ступок той красоты, которая в нее заключена. Со своей двускатной кровлей храм выглядит издали как подобие каменного холма.

Греческий храм ставился всегда на открытом месте. Плоть от плоти каменной почвой, он правильностью своих форм, одухотворенностью материи привлекает к себе внимание как драгоценный камень, сверкнувший перед глазами. В нем как бы продолжается жизнь материи, рост природы, мерное колебание холмов, плескание волн о берег. Но греки знали, что в мире все находится во взаимодействии, все обратимо в зависимости от исходной точки, как море и горы, так и храм и природа.

Действительно, стоит подняться по ступеням, стать между двумя его колоннами или из святилища выглянуть через дверной пролет — и нашему глазу открывается все в ином свете. Теперь уже не храм входит составной частью в огромную картину, но самая окрестность превращается в обрамленную его архитектурой картину, сжатую со всех сторон правильной прямоугольником, подчиненную закономерности, ограниченную, подчиненную ему, отмеренную волей человека. Преображающая сила греческой архитектуры поражает на каждом шагу. Поистине по соседству с каждой колонной все поднимается и несет на себе отпечаток возвышенного.

Мы осмотрели Дельфы в ясное солнечное утро. Взялись по тропинке по склону скалистой горы, в лоне которой возник целый каменный мир, зависимый от этой материнской основы и вместе с тем удовлетворяющий духовным потребностям развитого и взыскательного народа. Наверху вытянутая в длину площадка, где молодые люди могли меряться физической силой, ниже полукруглый амфитеатр, в котором могли видеть и слышать все о судьбе героя, еще ниже храм, где хранилась статуя Аполлона, и еще ниже небольшие постройки, статуи, алтари, памятники, благочестивые дары городов, областей, островов, со всей страны, наглядное выражение общности этих враждовавших друг с другом общественных организмов.

Олимп, когда-то место славы, доблести, состязаний смелых, удачливых, успехов, венчаний, гордости, теперь грустное зрелище. На месте святилищ — извлеченные из земли остатки храма Геры и Зевса и позднейших стадионов, перистилей и статуй. Несколькими вновь восстановленными колоннами, груда огромных раскиданных по земле барабанов колонн. Разрушительная сила времени более ощутима здесь, чем созидательная мощь поколений. Впрочем видно, что победа досталась нелегко, поистине гиганты должны были напрячь все силы, чтобы привести все к ничтожеству. Сто лет тому назад, когда начали извлекать из земли драгоценные остатки, участок был засажен южными соснами. Ныне на месте святилища высятся священная роща. Розовые стволы колонн, над которыми свисают пушистые кроны, как бы восполняют то, чего здесь так не хватает.

Но нечто от древнего величия можно разглядеть и на этом поле боя. Невысокий, густо заросший деревьями холм и у подножия его огромный храм. Холм поднимается над равниной, господствует над всеми остальными постройками. Два великана, две доминанты, две лиры, настроенные на сходный лад.

В Эпидавре мы довольно равнодушно прошли по святилищу Асклепия, где столько страждущих искали помощи и исцеления. Но нас восхитил театр Младшего Поликлета — это простое, как теорема, решение дать возможность всем людям на равных правах увидеть и услышать зрелище.

Над нами поднимался самый прочный, вечно покрытый голубишной небесный свод, а над сценой — зеленые холмы и голубые дали. В древности никому даже в голову не приходило ставить пьесы при ослепительном свете, вроде современных юпитеров, которые вырывают из мрака только протагонистов и погружают весь мир в полный мрак. Тогда и только тогда театр радовал зрителя ощущением нераздельного единства с миром и каждое слово актера находило отклик не только в сердцах зрителей, но и разносилось среди просторов родной земли.

Для большинства афинский Акрополь — это символ всей древней Греции. Акрополь высится на скалистой горе, и хотя ее естественная форма и неровность сохранилась и вошла в архитектуру, все же она производит впечатление обработанной руками человека, мраморного постамента, среди тесно громоздящихся вокруг него крыш домов, среди целого моря каменных строений. У подножия Акрополя растет рощица маслин и группа кипарисов, неподалеку от него русло реки Иллиса и высится несколько холмов — Музейон и Ликобет.

В сущности именно здесь наиболее полно сказалась попытка переосмысления природы сознанием человека. Самая маслина перед Эрехтейоном почти как комнатное растение в горшке, как нарисованный букет высится в квадратной прямоугольной раме. Оно служит не больше, чем символ жизни и благоденствия, как одинокое деревцо в «Троице» Рублева.

