

Декоративное
Искусство СССР

1983

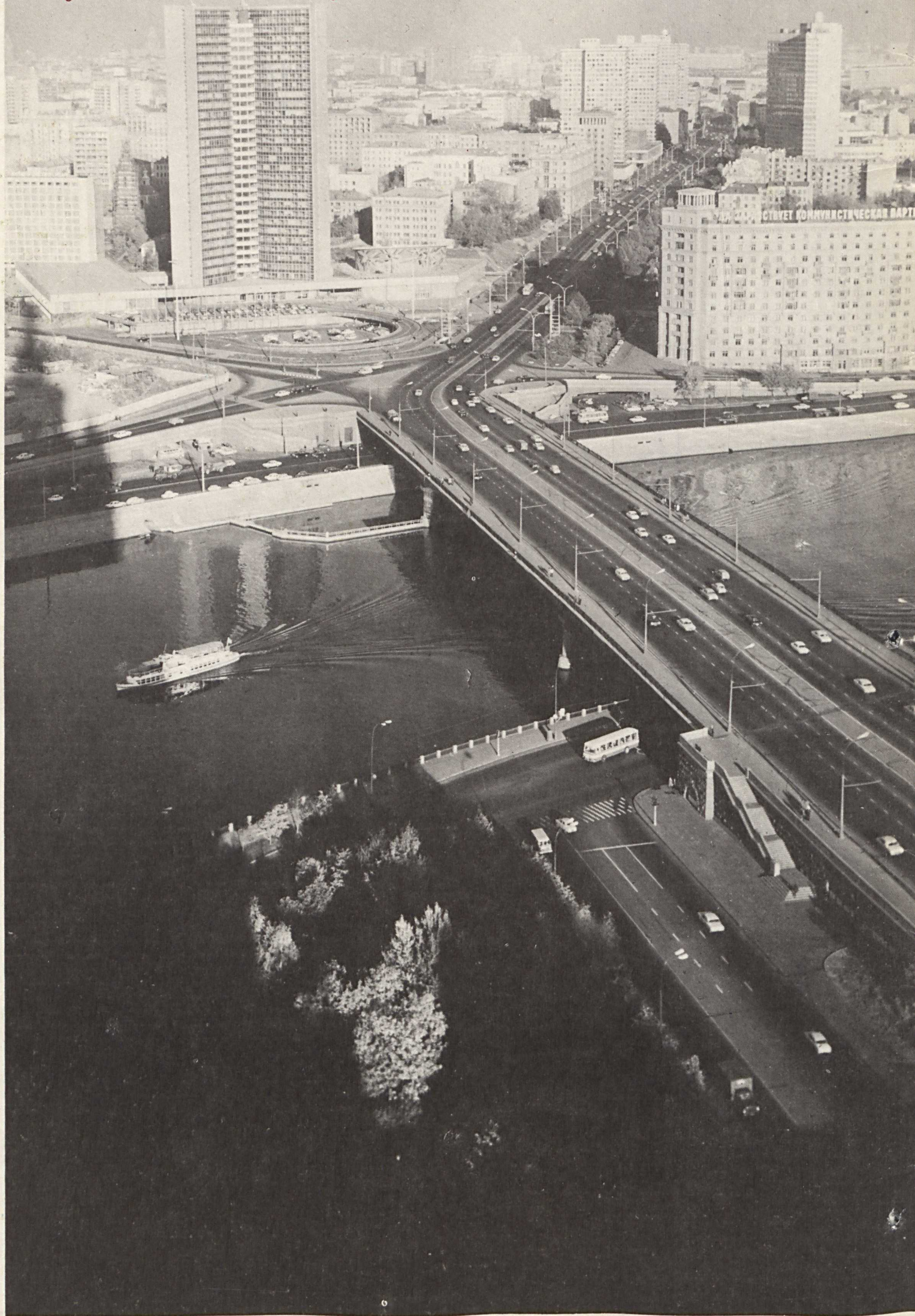
302

1



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. К. А. ТИШКО

Поздравляем советских художников с успешным завершением работы Всесоюзного творческого форума деятелей изобразительного искусства — VI съезда художников СССР



Социалистический образ жизни и искусство

Влнер Зисль

В Постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» определены важнейшие цели и задачи советского искусства. Среди них исключительное значение имеет участие деятелей литературы и искусства в дальнейшем формировании и развитии социалистического образа жизни. «Для искусства социалистического реализма нет более важной задачи, — отмечается в Постановлении, — чем утверждение советского образа жизни, норм коммунистической нравственности, красоты и величия наших моральных ценностей — таких, как честный труд на благо людей, интернационализм, вера в историческую правоту нашего дела». Этим положением обосновывается глубокая и закономерная связь между трудовой деятельностью, нравственными качествами человека и эстетическим освоением действительности. А из этого в свою очередь вытекает, что осмысление эстетической проблематики социалистического образа жизни весьма актуально для современного советского искусствознания как науки, исследующей коренные проблемы художественного творчества. Разумеется, каждая конкретная (частная) отрасль науки об искусстве — литературоведение, музыковедение, театроведение, теории изобразительных искусств и т. д. — в исследовании эстетической проблематики социалистического образа жизни исходит из двух органично связанных посылок: во-первых, из учета громадной роли всей художественной культуры в целом для дальнейшего утверждения сложившегося в развитом социалистическом обществе образа жизни и, во-вторых, из необходимости выявления специфичности воздействия на социалистическое жизнестроительство каждого отдельного вида искусства. Здесь дает о себе знать диалектика общего и особенного — при всей значимости специфических особенностей каждого отдельного искусства, при всех различиях, существующих, скажем, между станковой живописью и монументальным искусством или между литературой и музыкой — через частное проявляются общие закономерности художественного творчества, как и наоборот — общие закономерности обнаруживаются через эстетическое своеобразие каждого из них.

Что касается монументального и декоративного искусства, архитектуры и прикладного искусства, а также дизайна, то понятно, что сами они являются не только формами художественного воспроизведения действительности, но и реальными компонентами самой жизни общества. Трудно переоценить значение этих искусств в создании среды человеческого обитания — их творения становятся существенными элементами эстетически осваиваемого человеком мира, они неотделимы от каждодневной жизни и сферы человеческого общения. Мы далеки от мысли устанавливать какую бы то ни было иерархию во взаимоотношениях между искусствами и считаем, что любое из них, имея определенные преимущества перед другими в одних отношениях, оказывается ограниченным в других. В современной системе искусств каждое из них занимает свое особое место, но полная художественная картина мира может быть дана только всеми искусствами, вместе взятыми.

Как известно, человек и его образ жизни всегда были специфическими для искусства предметами художественно-образного исследования. Именно в этом направлении искусство по преимуществу осуществляло в прошлом, осуществляет и в наше время свою познавательную функцию. И результаты художественного исследования жизни нередко становились основанием для важных социологических выводов и обобщений. Основоположники марк-

сизма широко пользовались художественно-образным изображением в искусстве быта и нравов людей определенной эпохи, характера их общественной деятельности для социологического исследования закономерностей общественного развития. Так, уже в «Святом семействе», работе, в которой К. Маркс и Ф. Энгельс впервые представили важнейшие основоположения научной социологии — исторического материализма, — они в полемике с младогегельянцами с материалистических позиций переосмыслили тот жизненный материал, который отразился в романе Э. Сю «Парижские тайны». В интересующем нас здесь отношении исключительно важны многочисленные высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса о значении для научной социологии и политической экономии творчества Бальзака, писателя, отличавшегося, по их мнению, «глубоким пониманием реальных отношений...»¹. Так, например, Энгельс советовал Л. Кугельману из романа Бальзака «Крестьяне» почерпнуть знания по истории французского крестьянства, в частности, понять, что «сталося с национальными землями (из которых значительная часть была при Наполеоне и реставрации возвращена дворянству, а другая была скуплена дворянами после 1826 г. из средств эмигрантского миллиарда) и каким образом мелкое крестьянское землевладение снова достигло к 1830 г. своего высшего расцвета...» (До Великой французской буржуазной революции, как подчеркивает Энгельс, «парцельное земледелие было во Франции, как и в Германии и Восточной Европе, правилом, крупное же с применением барщинного труда — довольно редким исключением. Благодаря революции крестьянин постепенно стал собственником своей парцеллы, но и после этого он зачастую оставался еще некоторое время, по крайней мере номинально, арендатором, но аренды в большинстве случаев не платил»².) Маркс выделял «блестящую плеяду» английских романистов (Диккенс, Теккерей, Бронте, Гаскелл), «которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые...», дав «характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката»³. В своем замечательном труде «Развитие капитализма в России» В. И. Ленин, характеризуя черты пореформенного Кавказа, опирался на очерки Г. Успенского. Можно привести еще много подобных примеров, но дело, конечно, не в примерах: в некоторых отношениях реальный процесс жизни людей поддается художественно-образному исследованию даже в большей мере, чем научному. С. Герасимов, выдающийся художник советского кинематографа, однажды заметил, что социальное мышление художника «всеохватнее, просторнее, непосредственнее»⁴ социального мышления историка, экономиста, социолога, с чем нельзя не согласиться. Но из этого отнюдь не вытекает, будто художественное исследование образа жизни важнее научного. Уступая художнику во всеохватности и непосредственности выражения существенных особенностей образа жизни, социальное мышление ученого-обществоведа обладает преимуществами в других отношениях — оно вскрывает самую сущность, проникает в природу явлений общественной жизни, открывает законы социального развития. И, следовательно, речь идет не о превосходстве художественного анализа проблематики образа жизни над научным или, наоборот, научного над художественным, а о постижении ими реального процесса жизни людей в неодинаковых отношениях, с различных сторон. В анализе образа жизни, впрочем, как и в освоении действительности во всех других ее проявлениях, научное и художественное исследования нуждаются друг в друге, дополняют друг друга, они не взаимозаменяемы. В интересующей нас области, сопряженной с активизацией роли человеческой личности в социальном процессе, с возрастанием значения субъективного фактора аналитическая и стимулирующая роль искусства особенно значима. Научное познание закономерностей общественного развития, абстрагированное от «непосредственного жизнеощущения», как об этом писал в свое время А. В. Луначарский, недостаточно для превращения этого познания «в настоящую активность»⁵: «...нужен глаз художника, который... дал бы нам в конкретных, воплощенных [...] кровью наполненных, таких, которые любить и ненавидеть можно, образах обобщения, характеризующие новую эпоху в жизни нашей страны и народов в нашем союзе»⁶. Социальное мышление художника, в котором сплавлены воедино мировоззрение и художественная интуиция, подчиняясь специфическому предмету искусства, способно проникнуть в плотную атмосферу образа жизни людей, представить реальный процесс жизни людей с такой конкретностью и детализацией, которые не постигаются в формах научного познания.