С Акрополя открывается далекий вид на окрестности. На горизонте его завершает полоска моря. Здесь много простора и света, больше, чем на площади св. Марка или на площади св. Петра. Сама смена времен дня здесь приобретает почти такую же остроту, как на холмах Клода Моне «Руанский собор». Рано утром до восхода солнца огромное счастье наблюдать, как из голубой сизой атмосферы постепенно возникает все богатство пластических форм Парфенона, каждая его колонна, выделенная соотношением с солнечными лучами. Днем все становится нестерпимо от избытка света, которое льется на золотистый мрамор с небесной выси. Но самый замечательный, это последний закатный или предзакатный момент, когда посетители уже

Мастер и время

начинают его покидать. На смену им появляются отряды солдат, чтобы всю ночь нести службу охраны этого сокровища человечества.

Пентелийский мрамор в лучах заходящего солнца наливается оттенками розового и оранжевого. Каждые несколько минут освещение меняется. Тени все более синеют, уходят и далекие окрестности, словно занавешенные голубой дымкой. И наконец наступает торжественное мгновение: солнце прячется за Саламином — Гиметт пурпурный как огненный шар — все как бы обрисовывается расплавленным золотом прежде, чем погрузиться в лиловые сумерки.

Италия

Я посещал Италию много раз. Спускался, начиная с Севера страны и кончая южными провинциями. К итальянскому искусству я всегда испытывал особое пристрастие. Может быть, во имя близости его к древнерусскому и византийскому. Предпочитал Джотто живописи той же эпохи в средней Европе.

*

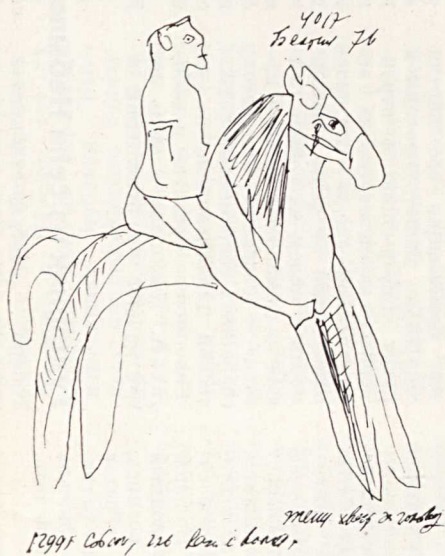
У меня сложились дружеские отношения со значительно старшими итальянскими историками искусства, Лионелло Вентури и Роберто Лонги. Встречался я также с Паоло делла Пергола, с Р. Сальвини, Арганом, Пущи. Я издал ряд книг по-итальянски «Andre Rublev», главы из книги об Александре Иванове, в «Due grossi a Roma» (Турин, 1966) и, наконец, «Le icone rossie» (Турин, 1975). Последняя работа представляет собой оригинальный труд, она не имеется на русском языке.

*

Вот описание моего прибытия в Рим. Ехали мы по знаменитой виа Аппиа. Признаться, громкое название этой дороги мало соответствовало тому, что пронеслось тогда перед нашими глазами. С аэродрома нас провожала странная бронзовая фигура длиннородного проповедника в широком балахоне с протянутой рукой. Нужно было напрячь свою сообразительность и понять, что Леонардо да Винчи напоминает о первенстве итальянцев в воздухе.

*

Из церквей барокко я успел внимательно разглядеть только две находящиеся одна почти рядом с другой, словно созданные в соревновании для того, чтобы потомство могло их сравнивать. В них поражает прежде всего, что два гения, почти одновременно, оставаясь в рамках одного стиля, могли создать два произведения, глубоко личных и непохожих друг на друга. Можно лишней раз усомниться в том, что понятие стиля имеет обязательный характер.



В Сан Карло алле Кварто Фонтане Борромини доводит до крайнего предела иллюзорность архитектуры. Фасад — откровенно приставленная ширма к объему здания, волнистая по своей природе и потому лишенная устойчивых очертаний. Очаровательный дворик и внутренняя стена повторяют этот мотив и, по выражению одного автора, стена для него — это гибкая и податливая пластика, которая может гнуться то в ту, то в другую сторону.

Борромини — это как бы крайняя, субъективная и скептическая форма. Недаром его сравнивали с Декартом, провозгласившим «сogito ergo sum» критерием истины. Он не оставляет ничего спокойным, все изгибает и выгибает, и вместе с тем искаженное архитектурное тело приобретает такую активность, какой не имела косная стена или классический ордер. Борромини, как до него уже Греко, подвергает все такой сильной деформации, чтобы тем острее вызвать неизменный косяк явлений. Через отрицание он приходит к утверждению, но утверждает он то, что соответствует его личному пониманию.

Церковь Сан Андрея одно из лучших созданий Бернини. Но это совсем иной мир. Непреложным остается то, что здание это кажется окаменевшей видимостью. Маленький храмик неизменно сохраняет представление величия. Прочный портал, который настраивает к тому же впечатлению. Внутри большой купол, это подобие небосвода. Весь храм Сан Андрея несмотря на небольшие

размеры мыслится как видимость храма св. Петра. Купол покоится на полуколоннах большого ордера. На карнизе — слетевший с неба и сидящий на облаках апостол Андрей, его окружают ангелы.

У Борромини, чудо — это видение, мираж в глазах человека. У Бернини чудо облечено в плоть и кровь. Колонны блещут позолотой, интервалы из драгоценного мрамора. Сан Карло — это порождение пылкого воображения Борромини, которому нет никакого дела до условностей жизни. Сан Андрея Бернини несет больший отпечаток светской роскоши и пышности католического обряда тех лет.

В конце XVII века церковь уже не имела той власти, как раньше, она стала более терпимой, не требовала следовать раз навсегда установленному канону. Вот почему два гения итальянской архитектуры смогли выразить так полно каждый характер своих созданий.

*

В один из последних моих римских дней, уже поздно вечером, когда на город спустился ночной мрак, я каким-то образом застрял в машине на перекрестке и вынужден был простоять некоторое время в томительном ожидании зеленого света. Я выглянул в окно. Рядом из полумрака выступали арки Колизея, оживленные вспыхнувшими фарами машин. Это зрелище было поистине замечательным.

Пусть в этих арках римская конструкция греческих колонн была чем-то искусственным, придуманным и преднамеренным. Но в этом зрелище было нечто неповторимое и даже подлинное очарование. В этом соединении римской инженерии была неопровержимость, которая всегда является уделом подлинного искусства.

Черные пролеты арок и выпуклые полуколонны звучали как могучий аккорд. В этом чувствовалось достижение целой цивилизации. В многоэтажности, подчиненной общему закону, проступал путь всей культуры. Это прототип многих и многих симфоний, в том числе начальных музыкальных тем вроде Героической Бетховена.

*

В Риме мы жили на академической даче, так называют переданную нам по завещанию виллу Абаemelек Лазарева. Вилла расположена на холме Яникуле, откуда огромный купол св. Петра кажется небольшим. В нашем распоряжении был маленький автобус. Можно было на нем совершать любые поездки по музеям и церквям Вечного города и другим городам. Всего мы объездили больше десяти старинных городов.

*

Мы обозрели множество памятников и церквей Рима. Но старались увидеть то, что особенно близко нашему сердцу. Мы видели виллу Фарнезина с росписями Рафаэля, но равнодушно взирали на розовую «Галатею» и были растроганы «Венерой, показывающей Амуру на народ», то есть с высоты на нас. Мы видели развалины древних зданий на форуме и множество средневековых храмов с мозаиками и росписями.

*

Во Флоренции мы видели в соборе «Пьету» Микеланджело, нагромождение тел вокруг мертвого Христа. Мы видели капеллу Пацци Брунеллески — как «Троица» Рублева, она стоит особняком во всей архитектуре Возрождения. Затем мы пошли во вновь устроенный музей Буонаротти и видели там последние открытия Шарля де Тольнея. Мы были на Вилле д'Эсте в Тиволи, где бурлящая вода фонтанов напомнила нам Державина, и видели остатки дворца императора Адриана с чудесной кирпичной стеной, со спокойной гладью воды.

*

В день отъезда, уже поздно вечером мы ждали машину на вилле Абаemelек Лазарева. Стояла лунная ночь. По небу пробегали редкие облачка. Деревья чернели вокруг. Все стало фантастически прекрасно. Это было последнее наше впечатление от Италии.

«Дружба народов, рожденная Октябрем»

— таков девиз выставки, открывшейся в Наро-Фоминском краеведческом музее. Выставка посвящена юбилею — 60-летию образования СССР. В экспозиции представлена наша страна, отраженная в искусстве росписи тканей (батик, свободная роспись, фотопечать). На выставке экспонируются произведения художников Подмоскovie из собрания Московского областного краеведческого музея.