Формированию социального мышления художника служит метод художественного реализма, ориентирующий художника на правдивый социальный анализ положения человека в системе общественных отношений, на изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. Реализм — метод социально-исторического художественного мышления: типические характеры и типические обстоятельства изображаются и оцениваются художником-реалистом в масштабах исторического процесса. Типические обстоятельства, формирующие типические характеры, заставляющие людей действовать в том или ином направлении, это — не просто «обстановка», «среда», это — исторические обстоятельства⁷. Как писал Гете, в обстоятельствах исторического развития заключена «...вся своеобразность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с непреложным ходом целого»⁸. В реалистическом искусстве характер человека, его образ жизни детерминированы историческими обстоятельствами. Именно в связи с этим В. И. Ленин ставил в особую заслугу Л. Н. Толстому обнаружение того социального факта, о котором Устами Левина в «Анне Карениной» сказано: «...у нас теперь... все... пере-

воротилось и только укладывается...» Такая характеристика эпохи после крестьянской реформы 1861 года и до революции 1905 года не только точна в научном, социологическом смысле. Она позволила великому писателю-реалисту объяснить самое главное, существенное не только в общественной, но и в так называемой частной жизни своих героев, раскрыть их жизненную позицию в изменяющихся исторических обстоятельствах. Вследствие этого в произведениях Л. Н. Толстого мы находим глубоко правдивую, реалистическую картину образа жизни русского общества той эпохи, различных его слоев, их отдельных представителей. Исключительными возможностями в исследовании образа жизни людей отличается искусство социалистического реализма. Соединяя талант художника с эстетическим трансформированным марксистско-ленинским мировоззрением, творческий метод социалистического реализма обуславливает развитие такого искусства «осознанного исторического смысла», возникновение которого предвидел Ф. Энгельс. Многолетний опыт развития искусства социалистического реализма свидетельствует о том, что его исследовательский пафос помогал и помогает партии и народу в революционном преобразовании мира в духе коммунистических идеалов. Особое значение имеет в современных условиях развития советского общества опыт советского искусства по художественному исследованию тех изменений, которые происходят в образе жизни людей в условиях глубоких социальных преобразований, характерных для развитого социализма. В конечном счете формирование социалистического образа жизни в самом главном и самом существенном, едином для всех слоев нашего общества, обусловлено тем процессом исторического движения к социальной однородности советского народа, который составляет основное содержание перехода от капитализма к коммунизму. Но этот процесс носит сложный характер, он связан с преодолением определенных противоречий и в объективных условиях жизни людей, и в их сознании. Движение к социальной однородности и формирование социального облика людей бесклассового коммунистического общества происходят при ведущей роли рабочего класса. Как отмечалось на XXVI съезде КПСС, в ходе этих исторических процессов психология и идеология рабочего класса, его нравственные принципы и убеждения усваиваются и колхозным крестьянством, и советской интеллигенцией. Опираясь на известный вывод съезда, согласно которому полное преодоление существующих различий между разными слоями советского общества свершится в основном в условиях и границах социализма, следует, однако, иметь в виду, что формирование такой социальной структуры не представляет собой механического «перемешивания» всех классов и социальных групп. Дело здесь «не только в том, что недопустимо тем самым затенять ведущую роль рабочего класса и его партии, но и в том, что нельзя преуменьшать его доминирующей социальный пример. А он-то и выступает сейчас на первый план». Этот социальный пример наше крестьянство способно усваивать потому, что черты рабочего класса как социального типа «...по-своему приобретались проходившим школу коллективного хозяйствования и труда крестьянством»⁹. Не патриархальное, частнособственническое крестьянство, а колхозное крестьянство — крестьянство как социалистический класс — усваивает образ жизни рабочего класса.

В связи со сказанным заметим, например, что такое мощное течение советской литературы последних лет, которое очень неточно принято называть «деревенской прозой», потому и стало заметным явлением в духовной жизни, что проблемы деревенской жизни исследовались ею не потому, что якобы гальванизировались традиции деревенского уклада, а как раз наоборот, потому что сами эти проблемы осмысливались как существенные нравственные грани формирования социалистического образа жизни. Ко всем значительным произведениям деревенской прозы можно с полным основанием отнести обобщенное суждение Ф. Кузнецова, хотя критик конкретно писал об этом применительно к романам Ф. Абрамова: «Социальным духом своим они спорят с тенденцией идеализации патриархальной Руси, с односторонним, сентиментально-романтическим взглядом на прежнюю крестьянскую Русь. Глубокое уважение и любовь к миру крестьянской жизни, его давнему... и недавнему... прошлому, ...сочетается у писателя-реалиста с трезвым пониманием исторической ограниченности старой патриархальной психологии, соборничества начал в ней»¹⁰. Именно поэтому так называемой «деревенской прозе» удалось выразить такие стороны современной жизни, анализ которых представляет не просто художественную ценность, но имеет и большое социологическое значение. Впрочем, относится это не только к ней. Глубокая закономерность выражается в том, что на всех последних партийных съездах — особенно на XXIV, XXV и XXVI — в анализе процессов формирования социалистического образа жизни партия в некоторых отношениях опиралась на художественное исследование жизни. И действительно, в произведениях советского искусства социалистический образ жизни находит с каждым годом свое более полное выражение. Здесь важно учитывать, что магистральными темами нашего искусства стали кардинальные проблемы социального процесса, в которых выражаются как сложившиеся, так и продолжающиеся формироваться грани социалистического образа жизни. Весьма поучительна с этой точки зрения картина художественного процесса последних нескольких лет. Отметим, например, получившие широкое признание такие художественные явления последнего времени, как, например, тетралогия Ф. Абрамова «Пряслины», романы Ю. Бондарева «Берег» и «Выбор», в ряде отношений спорный, но вызвавший глубокий интерес роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день...» и т. д. Не случайно именно такие произведения перешагнули рамки тех конкретных видов искусств, к которым они изначально принадлежали, стали основой инсценировок, обрели свою «вторую жизнь» на сцене театра, на экране кинемато-

графа. В этих произведениях отложился исторический опыт советского народа, исследованы важнейшие закономерности развития социалистического общества, освещены общественно-наиболее интересные проблемы народной жизни, раскрыт внутренний мир советского человека.

Горизонты реальности, отраженной в произведениях советской литературы и искусства последних лет, поистине необозримы. Однако можно наметить некоторые узловые проблемы, к которым чаще и успешнее всего обращались советские художники в последние годы. Литературно-художественный процесс между XXV и XXVI съездами КПСС убедительно подтвердил жизненность ориентаций XXV съезда — поставить в центр внимания нашей литературы и искусства так называемую «производственную тему», тему подвига советского народа в Великой Отечественной войне, вопросы сохранения мира на нашей планете, тему морали, нравственных исканий советского человека.

Можно без преувеличения сказать, что в творчестве советских художников сегодня обретают новую жизнь плодотворные традиции советской литературы и искусства, всегда с громадным интересом относившихся к темам трудового подвига, героизма в дни войны, нравственного становления личности. Здесь уместно вспомнить и драматургию Н. Погодина, запечатлевшую трудовую энтузиазм первых пятилеток, и роман Ф. Гладкова «Цемент», отразивший новый социалистический труд, и фронтовую лирику К. Симонова, и пьесы Л. Леонова «Нашествие» и А. Корнейчука «Фронт», самобытно раскрывшие волево и нравственное напряжение советского народа в испытаниях борьбы против фашистских захватчиков, прозу, поэзию, драматургию, живопись, скульптуру, ярко отразившие нравственные проблемы жизни советских людей. «Производственная» тема, тема воинского подвига, тема нравственных исканий всегда составляли ядро творческих свершений советской литературы и искусства.

В этом процессе участвуют решительно все виды искусства, но роль каждого из них обусловлена его спецификой, решением идейно-художественных задач, соответствующих природе каждого конкретного искусства.

В отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии, в частности, говорилось: «Не надо объяснять, как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса. Олимпийские объекты и некоторые жилые кварталы Москвы, возрожденные мужжины прошлого и новые архитектурные ансамбли Ленинграда, новостройки Алма-Аты, Вильнюса, Навои, других городов — это наша гордость»¹¹.

Здесь, по существу, идет речь о красоте как существенной черте социалистического образа жизни. Социалистический образ жизни не только нравственен, но и эстетичен. На съезде партии в этом отношении была отмечена роль градостроительства как жизненной и эстетической сферы, формирующей в человеке чувство красоты. Но то же самое относится и к декоративному искусству, воспитывающему в человеке глаз, способный почувствовать красоту, стимулирующему не только возрастание эстетических потребностей, но и способность к преобразованию жизни по законам красоты. Было бы, однако, неверным ограничивать роль невербальных искусств рамками вопроса, связанного с чувством прекрасного. Своими специфическими выразительными средствами декоративное искусство — и монументальное, и прикладное, и дизайн — вместе с архитектурой, как и всеми другими искусствами, формируют внутренний мир человека, его мировоззрение, его культуру и мораль, его жизненные позиции. Во взаимоотношениях социалистического образа жизни и художественного творчества в обществе развитого социализма раскрывается закономерность: с одной стороны, искусство выступает как форма отражения образа жизни и активно участвует в его дальнейшем развитии и утверждении. С другой стороны, искусство, разнообразные формы художественной деятельности, проникновение художественного начала в самые различные сферы человеческого бытия может и должно рассматриваться как неотъемлемая и существенная особенность самого социалистического образа жизни. Эстетические аспекты присущи самой природе социалистического образа жизни, и они проявляются не только в художественном творчестве, не только в художественной сфере, но и во внехудожественных областях человеческой деятельности и жизни общества. Благородная миссия художника сказывается в том, что, воздействуя своим творчеством на внехудожественные сферы человеческого бытия, он активнейшим образом участвует в строительстве самой жизни, в которой красота является такой же великой ценностью, как правда и нравственная чистота.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 25, ч. I, с. 46.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 109.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 10, с. 648.

⁴ Герасимов С. Художник и Современность.—Известия, 14.XI.1967 г.

⁵ Луначарский А. В. Собр. соч., М., 1967, т. 7, с. 520.

⁶ Там же, с. 522.

⁷ См.: Дубровин Артем. Типическое. М., 1979, с. 68—69.

⁸ Гегел. Собр. соч. в тринадцати томах. М., 1937, т. X, с. 383.

⁹ Косолапов Р. Рабочий класс и судьбы социализма.— Октябрь, 1982, № 3, с. 155—156.

¹⁰ Кузнецов Ф. Избранное. Т. I. М., 1981, с. 379.

¹¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62—63.

Народное искусство — как его показывать?

Прошло время, когда выставки народного искусства были непременно откровением, нечаянной радостью, несли ощущение свежести, обогащали наши представления как об истории культуры, так и о ее современном соотношении. При этом характер экспозиции не был особой проблемой, волновавшей специалистов. Главное было — показать вещь.

Сегодня показ народного искусства в выставочных залах и музеях — факт повседневной культурной жизни. И естественно — стало все больше обращать на себя внимание то, как именно показывают народное искусство.

Каждая экспозиция теперь просматривается как бы с двух точек зрения: оценивается не только набор вещей, который она представляет, но и то, насколько пока отражает сегодняшние представления о народном искусстве в целом.

Именно этой проблеме — как показывать народное искусство — посвящен наш «круглый стол».

Задача — раскрыть историю развития народного искусства

Наталья КОРНИЕНКО

заведующая экспозиционным отделом
Государственного музея
украинского народного
декоративного искусства УССР
(Киев)

Экспозиция нашего музея существует почти 20 лет, сейчас мы готовимся к полной ее реконструкции, и вопрос «круглого стола» для нас особенно актуален и важен. Суммируя весь накопленный опыт, видя положительные и слабые места в нашей деятельности, учитывая современные требования к экспонированию, хранению, научной обработке, мы обозначили несколько принципиальных, основных моментов, которые необходимо иметь в виду при составлении новой экспозиции. Первое. Надо помнить о том, что музей народного декоративного искусства имеет художественный профиль. Поэтому в показе работ необходимо избежать броской «выставочности» и «этнографизма». Выбирая между комплексным показом и жанровым, мы склонны остановиться на жанровом делении, ибо видим в этом отличие экспозиции художественного музея от этнографического. Каждая выставленная вещь — расписной глиняный кувшин, инкрустированная деревянная скамеечка, вышитая сорочка — должна с первых же минут знакомства с ней убеждать посетителя в своей подлинной художественной ценности.