Экспозицию открывают несколько тематических платок — панно, которые вместе воспринимаются как образный эпитафий к выставке. Историко-революционная тема воплощена в работах Г. Чистова «Пламенные годы» (холодный батик, 1974) и «Мы сложены в бой пойдём» (холодный батик, 1978). Как праздничный фейерверк воспринимается композиция И. Трофимовой «Дружба народов» (фотопечать, 1982), созданная к 60-летию образования СССР. Центральное изображение Москвы трактуется автором как образ, символизирующий единство нашей многонациональной Родины.

Обращение к теме Москвы, к теме дружбы народов нашей страны можно проследить на протяжении всего периода развития искусства росписи. Привлекают своей декоративной насыщенностью и в то же время некоторой наивностью вещи, созданные к 800-летию Москвы, к Спартиаде народов СССР много лет назад. В 40—50-е годы художники умело использовали приемы ручной росписи для создания декоративных абстрактных платков, в композиционных и тональных отношениях которых учитывалось функциональное назначение платка — для настольной лампы, электрический свет усиливал яркость росписей.

пластического языка древних росписей, его особенностей. Выполненные на высоком научном и художественном уровне копии и копии-реконструкции А. Н. Овчинникова

Г. Загвязинская

Живопись — о предметном мире

Порожденная XX веком искусственная среда — мир технических форм, продуктов дизайна — тема живописи молодого таллинского художника Андро Кескюла, участника ряда республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок. Его произведения экспонировались в Москве, в помещении редакции журнала «Юность». Дизайнер по образованию, автор выставочных экспозиций, оформитель полиграфических изданий, художник кино, А. Кескюла и в станковых работах относится к нашему предметному окружению не как сторонний созерцатель, но как человек, профессионально причастный к его формированию, озабоченный его проблемами. Стиль его живописи близок к популярному сегодня фотографическому реализму, но это не есть механическое копирование природы. Применяя способы компоновки, навеянные то эстетикой киномонтажа, то воспоминаниями о старинных живописных «обманках», художник произвольно группирует предметы и пространственные зоны. Композиции его картин тщательно сконструированы и несут информацию о структурных закономерностях предметной среды. Так, распластанный на фоне «Натюр-морта с видом на город» пейзаж из домов-коробок «рифмуется» с развалом предметов, созданных современной техникой цивилизации.

Живописные средства в работах А. Кескюла отнюдь не нейтральны по отношению к сович сам с семи лет пас коров, и отношение к нему было самое обыденное, практическое. Теперь же нет отбоя от заказов в народные коллектив-

Т. Зиланова

Гудошник из села Небылое

Теперь пастухи-гудошники редкость. А были времена, когда славилась небыловские пастухи чуть не по всей России. Приглашали «гудошники-

его серединой или второй половиной этого столетия. Женское имя Макария греческого происхождения и встречается еще в пяти боспорских памятниках, относящихся по времени ко второй половине I века до н. э. — II века н. э., и в надгробии, найденном в Тасуново (Копь-Куй), на территории сельской хоры Пангикалея (Боспора). Имя Пангикалея свидетельствовало надгробием из Пангикалея (I в. н. э.). Здесь оно употреблено в качестве имени отца, умершего Харикла. Следовательно, данное надгробие принадлежит боспорянке, жившей в I веке до н. э.

Полудифурная статуя Макария создана из местного камня в первые века новой эры боспорским мастером, знакомым с лучшими традициями греческой художественной школы и учитывающим особенности местных традиций и культуры. Портретное сходство скульптуры Макария с изображением Дементры на фреске в склепе 1895 года свидетельствует о сложившихся местных художественных вкусах и эгалонном женском портрете, где не последнюю роль играли греческие традиции. А вообще, как установлено, главной особенностью боспорской культуры является «ее синкретический, греко-варварский характер». В данном случае можно с полной определенностью согласиться с выводом А. Иванова, крупнейшим специалистом в области боспорской скульптурной живописи, что на Боспоре к I веку н. э. и в последующие века в различных отраслях искусства — живописи, скульптуре, художественных ремеслах — сложилась своеобразный местный стиль... Перед нами как бы двойник художественного портрета так называемой «Деметры».

Д. Кириллин

В несколько строк

Москва
17 августа в Государственном музее изобразительных

Ленинград
Свыше 1000 экспонатов было представлено на выставке «Садово-парковое искусство Петербурга-Ленинграда в произведениях художников и архитекторов XVIII—XX веков», открывшейся в Манеже, Центральном выставочном зале, в августе.

Киев
Памятник Н. В. Гоголю открыт в столице Украины на Русановской набережной Днепра. Установленный на гранитном постаменте, издала виден бронзовый скульптурный портрет великого писателя. Авторы памятника — скульптор народных художников УССР А. Скоблицов, архитекторы И. Иванов и К. Сидоров.

Ташкент
Скульптурная композиция, созданная народным художником РСФСР и УзССР Д. Рябичевым и народным архитектором СССР С. Адыловым, увенчала в год 60-летия Страны Советов ансамбль площади, носящей имя Дружбы народов СССР, в столице Узбекистана.

Львов
Выставка «Искусство киевских старопечатных книг XVIII—XVIII столетий» была открыта в Львовском музее им. Ивана Федорова. Экспозиция посвящена 1500-летию Киева.

Могилев
Здесь открыт памятник борцам за Советскую власть. Его авторы — заслуженный деятель искусств БССР скульптор Я. Гузмлевский, архитекторы К. Алексеев и А. Иванов.

Очаков (Николаевская обл.)
Здесь открыт памятник Петру Петровичу Шмидту — легендарному герою революции 1905 года. На крейсере «Очаков», уведоленным матросскими делегатами Севастополя о том, что избран командующим эскадрой, он поднял сигнал: «Командую флотом. Шмидт». Эти строки, отлитые в бронзе, застыли на гранитном постаменте памятника. Николаевские скульпторы Ю. и И. Макушины и архитектор Ю. Потапов — авторы памятника.

Важную роль в сложении художественных особенностей современного искусства исполнили играет ее идейно-эмоциональная содержательность. Эта особенность проявляется

Уроки выставки

Экспозиция, открытая в Выставочном зале Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры летом 1982 года, под названием «Монументальная живопись средневековья» не совсем обычна. Художник-реставратор ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря А. Н. Овчинников представил на ней свои копии и копии реконструкции фресковой живописи XII—XIII веков памятников — церкви Георгия в Старой Ладоге, Георгиевского храма в Ачи и храма Богоматери в Бетани (оба в Грузии).

Если конии как таковые (являющиеся по большей части попыткой протокольной передачи памятника или его эмоциональным переживанием) вещь достаточно традиционная, то копии-реконструкции фресок, дошедших до нас в плохой сохранности, в таком количестве почти не выставлялись. А именно они и выдвигают нарекания некоторых узких специалистов по средневековому искусству. Хотя, если разобраться, то и выполненные копии XII—XIII веков принципиально отличаются от копирования последующей живописи, начиная с Возрождения. Слишком далека от нас византийская художественная система мышления, и многие копии, сделанные современными художниками, свидетельствуют об этом отдалении.

Тем более мы должны оценить попытку А. Н. Овчинникова всесторонне проникнуть в эту систему, соединив в своей работе кропотливый труд ученого, который, с одной стороны, изучает философию, а с другой — приводит в движение весь новейший арсенал реставрационной техники от микроанализа пигментов до макросъемки, с дятельностью художника, проникающего в сущность самого пластическо-

ков» части скот и в Тульскую, и в Калужскую, и в Московскую губернии; нанимались они на Урал и в Сибирь. Из соседнего села бывали пастухи даже в Париже, где их слушали уже не коровы, а изысканная публика. Быть пастухом-рожечником означало не только дудеть, но и самому резать рожки. Как сойдут снег, пробьется первая трава — наденут трубочки и вальные шляпы-гречневки и до осени покидают родной кров. Чуть утро — берет пастух рожок и трубит соор: «выгоняйте-ка скотину на широкую долину...». Коровы знали сигнала своего пастуха и наигру чужого не отзывались.

Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества. Василий Бори-

соловьев, который, как считали, был «самым талантливым рожечником в России», писал в своей книге «Рожечники и пастухи» (М., 1978), что рожечники — это «люди, которые умеют слышать музыку природы и передавать ее своим животным».

Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества. Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества. Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества.

Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества. Василий Борисович Шленков — один из немногих теоретиков рожечников. Раньше месло это было неотделимо от пастушества.

вы — все просят рожки, рожок все чаще звучит в конических залах.

Деревя для рожков берутся разные. Клен, вяз, яблоня, группа лесная. «Яблоня лучше, она душе теплее», — говорит Василий Борисович.

Василий Борисович показал готовые инструменты — жалейку, брелку, свирель. Поиграл немного.

Учеников у Шленкова нет. Теперь в деревне рожок — бабство; почти все больше с кувотом; почти и не услышишь в наши дни пастуший рожок в чистом поле. Навязают горючие музыканты, закупают рожки. Пробовали перенять рожечное производство, следя за его массовым — пока ничего, к сожалению, не получились.