Второе. Экспозиция должна быть глубоко научно обоснованной, раскрывать историю развития народного декоративного искусства, выявлять ее основные этапы. Достичь логичности повествования и показа возможно, лишь имея четкую научную концепцию. Важна и проблема оборудования, это должны быть многосекционные, мобильные конструкции (желательно использовать в них дерево и стекло), четко выполняющие свое главное функциональное назначение — показывать и сохранять. Но здесь кроются некоторые наши сомнения. Спрятав все экспонаты в витрины с фильтрами в замочных скважинах, мы можем потерять так необходимую в диалоге с посетителем «осознанность» произведений прикладного искусства. Мы думаем, теряемся, решаем, ведь учесть все перечисленные моменты не так легко.

Наша цель — выявить национальное своеобразие искусства

Кульджекен УСУБАЛИЕВА

директор
Киргизского государственного
музея искусств (Фрунзе)

Вообще задачей нашего музея мы считаем выявление национального своеобразия киргизского искусства. Киргизское народное искусство своими корнями глубоко уходит в быт народа, является воплощением его фантазии и представлений о прекрасном. Естественно, что современное профессиональное искусство, и декоративно-прикладное в особенности, опирается на эти ценности и непосредственно с ним связано. Помещая рядом профессиональные и народные произведения, мы подчеркиваем их взаимосвязи, видим, как и то и другое искусство меняется сегодня в темах, орнаменте, цвете. Показывая народное искусство, мы сознательно подчеркиваем в нем абстрактно-эстетическое начало, заставляем зрителя отвлечься от конкретной социальной обстановки его бытования. Коллекция наша пополняется с каждым годом, в будущем хотелось бы создать отдельно музей народного декоративно-прикладного искусства, в крайнем случае филиал. Считаем, что оно нуждается в особом показе.

Показывать вещи
высокохудожественные

Софья РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

этнограф (Москва)

Я хочу ответить на главный вопрос: нуждается ли народное искусство в специальном экспонировании? Ответ у меня однозначный. Народное искусство является частью декоративного по формальному признаку только потому, что оно, как и профессиональное декоративное, связано с вещью, украшает вещь, но генетически, по истокам своим, народное искусство отличается от всех искусств, имеет особую специфику. Вот мы все время говорим «коллективное творчество», подразумевая под этим творчество этноса. В этом искусстве спрессовано то, что этому народу в настоящее время и в прошлом, вплоть до племенных образований, было свойственно. И вот эта особенность народного искусства — нести веками то, что отшлифовано многими поколениями, абстрагировано до самых больших высот, вот в чем его главная отличительная черта. Поэтому, мне кажется, прежде всего надо показывать это искусство в развитии и очень четко следить за тем, чтобы у нас на выставках не переплетались искусство с этнографией, с историей материальной культуры. У нас сейчас бытует мнение, что все сделанное народом высокохудожественно. Вот, например, деревянные формы для теста, люди ими пользовались повседневно. В них есть интересное для дизайнера с точки зрения формотворчества, функциональности, удобства, — может, что-то по аналогии для современной жизни и пригодится. У нас часто восклицают: ах, сделано народом, ах, старина, значит все высокохудожественно. Но тут-то надо задуматься, постараться войти в тот мир, понять, а что они считали художественным. И мы увидим — были высокохудожественные вещи, несущие образное выражение мира, то есть именно то, что мы называем искусством, и были и простые, бытовые вещи. Зачем нам какую-то ступу считать произведением искусства? Поэтому главное в экспозиции — строгий отбор истинно художественных вещей. Еще одна важная вещь. Чтобы выявить, что это искусство было коллективным творчеством, надо показать, что оно идет от древних этносов. Допустим, Тува. Вы показываете, что в этой Туве было гунского, что гунны оставили и археологи раскопали. Если же в экспозиции мы не можем дать рядом с современным предметом его археологического прародителя, то должны поме-

стить хотя бы хорошую фотографию. Делать это надо ненавязчиво, конечно. Надо, чтобы в экспозиции было видно, как народ и что-то сохранял, и новое вносил. Главное — надо показать преемственность поколений в сохранении красоты.

Экспозиция — Театр культуры

Нонна СТЕПАНЯН
искусствовед (Ереван)

У меня возникли некоторые сомнения. Верно ли мы понимаем характер народного искусства? Если да, то почему так часто меняются для нас его характеристики? Почему так сложна систематизация и так трудно договориться о терминах? Что бы мы в нем ни обнаружили и объявили закономерностью, все нуждается в оговорках применительно к каждому периоду и к каждой стране.

Подлинный показ народного искусства, показ «самоценный», может быть только результатом очень серьезного исследования. Он был бы особенно выигрышным при программно осознанной оглядке на историю профессионального искусства. В каждой стране, на материале каждой национальной школы связи народного искусства с искусством профессиональным обнаруживались бы по-разному, но тем интереснее!

Ведь стихия народного творчества проявлялась не только в предметах прикладного искусства, но и в сознании публики, и потому оно определяло и восприятие профессионального искусства, высшие проявления которого также опосредованы этой стихией.

В выставочной практике у нас в стране примеры такого показа были. Я имею в виду прекрасную выставку «Акоп Овнатаян и его предшественники», организованную в 1969 году Государственным музеем искусств народов Востока и Государственной картинной галереей Армении при участии других музеев и частных коллекционеров. Крупнейший мастер портретной живописи начала XIX века был показан в обширном окружении — он вышел из семьи художников-самоучек. В окружении работ «нагашей» и при оглядке нашей культурной памяти на присутствующий в портретах Акопа Овнатаяна персидский парадный портрет конца XVIII — начала XIX века, а также романтический русский живописный портрет круга Ореста Кипренского, рисунки Соколова (а дальше и Энгра), этот мастер предстал в каком-то совершенно новом культурном качестве.

Я отвлеклась для того, чтобы подчеркнуть свою мысль: народное искусство, где бы оно ни показывалось, должно показываться «с перехлестом». Не бабушкой-кружевницей оно делалось и делается, хотя и ею тоже, не одной только своей массовостью оно сильно, но и внутренней способностью выводить на сцену, когда это нужно, героев первой величины, которые в совокупности друг с другом и с фоном своего действия, в перспективе времени все оказываются статистами Театра культуры.

Экспозиция — способ руководства практикой

Владимир ГУЛЯЕВ

директор Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва)

Наш разговор ушел в другое русло, мы начали обсуждать, что есть народное искусство, что им считается, а что нет. А эта дискуссия, на моей лишь памяти, идет уже лет двадцать, и, видимо, ответа на вопрос еще нет. Но когда переходишь к практике, видишь, что мешает неразработанность не только теории народного искусства, но и теории музейного дела. Последняя рассматривает особенности музея исторического, краеведческого, изучает вопросы экспонирования, но ни де-

коративно-прикладным, ни народным музеем не занимается.

Всеобъемлющей концепции нет. Что же получается на практике? Все крупнейшие музеи имеют коллекции народного искусства — и Русский музей, и Эрмитаж, и Третьяковка, и областные музеи почти все. Многие имеют и экспозицию или вот-вот собираются ее сделать. Но нет ни одного музея, разработавшего четкую концепцию показа народного искусства. Как специфического явления, так как очень трудно выявить, так сказать, экспозиционный стержень, на который можно нализать весь материал. Теоретически легко говорить: возьмем, допустим, лошадку эпохи неолита и современную филимоновскую игрушку и проведем прямую линию преемственности традиций. Но это упрощение. Если мы действительно начнем показывать с археологии, то вскоре совсем запутаемся в этнической принадлежности тех или иных вещей. А если взять костюм? Костюмов великое множество, они менялись во времени от района к району. А как костюм соотносится с другими формами материальной культуры, которые тоже должны найти свое отражение в экспозиции? Теперь попробуйте представить себе экспозицию, в которой должны найти отражение мебель, костюм, археологический материал, профессиональное декоративно-прикладное и народное искусство во всех его формах. То есть, я хочу сказать, сама идея создать академическую экспозицию сегодня спорная. Не случайно даже большие музеи, Русский музей, Эрмитаж не дают академической экспозиции народного искусства.

В принципе мы со временем должны решить этот трудный вопрос. На сегодня же наш подход определяет художественная практика. Наш музей задумывался как учреждение, тесно связанное с практикой, и мы должны задачи собственно музейные соотносить с сегодняшней жизнью искусства.

Видимо, одна из наших задач — быть испытательным полигоном, делать выставки, на которых можно было бы выявить соприкосновения и различия национальных культур, показать как традиционные, так и новые формы творчества и даже эксперименты (потому что пора уже признать, что современному народному творчеству экспериментирование свойственно не менее, чем профессиональному декоративно-прикладному искусству). Музей — не только коллекция сокровищ, ему необходимо быть организацией не только показывающей, не только изучающей, но и научно-практической, как принято сейчас говорить. Кроме того, музей современного народного искусства должен выходить на промыслы и предприятия для подготовки рекомендаций. То есть быть и музеем, и лабораторией. Поэтому, я думаю, мы должны собирать не только шедевры искусства, но показывать и его реальный уровень.

Вопрос же, как показывать народное и декоративно-прикладное искусство, чтобы понять, что из чего вышло, что с чем корреспондирует, — можно решить только конкретно, имея в виду каждую вещь, каждого автора, каждую традицию.

Надо создавать живое, непосредственное общение с искусством

Виктор ВАСИЛЕНКО

искусствовед (Москва)

«Нужен ли вообще музей?.. А если нужен, то какой?» — первым задумался над этими вопросами А. В. Бакушинский. Экспозиции выставок 1922 года и 30-х годов были доверчиво бездумны, наивны. Основной пафос их — это счастье показать новые, зачастую неведомые до сих пор прекрасные вещи. На выставках царилась радость обретения, открытия, а временами и острый дискуссионный произведений Палеха и Мастеры казались вещами спорными, псевдорусскими. Им еще пред-

Экспозиционер —
Андрей Долгих

«Образное» решение экспозиции
обеспечивает эффектную подачу
материала.

Фрагмент персональной выставки
дагестанского мастера
М. Магомедовой



стояло обрести и свое творческое лицо и утвердить свою художественную ценность. В круг народного искусства еще не входила керамика. Она возникнет в поле внимания позже в связи с появлением дизайна. Еще не возрождена Гжель. Так что выставки этих лет беднее нынешних и по материалу, и по экспозиционному оборудованию. Запомнились четыре гигантские витрины в зале Кустарного музея, заваленные вещами. Но все же эти выставки обладали привлекательностью непосредственности. Возможно, это и было в них самое ценное. Хотя были найдены и программно важные вещи. Например, еще Бартрам, экспонируя игрушку, показывает постепенный процесс ее создания — ряд фигурок с разной степенью завершенности. Интересно было, и когда рядом с современными вещами возникали вещи старые. Например, рядом с федоскинской продукцией вещи Лукутина. Или вот еще: чукотскую резьбу показали рядом с их археологическими вещами. Обычно крестьянские вещи показывались отдельно от промыслов. А среди группы промысловых вещей особо показывали изделия индивидуально оформившихся мастеров, выделяя их из общей продукции промысла. Связи с искусством и с мастерами были живее, неформальнее. Талантливые мастера работали при музее под руководством профессионалов-художников и искусствоведов. Мастеру ничего при этом не навязывалось. Известно, например, что Кончаловский сделал эскизы подносов для Жостова. Мастер Лезнов, работавший в музее, выполнил эти подносы, но уже в своей интерпретации. Его подносы лишь походили на эскизы Кончаловского, отличались большей непосредственностью.

Профессионалы, общаясь на выставках и в музеях, исподволь направляли промыслы, стимулировали творчество мастеров.

Цель экспозиции —
стимулировать творческую
активность зрителя

Никита ВОРОНОВ

искусствовед (Москва)

Нам надо шире использовать международного опыт. Во всем мире сейчас создаются не музеи как таковые, а Центры. По сути дела, это гибриды традиционного музея с научным учреждением, небольшой производственной базой, пропагандистски-популяризаторским бюро и нередко еще с торговым предприятием. Такой центр собирает экспонаты, в том числе и путем целевого заказа, хранит их, популяризирует средствами выставочной пропаганды, печати, радио, телевидения и одновременно ведет работу по исследованию и даже созданию новых образцов, в данном случае народного и декоративного искусства. С этой целью Центр проводит семинары, лекции, научные конференции, собирает общие региональные, специализированные или многоотраслевые художественные советы, а также проводит в своих мастерских изготовление отдельных образцов, в том числе и открыто, на глазах у посетителей, например, ковров, кружев, вышивки, резных и расписных, деревянных, керамических и стеклянных изделий. Прошедшая около 20 лет назад в Москве выставка чешского стекла, на которой ма-

стера на глазах у зрителей изготовляли стеклянные фигурки, а также выставки народных промыслов, где тоже работали мастера — показали, что это возможно даже в выставочных условиях, не говоря уже о стационарном музее.

Центр имеет свой магазин, где реализуются те из созданных произведений, которые не идут в фонды, а также принимаются заказы на изделия, выполняемые не только в самом Центре, но и на промыслах или заводах, с которыми он связан. Наличие магазина, как показал опыт, способно не только окупить деятельность собственно производственных мастерских, но и всего Центра. Кроме того, Центр проводит стационарные и передвижные выставки, «дни» и «недели» разных видов искусства или разных материалов, например, «День керамиста», «День стекольщика», «Неделя лаковой миниатюры» и т. д., а также публикует научные труды, сборники и ежегодники. Еще один момент, на котором я хотел бы остановиться. Очевидно, главная цель показа народного искусства — развитие творческой потенции зрителя. Писать портреты или валять статуи без специального образования невозможно, но приобрести к народному искусству легче. Конечно, хорошо показать все в контексте культуры, но это не всегда вероятно, а вот показать процесс создания вещи — это доступно.

Надо показывать жизнь
Александр ЕРМОЛАЕВ
дизайнер (Москва)

Мне кажется, что существует определенный застой в понятии «народное искус-

ство». По-прежнему народное — значит крестьянское, точнее, сегодня уже псевдокрестьянское и промысловое, фабричное, к народной жизни, по сути, уже не имеющее отношения, производящее предметы для заполнения городских «горок» и «сервантов» — декоративные игрушки, декоративные лапти, декоративные ложки.

Сегодняшний город, его стены и заборы — вот среда реального бытования и проявления народного творчества: его реклама, вывеска, плакаты, витрины. Это не только объекты, традиционно относимые к городскому фольклору, к проявлениям безымянного, анонимного творчества, — это продукты и оформительской и полупрофессиональной деятельности и авторского дизайна — словом, вся сумма вещей, обслуживающих обывательскую жизнь.

Однако на выставках народного искусства царит профессиональный пуризм. А ведь чрезвычайно интересны были бы выставки, показывающие подлинную картину существования сегодняшнего народного, самодельного творчества, обнаруживающие реальные связи с крестьянским, городским массовым искусством и профессиональным проектным творчеством. Интересно хотя бы уже потому, что профессиональное искусство создания массовой вещи давно и целеустремленно черпает вдохновение в анонимном самодельном творчестве, находя в нем нередко недостающие профессионалу легкость, разнообразие, свободу, эскизность, живость.

Конечно, и об этом не может быть двух мнений, народное искусство прошлого оставило нам прекрасные образцы. Их надо хранить, показывать в музеях. Но надо показывать и живую картину сегодняшней реальности массового народного творчества.

Интересна связь предмета с духовной жизнью народа

Юрий ГОШКО

директор Государственного музея
этнографии и художественного
промысла АН УССР (Львов)

Я бы хотел обратить внимание на такой факт. Наш музей этнографический, находится он в ведении Академии наук УССР, мы в основном научное учреждение и никакой особой пропагандой не занимаемся, но за последнее время приток посетителей значительно возрос. Если еще лет десять назад мы насчитывали тысяч 80 посетителей, то сейчас к нам приходит по 200 тысяч человек в год. И в этом факте я вижу показатель значительно возросшего интереса к народному искусству. Честно говоря, мы уже давно замечаем, что наша экспозиция не удовлетворяет этого интереса. Жизнь ставит новые, более сложные задачи. Уже в поездках по деревням, в процессе собирания коллекции мы сталкиваемся не просто с художественными предметами, но с живой традицией народной культуры, с ее мудростью, с какими-то очень важными ценностями, которые она несет и которые как-то уходят из современной жизни. Вот зашли мы однажды в хату, где хозяйка, как мы узнали, хранит в бочке, сосуде для сорочек, прекрасные образцы, и попросили продать их, но так и не уговорили. Нет, объясняет, не могу, сами судите: пять надо положить в гроб — под меня три, под голову одну, на меня одну, а остальные оставить надо дочке, внучке — как память и чтобы учились вышивать. И это все говорилось при детях и внуках. Когда в селе умирает человек, то все работу останавливают — проявление уважения к умершему. На похороны приходит все село, и детей с собой приводят. Это естественное отношение к смерти совершенно чуждо городу, горожанин будто боится смерти, не думает о ней, не замечает ее. И предметов, связанных с этим обрядом, у нас в музее мало, вот свадебных достаточно: мы можем полностью воспроизвести свадебный обряд, а погребальный нет. Я об этом вспомнил, чтобы подчеркнуть,

что интерес у нас к народному искусству качественно изменился, раньше тоже говорили «черпать из сокровищницы народного искусства», но подразумевалось все же к нему некоторая сплоскнутость — и к бедности быта, и к кажущейся примитивности эстетики. Сегодня особый интерес вызывает не столько сама эстетика произведений, их художественная ценность, сколько интересна связь этих реалий народной культуры с духовной жизнью народа. Правда, и в этом много от любопытства, а истинное понимание народного искусства только вызревает, только нащупывается. Даже мы, специалисты, понимаем, как мало осмыслено оно, и мы видим, насколько в наших музеях экспозиция народного искусства далека от совершенства. У нас тоже в музее все время происходят споры — всем хочется связать экспозицию с обычаями, показать, какую роль предметы народного искусства играли, как они влияли на формирование мышления. Хочется не просто показать вещи, но отразить то явление культуры, которое за ним стоит.

Для экспозиции нужна четкая научная и художественная концепция

Евгений РОЗЕНБЛУМ

дизайнер (Москва)

К сожалению, в показе как декоративно-прикладного, так и народного искусства сложился определенный стереотип так называемого «лаконичного» показа. Он заключается в убедительности показа каждой вещи, стремлении, чтобы она сочеталась с соседней, в соблюдении определенных ритмических и колористических решений зала в целом. Однако особенность длительного визуального восприятия заключается в том, что мы сначала читаем пространство в целом, нас увлекает зрительный его образ, и под влиянием этого образа мы рассматриваем те или иные предметы. Поэтому важно создать зрительный образ всей экспозиции.

Каковы особенности народного искусства? Прежде всего, в отличие от профессионального, оно всегда остается активным элементом жизни народа. И особенности этой жизни тоже должны стать предметами экспонирования. Это могут быть какие-то этнографические моменты, то есть в этом случае создается среда, в которой существенным становится не сама отдельная вещь, а ее существование в культуре.

Вторым чрезвычайно интересным способом показа народного искусства является ярмарка, где существенным становится не отдельная вещь, не богатство отдельной формы, свойственное профессиональному искусству, а сумма форм, например, воз глиняной посуды. У такой экспозиции повышенный зрелищный характер, повышенная праздничность, что соответствует духу ярмарочной жизни, и смысл этой жизни — среда общения среди вещей.

Третий тип экспозиции — выставка-исследование, где сопоставление предметов должно выявить преемственность, общность историко-мифологических представлений народа. Такая выставка должна исследовать вещь, показать не художественные особенности вещи, а выявить основу, костяк традиции.

Каждая выставка должна иметь неповторимый облик, и неповторимость эта возникает в результате четкости задачи, которую должны иметь как научный работник, готовящий выставку, так и экспозиционер. Если задача эта сформулирована не будет, если мы твердо не уясним, в чем смысл каждой выставки, каковы ее конечные цели, она не состоится. Не случайно сейчас в практику музейной работы входит правило — научный сотрудник должен еще до написания тематического плана иметь научную концепцию выставки, а художник-экспозиционер еще до стадии разработки эскизов

должен иметь художественную концепцию выставки. При этом научная концепция должна иметь уровень журнальной публикации, а художественная — иметь определенную художественную ценность. Прежде чем говорить об особенностях экспозиции народного искусства, надо поставить перед художником проблемы, и при решении этих проблем в экспозиции и возникнут особенности.

Экспозиция должна формировать у зрителя систему эстетических критериев

Александр ДОМИНЯК

заместитель директора
музея-заповедника
(Ростов Великий)

Если уж говорить о недостатках существующих экспозиций народного искусства, то обычно они заключаются в том, что устраиваемые по эстетическому признаку выставки строятся из достаточно разнородных вещей, принадлежавших не только разным обрядовым комплексам, но и различным этническим общностям. Об этом уже говорил Владимир Гуляев. И чем выше общественный ранг музея, чем богаче его коллекция, тем больший в них тематический разброс, ибо такой музей в идеале претендует на целостный показ художественных явлений, но выявить это в экспозиции не может. Мне кажется, возможный выход содержится в создании тематических выставок и экспозиций, в целенаправленном подборе вещей, внутренне связанных друг с другом и тем самым взаимораскрывающих свое значение. Тематический комплекс, казалось бы, чисто бытовых и сугубо художественных вещей создает условия постепенного вхождения зрителя в тему посредством умозрительных манипуляций с вещами. В итоге должна возникнуть как бы экспозиция внутреннего плана, образное художественно-эстетическое восприятие не только отдельных вещей, но и целого пласта реальности. При этом большую роль могут играть парадоксальные ситуации, возникающие при прямом столкновении утилитарно-обыденного и эстетически-художественного в едином, назовем его обрядовым, комплексе. Преимущество такого тематического показа в том, что он позволяет откровенно сталкивать и сопоставлять не только различные художественные явления, но конкретно любой экспонат вводит в тот или иной ряд, сопровождая его краткими пояснительными надписями, «установочными» аннотациями.

Организуя таким образом экспозиции, можно дать посетителю музея почти самостоятельно (разумеется, при достаточно ненавязчивой помощи и коррективах со стороны музея) обнаруживать и осознать внутренние связи как между экспонируемыми произведениями, так и всеми разделами тематического комплекса. Повторяю, при этом нужна острота столкновений, ибо постижение специфических проблем искусства требует не столько знания, но и навыка его освоения и главное — творчества. Для того чтобы наш собеседник почувствовал вкус творчества, его нужно заинтриговать, заразить, соблазнить творчеством.