О. Ерогина

первой строчки повреждены и уничтожены поверхностным сколом (выбоиной), тем не менее надпись читается хорошо. Буквы надписи на древ-



негреческом, четкие и акkuratные, высота букв — 2,2 см. Перевод: «Макария, жена Филарета, прощай». По общему характеру письма надпись датируется I веком н. э., скорее,

искусств им. Пушкина состоялась вернисаж юбилейной выставки, посвященной 100-летию со дня рождения Павла Пикассо. Демонстрировались почти все работы художника, хранящиеся в СССР. Были представлены произведения, охватывающие сравнительно небольшую (1900—1914 годы), но один из самых важных и плодотворных этапов творчества Павла Пикассо. Экспонировались рисунки художника, его керамика и печатная графика, относящиеся к более позднему времени.

Напоминанием о первых героических годах молодой республики Советов стала выставка «Агитфарфор» во Всероссийском музее прикладного и декоративного искусства. Экспонировались изделия 20-х годов, которые создавались известными художниками С. Чехониным, К. Петровым-Водкиным, М. Добужинским, П. Кузнецовым, Н. Данько, А. Щекатихиной-Потоцкой, З. Кобылецкой и многими другими.

С творчеством молодых московских художников знакомилась выставка, открывшаяся в августе в Доме художника на Кузнецком мосту. В экспозиции было представлено более 600 произведений живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства.

На выставке в Доме дружбы с народами зарубежных стран была представлена коллекция масок, подаренных Обществу дружбы «СССР — Шри-Ланка» активистами Лиги ланка-советской дружбы в связи с 25-летием установления дипломатических отношений между двумя странами.

С особенностями современной архитектуры и градостроительства Финляндии знакомилась выставка «Финляндия строится», открывшаяся в Музее архитектуры им. А. В. Щусева (пр. Калинина, 5). Организаторы выставки — художественно-строительный музей и Союз архитекторов и инженеров-строителей, а также Музей архитектуры им. А. В. Щусева.

В июле здесь проходила персональная выставка главного художника местной фабрики нетканых материалов Алевтины Андреевны Елсуковой. На обсуждении, состоявшемся в августе, отмечалась смелость колоритных сочетаний в решении тканей декоративного и бытового применения. Важной чертой выставки оказалась творческие эксперименты автора в части декоративных панно, расчитанных на общественные интерьеры, а также попытки развития традиций орнаментики и принципов народного искусства Украинского Подесья.

Рыбачье

В долине озера Иссык-Куль, у въезда в город Рыбачье открыт памятник великому путешественнику — первопроходцу П. П. Семёнову-Тяншанскому. Авторы памятника — ленинградский скульптор В. Геровой и архитектор Н. Соколов.

Тула

В «самоварной столице», как еще недавно называли славный город оружейников, создается музей самоварного дела. Завершается реставрация памятника архитектуры XVII века — Благовещенского собора, где и определено место музея. Его экспозиция расскажет о развитии промысла, о знаменитых мастерах, их инструментах и самих изделиях — самоварах всех фасонов и видов.

Агитационный фарфор из собрания Л. О. Утесова

М. Адамович
Тарелка с лозунгом
и портретом Ленина
по рисунку
Н. Альтмана 1922

А. Щекатихина-
Потоцкая
Блюдо
«1-ое мая в Петрограде»
1921

А. Щекатихина-
Потоцкая
«Комиссар». 1921

П. Вычегжанин
Тарелка
с монограммой «РСФСР»
и цветным орнаментом
(по борту). 1923

А. Щекатихина-
Потоцкая
«Набат». 1921

Е. Розенфорд
Тарелка
с лозунгом
«Да здравствует
советская власть».
1921

А. Щекатихина-
Потоцкая
Тарелка с афоризмом.
1921

С. Чехонин
Тарелка
с монограммой
«РСФСР». 1921

С. Чехонин
Тарелка
«Красная лента».
1919

С. Чехонин
Тарелка
«Царству рабочих
и крестьян
не будет конца».
1920

С. Чехонин
Тарелка
«Синий герб». 1918

В июле прошлого года гостеприимно распахнул двери перед москвичами Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.

Это долгожданное радостное событие нашло горячий отклик у художественной общественности и любителей искусства.

Одной из основных задач музея является создание коллекции произведений, которая бы отражала историю развития народных художественных промыслов, возникновение художественной промышленности в России, расцвет народного и декоративно-прикладного искусства сегодня.

Основу музейного собрания составили произведения современных мастеров народного искусства и художников-прикладников. Однако собрание произведений искусства прошлого, которые позволили бы создать ретроспективный, хронологически полный пёсказ всех этапов развития того или иного вида искусства, связано в наши дни с немалыми трудностями — многие предметы материально-духовной культуры не сохранились, многие стали достоянием крупнейших музеев страны.

Поэтому столь ценны для музея такие приобретения, как коллекция произведений члена-корреспондента Академии художеств СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина В. М. Городецкого, работы старейшего мастера советского фаянса В. Г. Филянской, произведения Т. Н. Безпаловой-Михалевой, одной из талантливых художников ленинградского фарфора.

Недавно в музей поступила известная коллекция агитационного фарфора, принадлежавшая Л. О. Утесову.

Трудно переоценить значение этого события для музея. Коллекция дает полное и яркое представление об агитационном фарфоре — интереснейшем явлении в истории совет-

ского и европейского искусства.

Она включает и ранние произведения 1918—1919 годов, и более поздние, создававшиеся в первое октябрьское пятилетие, и, завершается работой З. Кобылецкой «1 мая праздник международной пролетарской солидарности», созданной в 1928 году. В коллекции представлены произведения практически всех известных художников, работавших на Государственном фарфоровом заводе.

Серийные и уникальные тарелки и декоративные блюда С. Чехонина, А. Щекатихиной-Потоцкой, М. Адамовича, Р. Вильде, З. Кобылецкой и других дают представление и о разнообразии творческих индивидуальностей, и о разных путях решения общей задачи — создания нового стиля в фарфоре.

Нагляднее всего стилистическое разнообразие проявилось в работах художественного руководителя Государственного фарфорового завода С. Чехонина, организатора и вдохновителя нового направления. Здесь мы увидим торжественную, строгую классическую тарелку с монограммой из цветов «РСФСР» (1921 г.) и динамичную, яркую тарелку «Красная лента» (1918 г.), в которой явственно влияние футуризма.

Содержание произведений агитационного фарфора — утверждавшее идеи классовой борьбы, революции и новой морали, новой государственной власти — тоже решалось по-разному. Нередко основная роль отводилась шрифту, иногда — сюжетному изображению какого-либо конкретного или символического мотива, чаще изображение и надписи дополняют друг друга. Так, например, лаконичная надпись «Кто не с нами, тот против нас» на бортике тарелки, созданной С. Чехониным (1918 г.), исчерпывает ее украшение. На другой тарелке символическая фигура всадника на



фоне солнечных лучей дополнена надписью «Мы зажжем весь мир огнем Третьего Интернационала» (Голенина А., 1921 г.). Встречаются и более сложные композиции. «Набранная» разноцветным шрифтом надпись «Кто не работает, тот не ест» расположена по всей поверхности тарелки, в центре которой — портрет Ленина, красная звезда, затмившая двуглавого орла (М. Адамович, 1922 г.), продовольственные карточки. Изображение эмблематики советской власти, орудий труда и науки интересно компоует М. Адамович в оформлении тарелки «Красная звезда» (1922 г.).

Украшением коллекции являются произведения замечательного художника А. Щекатихиной-Потоцкой — «Набат», «Комиссар», «Первое мая в Петрограде», «Прогулка матроса», созданные в 1921 году. Своеобразие творческой индивидуальности, тяготение к фольклорным образам русского искусства, к традиционной свободной росписи и декоративности цвета особенно ярко выявлены в произведении «Звонарь» («Да здравствует 8-й съезд Советов»). Золотые буквы надписи рассыпаются, как звонкие звуки набата. Русоголовый звонарь в желтой рубашке звонит на все лады, разосит радостную весть. Именно такая, высоко взятая эмоциональная интонация, глубоко национальная трактовка образа отличают творческую манеру Щекатихиной-Потоцкой.

Историческую и мемориальную ценность имеют для нас произведения, посвященные В. И. Ленину.

Среди них особенно интересна уже упоминавшаяся тарелка М. Адамовича с лозунгом «Кто не работает, тот не ест» с портретом Ленина, выполненным по рисунку Н. Альтмана. Это один из лучших портретов, созданных с натуры при жизни вождя. Традицию значительного по содержанию