Бесспорно, воспитание зрителя на экспозиции и путем экспозиции — цель музейной работы. Это воспитание среди многих факторов предполагает в конце концов формирование у него такой системы эстетических критериев, которые, перестраивая, глубинные структуры личности, становились бы поведенческими структурами. И я снова возвращаюсь к мысли о том, что первичной, может быть, самой действенной формой воздействия на зрителя, не готового к знаточескому освоению художественных явлений, является определенным образом построенная экспозиция, освоение и «осознание» которой может осуществляться уже на психофизиологическом уровне, подчас без навязчивого вмешательства ее режиссера и интерпретатора, «разжевывающего» экспозицию, дающего часто излишне поверхностные решения, готовые рецепты.

**Примитивы — это реальность
художественной жизни**

Григорий ОСТРОВСКИЙ

искусствовед (Львов)

Мне представляется, что если даже музей называется музеем искусства, то он должен быть музеем культуры, то есть музеем народной художественной культуры. Во все времена структура ее была динамичной, исторически изменчивой, неоднозначной, и в соответствии с ней столь же многогранной и пластичной должна быть структура музея и его экспозиции. Применительно к периоду XVIII — начала XX века в качестве основных элементов этой структуры выступают крестьянское искусство, кустарные художественные промыслы и, наконец, творчество городских народных масс. Правомочность, более того, необходимость включения последнего в общую систему сегодня, кажется, уже мало кем всерьез оспаривается, и тем не менее ни один из функционирующих ныне музеев не реализует это в своих экспозициях. Состоявшиеся в последние годы выставки — «Русский портрет XVIII—XIX вв. из музеев РСФСР», «Костромские портреты», «Ярославские портреты» и другие, на которых демонстрировались первоклассные образцы примитивного портрета, поставили в повестку дня уже не только выставочную, но и музейную жизнь этого материала, причем не на локальном, а на более высоком, по крайней мере на всероссийском уровне.

Все еще вызывает сомнения необходимость включения в структуру музея народной художественной культуры народной станковой картины, еще ожидающей своих собирателей и исследователей. По всей вероятности, вывеска также имеет не меньше прав на внимание зрителей, чем, скажем, изразцы или прославленные городецкие прялки, а то обстоятельство, что вывеска зародилась и развивалась в сфере городского цехового (внецехового) ремесла, а прялки — крестьянско-посадских кустарных промыслов, принципиально не меняет их соотносительности с народной художественной культурой. Очевидно, что портрет, лубок и вывеска — не единственные виды городского народного искусства. Можно явление называть «третьей культурой», можно «вторым фольклором», но нельзя не замечать тесных творческих взаимодействий его с «ученым», профессиональным искусством, с одной стороны, традиционно народным — с другой. Как бы то ни было, «примитивы» — это реальность художественной жизни, современной художественной культуры. Значение этих вопросов, думается, выходит за рамки собственно музейной собирательской, экспозиционно-выставочной, исследовательской, популяризаторской проблематики. Речь идет, по существу, об утверждении народного искусства как разветвленной структуры, находящейся в процессе постоянного взаимодействия с другими «блоками» национальной художественной культуры.

**Учитывать все, что относится
к массовому вкусу**

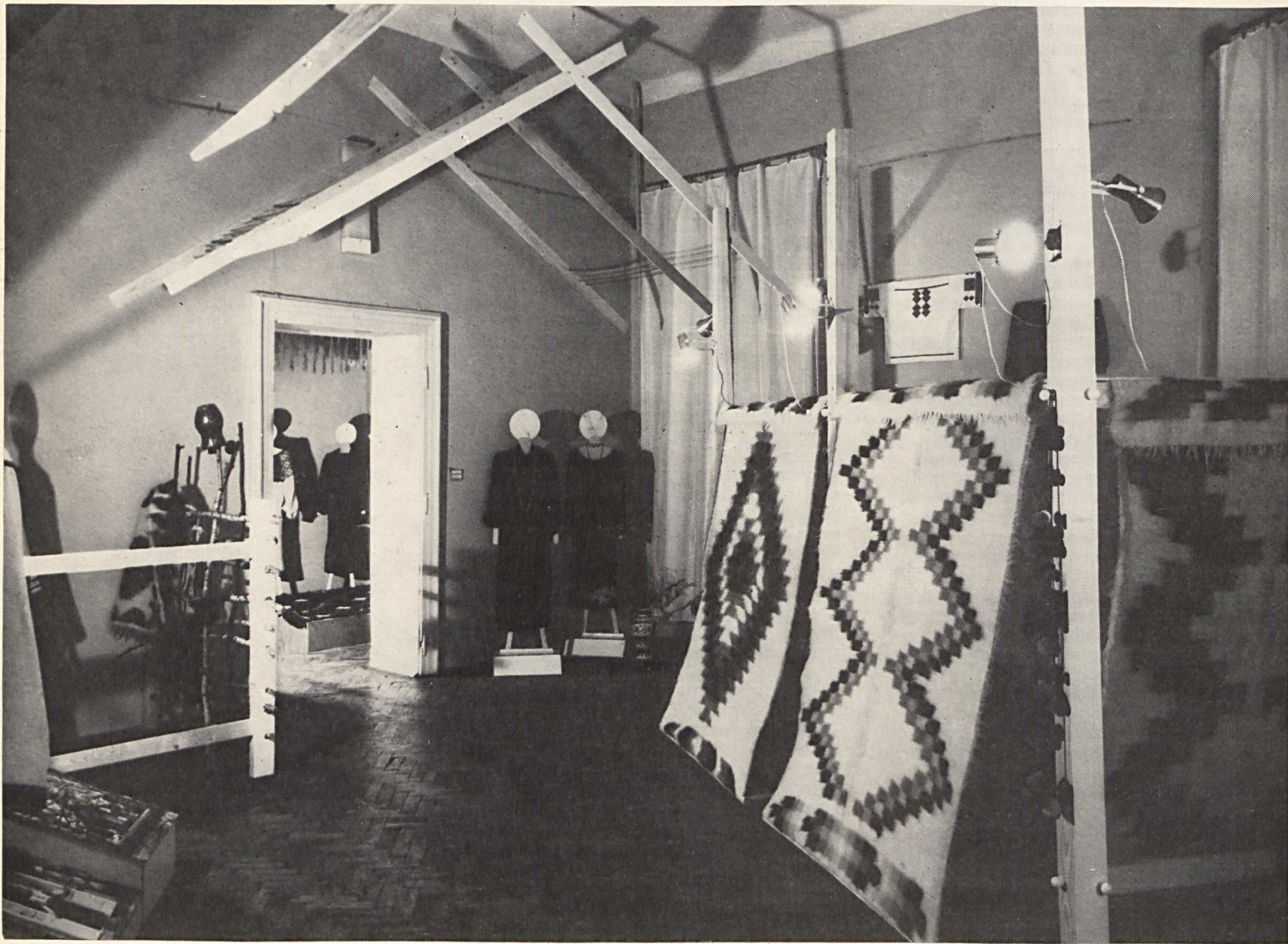
Галина ДАЙН

главный хранитель
Художественно-педагогического
музея игрушки (Загорск)

Я хочу поддержать Островского, а в чем-то пойти и дальше. Я уверена, что в музее вещи должны собираться не только по эстетическому принципу, часто сама жизнь музея, сама коллекция диктует нам какие-то иные подходы и критерии, а непосредственный контакт с вещами заставляет нас часто усомниться в правильности привычных установок. Так, например, в нашем музее собралось немало количество предметов, которые еще десять лет назад были приговорены

Фрагмент персональной выставки
украинского мастера А. Витоняк

Комплексный подход тяготеет
к показу не только произведения,
но и материала, орудий труда,
реальностей быта — предметного
окружения, природы.



к списанию, поскольку «не представляют художественной ценности». Но сегодня, снова рассматривая эту дешевую, мещанскую продукцию, которая наводняла базары и игрушечные лавки на рубеже веков, а затем продолжительное время жила в ассортименте первых советских артелей и фабрик игрушки, мы ощутили, как изменилось наше отношение к этим «антихудожественным вещам».

От «ненужного» игрушечного скарба неожиданно пахнуло вдруг ушедшим домашним уютом, спокойным, тихим, бесспорно мещанским, но теплым, живым, рукодельным. И еще празднично приподнятым над обыденностью, по-своему романтично-идеализированным, наивно-картинным. Зримо рисовались предметные «декорации» городского простого народного быта, грубо, банально упрощенные и всегда непременно яркие, радостные, близкие по поэтическому образу броской крикливой частушке — фрагменты маленьких обывательских мирков, еще недавно безжалостно осужденных, тесных, душных и затхлых, а сейчас безобидных и трогательных. Полурукодельные кустарные вещицы несли теперь какую-то новую, скорее забытую информацию о тех нравах, которые изменились до неузнаваемости, и вспоминать о них стало не только любопытно, но и приятно. Те же коробочки из-под духов и конфет, что в нашем быту ровным счетом ничего не значат и не стоят, еще несколько десятилетий назад имели целый ряд функций, кроме прямой, и век свой кончали не в мусоропроводе. Их никогда не выбрасывали и берегли как некую ценность, они украшали комоды, горки, этажерки, а если находилась более модная и пре-

стижная замена, переходили детям в игрушки. А уж там-то, в детских уголках, им было отведено заветное местечко, и игры с подобными безделицами остались в памяти многих современников среди прекрасных воспоминаний о детстве. Аналогичные примечательные штрихи вносят в характеристику народной среды многие, казалось, потерявшие всякий смысл вещи массового вкуса. Уже поэтому народный ремесленный кич должен сегодня остаться в музее. Как доказательство существующей научной проблематики, как выражение сегодняшней культурной тенденции — помнить, знать прошлое и сохранить с ним связь. Думаю, изучать нужно все, в том числе современный кич, и даже в оптимальных вариантах приобретать для музейных коллекций. Ведь продукция художественных промыслов совсем не вся такова, какой мы представляем ее по выставкам. Стоит попасть в дом народного мастера, и мы сразу почувствуем влечение его обитателей к кичевым изделиям современного толка. Увидим и огорчимся тому, что филимоновские мастерицы любят расписывать пресловутую кошку-копилку и ценят ее дороже лучших здешних свистулек, а богородские резчики «для души» и само собой для рынка успешно режут восточные маски, ошкуривая липу под фактуру кости и украшая их стеклянными бусами. Есть кич в семеновской и загорской матрешке, и особенно явно — в лихо размалеванной «токарке» Полков-Майдана, он есть почти везде, где проявляется живое народное творчество. И думается, нельзя полностью отрицать и высокомерно отбрасывать все подобного рода вещи. Нужно помнить, что они произ-

растают на одной почве с чисто традиционными изделиями, имеют самое прямое отношение к народному творчеству, к народной психологии, также выражают общественное мнение и массовый вкус. Так же как в литературе народная молва, слухи, рассказы становились часто темой классических произведений, так и изобразительно-прикладные формы, родившиеся в потоке жизни, в стихии народной культуры, могут дать что-то новое и продуктивное современному искусству.

Исчерпывающую экспозицию
создать необходимо

Александр КАНЦЕДИКАС

искусствовед (Москва)

Все современные вещи нужно показывать. И если кич — явление, действительно, значительное в культуре, а не преувеличенное суперрафинированными эстетам, если он укоренился в сегодняшних представлениях, надо показывать и его. Надо показывать Полков-Майдан целиком, иначе его не поймешь, не увидишь, что это «трава через асфальт» — у дерева порой уродливые корни, но крона без них не существует, а мы часто их отрубаем. Важно другое.

Мы сильно отстаем от практики, то есть мы показываем, говорим одно и то же. Надо отойти от показа, ставшего привычным: Гжель, Жостово, лаки. Народ жил не только этим. Дай бог нам преодолеть эту парадность, которую мы общими усилиями устраиваем, и вернуть-

ся к истокам серьезного классического искусства, к тем первичным одухотворенным слоям человеческой культуры и, в частности, старого народного искусства, которыми оно ценно также и для сегодняшней культуры и которые необходимо сохранить в народном творчестве. Теперь я хотел бы сказать, что не может быть единого принципа экспонирования народного искусства, хотя бы по той простой причине, что этот принцип должен изменяться во времени, то есть каждый раз мы показываем народное искусство не таким, какое оно объективно есть, а таким, какое оно актуально для сегодняшнего зрителя. И экспозиция должна меняться и актуализировать то, то, иной аспект народного искусства. А если говорить о том, что именно сегодня актуально, то это, на мой взгляд, нравственные аспекты. Во всех областях они волнуют сегодня человечество, а в народном искусстве они особенно явственны, и именно их мы должны сегодня уметь показать. И еще. Все, что касается биологических основ жизни человека, его действительности этнических корней, принадлежности к коллективу — необходимо показывать в музее. Каким образом, не знаю, это трудно.

Можно показать и природу, и лица мастеров, да просто людей, причастных к этой культуре. Можно показать какие-то фильмы, давать музыку, как сейчас это делают. В данном случае все годится, ибо народная культура — это явление синкретичное, и чем больше мы покажем его сторон, тем лучше. Как в этом материале разобраться — это дело экспозиционера, но его требуется ввести в курс дела. Он должен быть знаком с этой культурой, должен знать, что не вещи показывает, но выявляет ценности, которые не всегда во внешнем виде этих вещей зафиксированы, помнить — народное искусство, в отличие от профессионального, требует контекста, ведь оно не просто искусство — это и ритуал, и быт, и мировоззрение.

Однако при всем этом мы должны считаться с ситуацией; есть нечто в современном народном искусстве, что вошло в эстетический идеал, что абсолютно как Репин и Шишкин. И это надо показать в постоянной классической экспозиции. Я считаю, что она нужна, потому что именно такая экспозиция представляет национальную культуру более, чем все остальное. Может быть, фон, широкий контекст для такой экспозиции неизбежен, видимо, он осознан, как, например, фон у передвижников, ведь не ставят рядом с живописью Крамского издание «Войны и мира». Зритель не нуждается в азбучных истинах. Существование такой академической экспозиции не исключает демонстрации вехудожественных функций народного искусства и нашего сегодняшнего отношения к нему. Очевидно, для выполнения всего комплекса задач надо создавать музеи разного направления и строить для них специальные здания. Ведь строят же специальные здания для музеев паровозов, скажем.

Экспозиционер —
Петерс Мартинсон

Пример «концепционного» подхода к созданию экспозиции. Выявлены диапазон и эволюция отдельных мастеров промысла, показано изменение продукции художественного центра за определенный период, прослеживаются вариации одного изделия в творчестве разных мастеров.

Фрагмент выставки латгальской керамики



ния — очень разные, а порой и спорные — посвящены, в сущности, самой концепции народного искусства, которая и должна найти отражение в экспозиции.

При этом нельзя не заметить, что множество точек зрения, которое выявил «круглый стол», есть проявление не только разнообразия индивидуальных концепций специалистов, но также и реальной ситуации: теория народного искусства во многом находится еще в процессе формирования. Поэтому естественно, что каждая выставочная и музейная экспозиция оказывается неким фрагментом целостной картины. Диапазон таких фрагментов сегодня велик — от академического до метафорического показа. И только из множества экспозиций, по-разному, из разных потребностей практики и теории высвечивающих народное искусство, возникает у нас то общее представление о нем как о части народной культуры, осмыслить которое теоретически и экспозиционно — актуальная и увлекательная задача для специалиста.

За нашим «круглым столом» прозвучали мнения директоров и хранителей музеев, теоретиков, дизайнеров-экспозиционеров — специалистов, которым приходится и формировать, и оценивать экспозиции. Тем более существенным представляется, что их высказыва-

Материалы «круглого стола» подготовлены А. Сафаровой

Хрустальная колоннада Остроумова

Нина Василевская



Ваза «Клин». Хрусталь, шлифовка. 1962

Ваза «Лотос». Хрусталь, алмазная грань. 1968



Из всего многообразия форм предметного мира вазе отведено какое-то особое место. Мы наделили ее «надутилитарным», символическим смыслом. Среди первых названий вазами различные по функциям древнегреческие сосуды — гидрию, амфору, пелику, ойнохою и другие, мы не просто окрестили их единым родовым понятием, а возвысили, подняли на пьедестал, сделали эстетически значительными.

Гордо взметнулись отливающие золотом фаянсовые вазы Валенсии XV века. Ажурные ручки в виде крыльев дали им прозвище — крылатые, и они разлетелись из Испании по всей Европе.

Округлые, безупречные по силуэту китайские фарфоровые вазы — особый пласт в мировом прикладном искусстве, — вызвавшие череду подражаний в европейском фарфоре.

Знаменитые парадные торжественные фарфоровые и хрустальные вазы XIX века Петербургского завода, донесшие до нас дыхание русской классики. Они были последним выражением стилистических особенностей эпохи, воплощенным в кристальную форму предмета.

Конец XIX — начало XX века, модерн, плавные манерные неопределенные формы ваз, в которых индивидуальное важнее общего. Когда хотят определить особенности этого чувственно-тревожного стиля, неизменно называют вазы Галле, вазы Тиффани...

В советском декоративно-прикладном искусстве самозабвенным создателем вазы был Владимир Городецкий. В фарфоровой вазе он усматривал и основу своей пластической идеи, и извечный женский идеал, и распутившийся цветок...

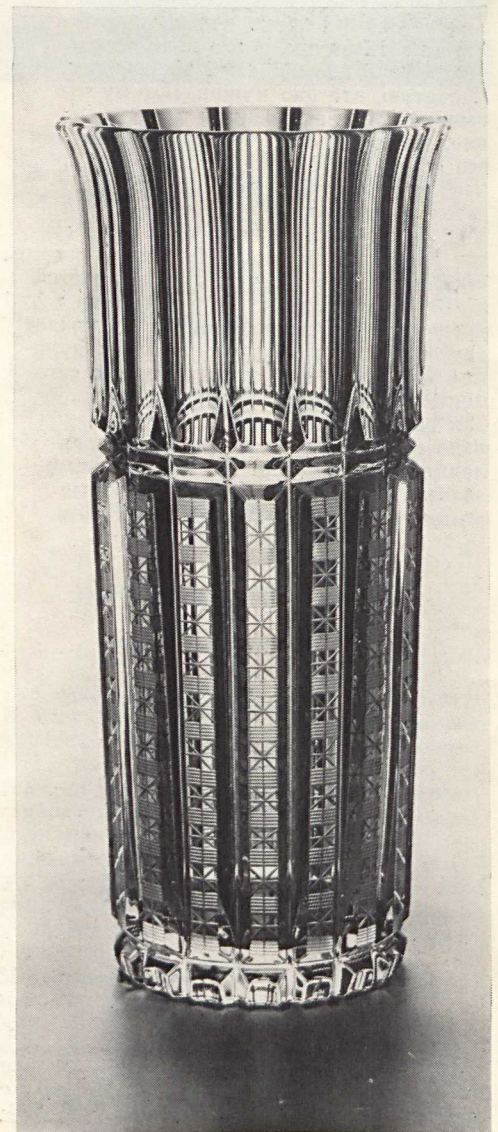
С образом классической хрустальной вазы нашего времени неизменно связано имя Адольфа Остроумова. Но классичность его метода не в традиционности следования уже известным принципам прошлых стилей, а как дар природы художника в его стремлении к высшей отработанности, совершенству и гармонии. В принципах формообразования Остроумов не привязыв-

вает себя к жесткости определенного модуля, а творит единственно по закону создания формы свободной, но продуманной и логичной, и не только для себя самого, а шире — для свойств материала, целесообразности предмета и стилистической чистоты, по меткому выражению К. Петрова-Водкина, по закону формы «неизбежной, а не вкусокапризной».

Важнейшим средством формообразования у Остроумова является алмазное гранение, однако пластический ход его не орнаментально-декоративный, а скорее скульптурный. Он создает формы-монолиты. Из массы хрустала иссекает он брызжащий спектральный каскад и режет, шлифует и снова режет, пока не добьется тектонической успокоенности. Для этой цели оптимальнее всего — цилиндр. Конус уже менее четок, более игрив. В цилиндре строгая классичность, определенность формы будто сродни упрямой сосредоточенности авторского характера.

Многочисленный ряд хрустальных ваз Остроумова по структуре формообразования делится на три типа — геометризованный, ассоциативно-природный и изобразительный.

К геометризованному можно отнести первые значительные работы, исполненные в широкой грани, — «Клин», «Кристалл», «Грань». В них уже проявились основные пластические принципы построения, особенно в вазе «Грань», где шлифованные срезы уверенно чеканят ее облик. Такими же были гладкие бутылки-вазы, небольшая вазочка «Фонарик». Но, пожалуй, сильнее и ярче всего творческое кредо Остроумова утверждают работы середины и конца 60-х годов — «Аккорд», «Русты», «Лотос», «Корона», «Октябрина», «Салют», «Лучи», «Маргарита», «Эхо», «Мерцание», «Ананас», «Ожерелье». В блистательном ряду этих ваз не хочется устанавливать хронологическую последовательность. Важно подчеркнуть, как в них проявились основные принципы, на которых зиждется мастерство Адольфа Остроумова: монолитность формы, четкость членений, кон-