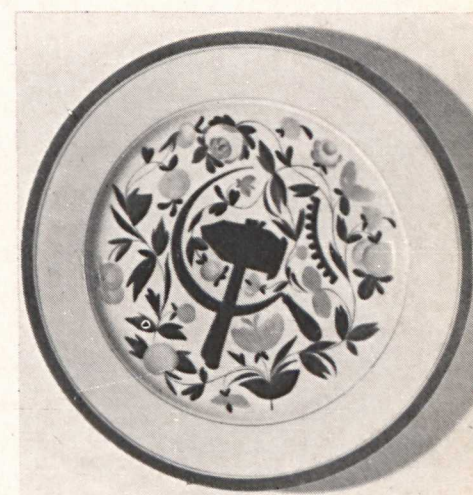
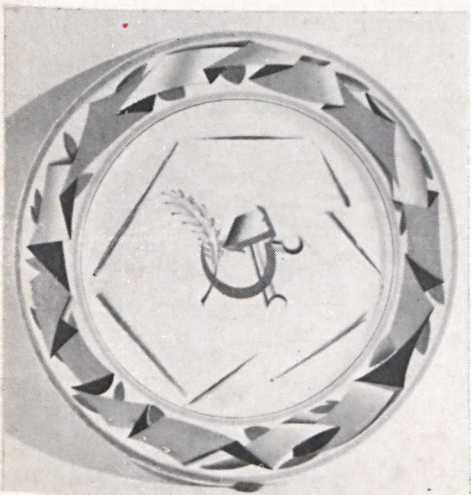
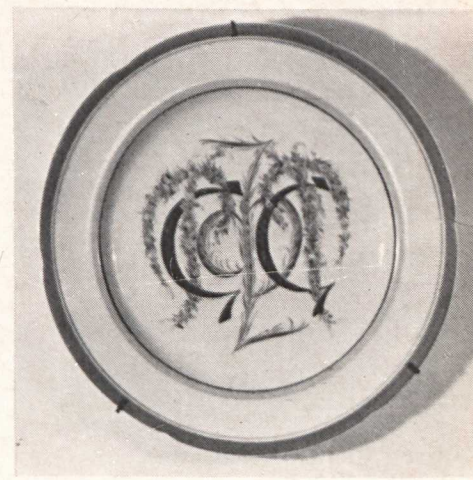
тематического произведения продолжает З. Кобылецкая, создавшая в 1928 году декоративное блюдо «1 мая — праздник международной пролетарской солидарности». Оно обладает чертами монументально-декоративного произведения, форма и композиционное решение которого напоминают росписи плафонов.

Произведения из коллекции Л. Утесова неоднократно экспонировались на отечественных и зарубежных выставках, в том числе и на выставке «Москва—Париж». Агитационный фарфор, названный современником «полпредом» советского искусства за рубежом, продолжает и в наше время выполнять эту благородную миссию. Знаменательно, что коллекция произведений агитационного фарфора, открывшего новую блестящую страницу советского искусства, принадлежала человеку, чей творческий энтузиазм и щедрость таланта наразрывно связаны с этапами развития советской культуры. На протяжении долгой славной жизни Л. Утесов дарил людям радость своим искусством, артистичностью, душевностью и добрым юмором покоряя сердца людей.

Желание этого большого артиста передать собранную им коллекцию музею было встречено с радостью и благодарностью. Сегодня коллекция агитационного фарфора заняла почетное место в экспозиции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.

Посетители с интересом познакомятся с этим замечательным собранием, а для коллектива музея оно — крупнейшее событие в собирательской деятельности.

Светлана Кавецкая



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.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
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: Мамаладзе И. В.
Миркин С. Е.
Онанов С. И.
Пальмин И. А.
Поляничко М. А.
Хейфец Л. Г.

© 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 08.09.82
A11900 от 06.10.82
Подписано в печать 14.10.82
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,539
Заказ 437. 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. 11 (300). 1982
Основан в 1957 году

В номере:

1 К юбилею Октября

Ростислав Алексеев

Прогрессивный плакат в борьбе за мир

2—24 Художественная жизнь страны

50 лет МОСХ. Москвичи о своей
выставке

50 лет ЛОСХ. Ленинградцы о своей
выставке

23

Элла Орлова,
Евгений Розенблюм

«Молодость страны» активно осваивает
мир

26 Говорят делегаты VI съезда СХ СССР

Е. Зверьков, И. Богдеско, С. Мурадян

27 К 60-летию образования СССР

Акбар Хакимов

Узбекистан. Развитие национальной
керамики

31

Азербайджан. Разнообразие решений

34 Теория

Вячеслав Орфинский

Спираль развития

36 Художник и театр

Елена Давыдова,
Марина Тимофеева,
Наталья Уварова

Язык современной сценографии

39 Народное искусство

Андрей Гилодо

Первые шаги молодого музея

42 Мастер и время

Вадим Гаевский

«Этюды» Алпатова

43

Михаил Алпатов

Из дневниковых записей искусствоведа

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Светлана Кавецкая

Агитационный фарфор из собрания
Л. О. Утесова