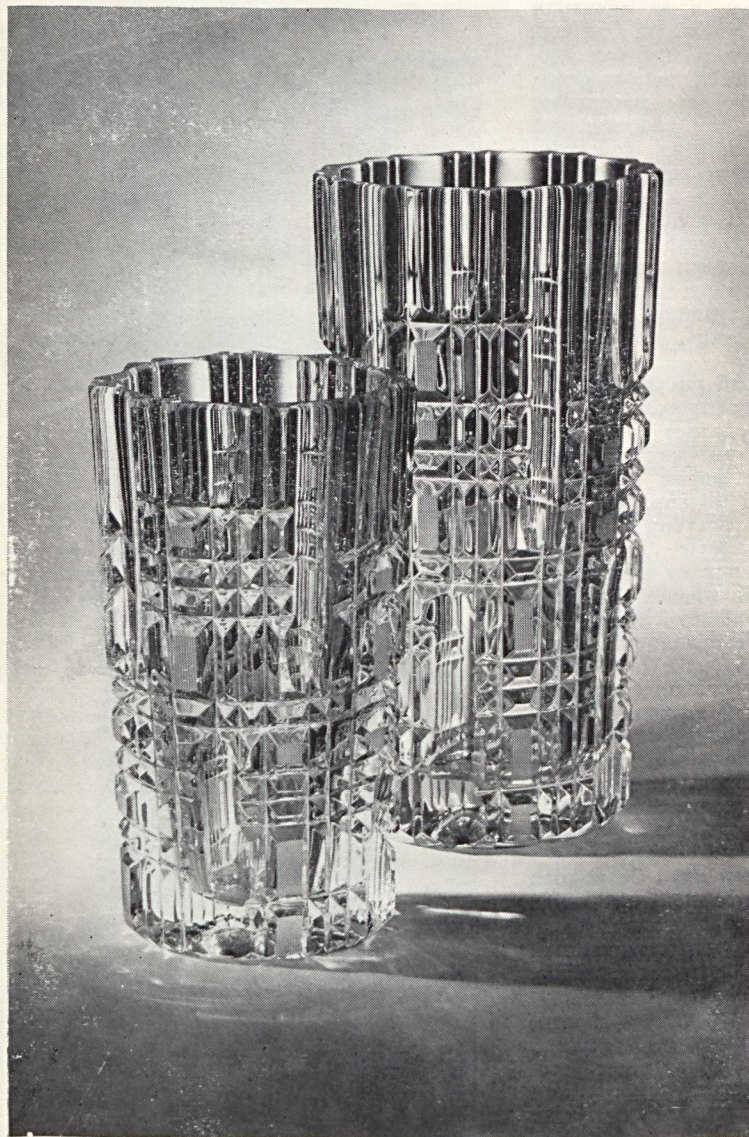
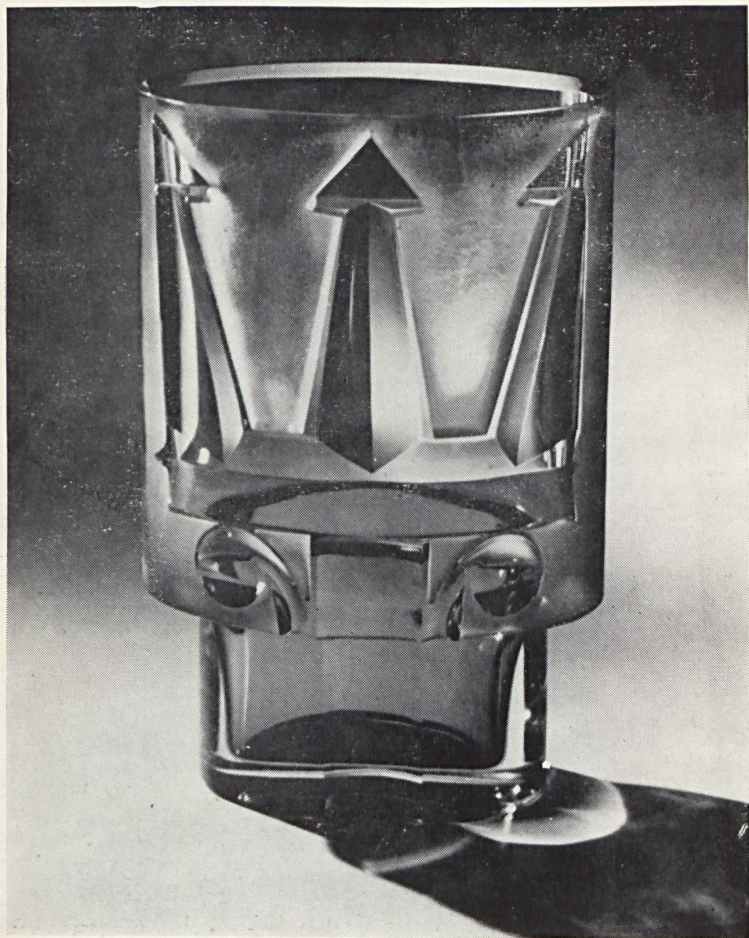


Ваза «Трезубец». Цветной хрусталь, алмазная грань. 1978

Ваза «Колокольчик». Хрусталь, алмазная грань. 1975

Ваза «Праздник». Хрусталь, алмазная грань. 1976

Ваза «Маргарита». Хрусталь, алмазная грань. 1969



Ваза «Искра». Хрусталь, алмазная грань. 1975

Вазы «Одуванчик» и «Желудь» Хрусталь, алмазная грань. 1975

Ваза «Русты». Хрусталь, алмазная грань. 1970

ная обработка, цветные включения. Одна из ранних — небольшая вазочка «Петровский кораблик». Пятнадцать лет выпускает завод этот сувенир, и он не приземлялся. Эта вещь органична по всем

Многие формы ваз Остроумов делает в виде укрупненных бокалов, фужеров. Таковы «Гранат», «Роза», «Колокольчик», «Желудь», «Одуванчик». В них будто пагнетается идея предметности, усилива-



структивность огранки. Геометрия форм в вазах художника проявляется себя еще в одном пристрастии — в стремлении к вертикали. Наиболее ясно это подчеркивается в «чистых» объемах (то есть без ручек, горла и др.), например, в вазах «Русты», «Аккорд», «Лотос». Стройность форм создается здесь направлением алмазной грани и ее ритмом.

Вазы, названные ассоциативно-природными, восходят к работам Веры Мухиной такой же ориентации, затем их создавали Екатерина Яновская, Лидия Смирнова. Характерно, что у них наблюдается примерно одинаковый тип вещей, тяготеющих к несколько прямолинейной образности и построенных как округленная, чуть расширяющаяся книзу, приземистая форма («Репка» Мухиной, «Желудь» Яновской, «Дынька» Смирновой).

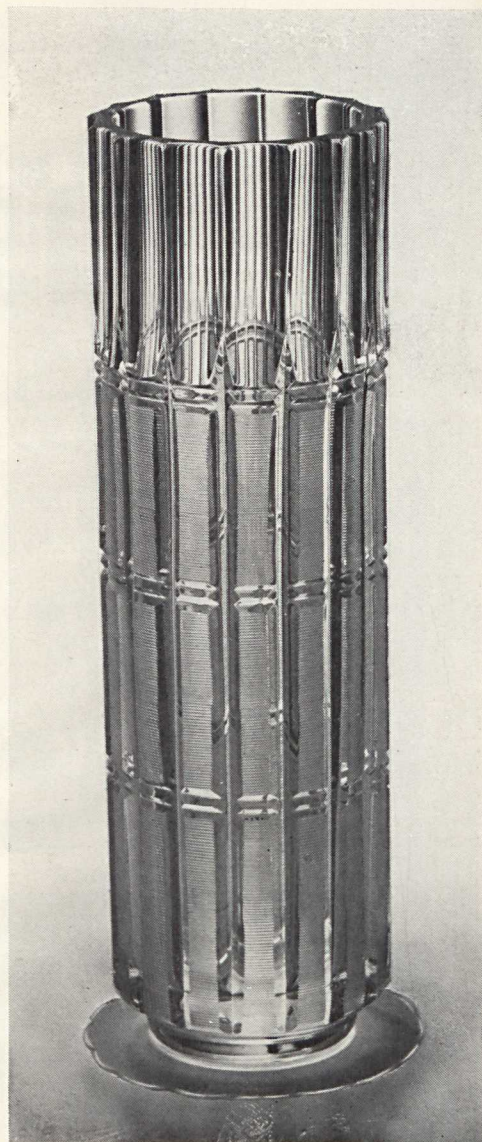
Остроумов и здесь резко обозначает свое отношение. Одна из лучших его работ середины 60-х годов — ваза «Гранат». Рубиновый цвет ножки и сочность крупного гранения составляют основу декоративного образа, в котором мало от прямой ассоциативности с гранатом как плодом. Чуть наметив лишь саму идею, художник строит скорее концепт образа, в котором пластика формы обнаруживает себя самостоятельно. И в ней — монолит и вертикаль. Из плотного основания-плитки вырастает сначала гладкий цилиндр ножки, затем по ней идут кольцеобразные перехваты, подводящие к округлому тулову, суживающемуся кверху. Квадраты алмазного гранения собраны рядами по вертикали. Они выпуклы, в стиле знаменитого «русского камня», но ни их осязаемая фактурность, ни насыщенность декоративными элементами не противоречат стройности общего пластического ритма вазы. Особую группу составляют работы с сюжетно-тематическими изображениями, условно названные изобразительными. Таковы вазы «Ваятель», «Волейболисты», «Петровский кораблик», «Дерево», «Гвоздика», «Роза», «Букет». В них часто применяются техника гравировки, пескоструй-

эстетическим параметрам, а ее основная сюжетная значимость раскрыта отнюдь не прямолинейно-сюжетным мотивом изображения, но суммой всех использованных выразительных средств: массивные стенки вазочки строги, как классические пропилены; брошенный на дно кобальтовый нацвет — та петербургская синь, что не однажды воспета Блоком и Ахматовой, что осталась в фарфоре Городецкого; прозрачность хрусталя и тонкие плывущие штрихи рисунка — как вздох бесплотных белых ночей... Такой творческий подход рождает не банальный сувенир с изображением «памятного места», но искреннюю память сердца.

В вазе «Ваятель» сильный рисунок самого изображения, сплошь матированного пескоструйной обработкой, делает сосуд почти скульптурным, так рисунок объема, ощутим на прозрачной форме цилиндра. Такой же подчеркнутой моделировкой отличается изображение трезубца на одноименной вазе, его чеканные грани вписаны все в тот же цилиндр на невысокой, с заливом, кобальтовой ножке. Так же как и «Петровский кораблик», ваза «Трезубец» — превосходный сувенир Ленинграда.

Если рассмотреть произведения Остроумова в целом, то при всем различии формообразующих начал (цилиндр, реже конус и шар) и образного хода (отвлеченная тема, мотивы живой природы) в них можно наблюдать еще одну закономерность — везде сохраняется подчеркнутая предметность.

Уже в начале творческого пути Остроумов оберегал предметность формы, хотя уйти в «свободное» формообразование было легко и даже могло казаться оправданным для решения многих пластических задач. Предмет остался жить и под могучими ударами алмазного гранения, изобразительного или орнаментального. Художник стремился к иному — он искал новые возможности и ориентации в конструкции формы самой бытовой вещи, не разрушая ее зримого образа.



Декоративная композиция «Фантазия». Хрусталь, свободное формование, пескоструйная обработка. 1980

Декоративная композиция «Зимний сад». Хрусталь, свободное формование, пескоструйная обработка. 1980

Ваза «Корона». Хрусталь, алмазная грань. 1970

ленность поиска — к более живому и живописному — в принципиально новых работах Остроумова 80—82-х годов, созданных им для пресса или свободного моделирования с фигурным пуансоном. Ваза

показывает, что он остается истинным художником промышленности и в служении будням, красоте повседневной, ненавязчивой и проникновенной видит большую честь и свое призвание.



ется ее значимость, удваивается образ — предмет в предмете.

Подобный ход виден и в вазах «Сквара». Внешний облик их напоминает старинные лампы, с широким цилиндром лампового стекла и баночкой-основанием. Это основание ограничено крупным «камнем», а цилиндр искрит косыми гранями, в одном случае гладкими, чуть скользящими, в других — перекрещивающимися, удивительно образно ассоциирующимися с лучами света и емко выражающими природу хрустала. В вазах-лампах тема решена еще быстрее, чем в вазах-бокалах, с блестящим мастерством, но в рамках не изобразительной, а скульптурно-тектонической системы, чисто «по-остроумовски».

В новую волну художнических ощущений конца 70-х — начала 80-х годов Остроумов вошел со своим творческим потенциалом. Одна из лучших и, пожалуй, самых лирических работ Остроумова — композиция «Зимний сад». Разновеликие формы завершаются раскрытыми многолепестковыми венчиками. Не повторяясь, то чуть отогнутые книзу, то слегка вытянутые в стороны венчики будто дышат сквозь ледяную стужу. Ослепительной белизной играет матовая поверхность хрустала, похожая на снег. Композиция рассчитана на восприятие условности сюжета на условном языке, диктуемом материалом и технологией.

Обращает внимание необычный рельеф, охватывающий формы. Это не традиционный прилеп, а новый технологический прием — пескоструйное моделирование, при котором художник врезается в толщу хрустала, выявляя необходимый рисунок. Эта техника позволила Остроумову создать органически цельную форму с большим пластическим акцентированием и усилить образное звучание темы. Венчики времени сказались в очевидном стремлении создать не одиночную вещь, а именно композицию, в которой есть свой подход, своя эмоциональная изобразительная сторона.

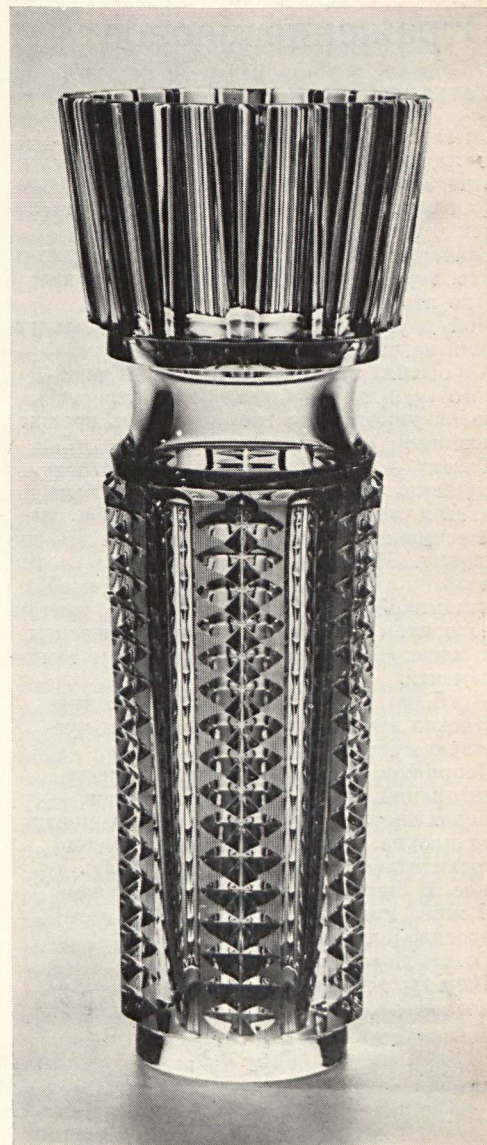
Будет справедливым отметить эту направ-

«Каскад», блюда «Листопад», «Ива», пельменицы «Капитанская» и «Визит» исполнены так, что их внутренние полости — неровные, с выемками от пуансона, а наружные — гладкие, которые можно как угодно декорировать. И тогда алмазное гранение, например, нанесенное в тех местах, где прошлея рифленый пуансон, не просто извлекает из хрустала его оптический эффект, но делает грань поистине живой, все время движущейся, изменяющейся в зависимости от точки зрения. Внутри нее возникают многочисленные волнообразные штрихи, будто перемежающиеся в своем пространстве. Такой динамичной грани этот способ декорирования еще не знал. И Остроумов здесь первооткрыватель.

Во всей творческой ориентации Остроумова четко видна позиция — быть художником-прикладником в самом высоком и значительном толковании этого слова, художником, чьи творения связаны с самой жизнью человека, причастные его постоянному окружению.

Его бытовые изделия из хрустала созданы с максимальной продуманностью всех жизненных свойств вещи, всех ее сторон как произведения искусства прикладного, предметного, близкого и уютного для человека, для его дома. Они еще в замысле художника становились законченными, а не просто намеченными; конкретно выполненными, а не просто нарисованными, созданными в уважительности к тем рукам, которые будут их выдувать, гранить, шлифовать, в уважительности к машине, что их производит, к человеку, что будет ими пользоваться и любоваться.

Оттого-то они так жизнестойки и основательны. Оттого-то они нужны и реальны для жизни подле человека и определяют собой его художественные представления о быте. Выставочные, уникальные работы, бесспорно, формируют художественный вкус человека, но быт его создают вещи прикладные. Такое творческое ответственное отношение Остроумова к предмету



Александр Васильев — три отражения одного лица

Испытание модели. Х. на к., темпера. 1981

Театр для птиц. Х. на к., темпера. 1981

Актриса. Натюрморт. Х. на к., темпера. 1980

Марионетки. Х. на к., темпера. 1979



Отражение первое

Татьяна Сельвинская

Он запомнился мне сорокапятилетним. В стандартной каракулевой ушаночке, в черном двубортном пальто, застегнутом до самой шеи. В галошах. Эдакий «человек в футляре».

Сейчас ему семьдесят. Он самое элегантное, неугомонное, парадоксальное существо изо всех, кого я знаю.

Мой друго-враг. Стремительно помолодевший за четверть века.

Юная сила таланта, долгие годы зажатого (как же мучительно жил человек!), лавой уничтожила все, созданное прежде хозяином «футляра».

Талант — это река, слитая множеством родников, где каждый отмечен особым цветом, не смешался, сохранил себя. Выплеснувшись на полотно, окрасил его по-своему. И различно наполнились сотни полотен стилистикой, пластикой, темой, динамикой, техникой, фантазией, ритмом, колоритом, иронией; смещением красоты и масштаба, но мощным течением темперамента.

— «Я не могу отвечать за то, что чувствовал вчера, потому что сегодня чувствую иначе».

Неприятие как знак любви. Пестрота интонаций и жизненных интересов.

Подвижность тела, мимики, души, повадки клоуна, шута и скомороха. Умение восхититься чужим и возненавидеть чужое. И быть Лириком. И быть Мужем. И жива надежда убедить его во всем противоположном.

Во что поверил сам.

Если ты искренен.

Потому что А. П. — сама искренность.

Отражение второе

Виктор Березкин

Выставка Александра Павловича Васильева состоялась в феврале — марте 1982 года в залах Академии художеств. Лишь первые довоенные десять лет театральной работы не вошли в экспозицию, все остальные этапы творчества были представлены. Их три.

Период с середины 40-х до 1955 года (первая персональная выставка): и в театре, и в живописи — жанровая повествовательность, непосредственное освоение окружающего мира, быта и природы. Второй период прошел под знаком многолетней работы над главным произведением — спектаклем «Петербургские сновидения» по Ф. Достоевскому (1968), в котором, а также в создававшихся одновременно графических (коридоры, мастерские, двери, лестницы, дворы и т. д.) и живописных (кабульские мотивы) сериях проявился подлинный драматизм. А на исходе этого периода (персональная выставка 1972 года) он увидел и представил на своих картинах начала 70-х годов Японию, открыв для себя чистый цвет как самостоятельную эстетическую категорию. Но решительный поворот произошел в 1976 году, вскоре после того, как он оставил службу в театре. С этого момента Васильев работает главным образом в мастерской. Ему было уже шестьдесят пять лет, когда совершилась удивительная метаморфоза. Творчество художника обрело ярко выраженные черты фантастичности и гротеска. Значительное, а может быть, и решающее место в нем заняла стихия свободной, веселой и озорной игры, и если в первый период Васильев работал как жанрист, а во второй — как художник драматического, даже трагедийного плана, то теперь его влечет к комедийности, к фарсу, к лубку, к народной картинке. В этом особенность нынеш-

него искусства художника, во всяком случае той его сферы, которая составляет феномен Васильева — его *Станковый театр*.

На протяжении всей жизни в театре его постоянно сдерживали рамки коллективного сотворчества в процессе создания спектакля, связывали непростые условия театрального производства. Теперь он освободился от всего этого, почувствовал себя совершенно раскованным, способным единолично, без режиссера и актеров, без многоликой «армии» помощников — исполнителей декорации и ее ежевечерних реализаторов-монтажировщиков — осуществить все, что жаждет его уже ничем не сдерживаемая фантазия. Его художническая энергия и его жизнелюбивый темперамент вырвались на простор. У него открылось «второе дыхание». И никогда раньше он так упоенно не работал. Он как бы спешил наверстать упущенное, высказать недосказанное, воплотить недоделанное. Спешил дать выход всем чувствам, эмоциям, желаниям, которые его переполняли. Запечатлеть на холсте все многообразие самых неожиданных впечатлений от бытия и от театра, от ощущения и фантазий. Его искусство не имеет теперь ничего общего с многозначительным «священнодействием» — это увлекательная игра. Он работает удивительно весело, он широко открыт жизни, и люди, и вещи, и природа — интересны и прекрасны для него в равной степени, а что не прекрасно, то смешно. От этой открытости проистекает и импровизационная незапрограммированность, спонтанность. Отсюда — главное чувство, которым художник жил все эти годы и живет сейчас, это истинная радость творчества, наслаждение от самого его процесса, ощущение «я все могу» и счастье, когда приходят божественные минуты особого вдохновения. Рядом со *Станковым театром* на выставке были и работы другого рода — пейзажи, лирические и проникновенные, полевые цветы, собранные, что называется, под

ногами. Портреты художников, портреты стариков, портреты «красивых девушек» (в каталоге А. И. Морозов усмотрел их связь с общими «поисками красоты в современном советском искусстве»). Все эти группы как бы окружают *Стан-*

тюрморты со своей драматургией и игрой каждой детали. В «репертуар» *Станкового театра* Васильева входят даже букеты, которым художник сочиняет внутреннюю сюжетную ситуацию и ставит в «сценическую среду» драпировок

в специфически сценическую атмосферу: Островского — на фоне собственной декорации «Леса», Достоевского — в образной среде «Петербургских сновидений». Художника интересует соединение жизни и театра, их встреча. На стыке жизни и



ковый театр, и в то же время те или иные их мотивы и сюжеты могут в любой момент войти в его «репертуар». Ибо творчество расчленило лишь условно, по сути своей оно едино во всех проявлениях. Определяющее же его качество — театральность. Она у Васильева в крови. Но никогда ранее, даже в годы активной работы на сцене, его истинно глубинная, всеохватная и индивидуально неповторимая театральность мироощущения и художественного мышления не проявлялась столь ярко.

Что же представляет собой *Станковый театр* Васильева? Первое, что определяет его (как и любой театр вообще), — это репертуар. *Станковый театр* Васильева отличается широтой тематического диапазона и жанровым многообразием. Он складывается из серий, в которых выступает каждый раз другая «труппа». Ее могут составить деревянные балбетки и вещи, животные и люди. Объектом игрового действия у Васильева становится буквально все, что его окружает и что рождает его фантазия.

Первой (1976—1977) была серия «Балбетки». На выставке художник собрал эти работы в отдельном зале. А в центре показал, откуда и как возникла «труппа», исполняющая данный «спектакль». В отдельной витрине стояли подлинные клячки (деревянные молотки) и крестьянские толкушки — прообразы его балбеток. Придавая им различную форму, по-разному раскрашивая и декорируя, добавляя те или иные характерные детали, Васильев разыгрывал с балбетками сцены самого разнообразного содержания.

Они исполняют эпизоды из придуманных художником старинных представлений: «XVIII век», «Перед казнью балбетки», «Св. Балбеттино».

Другой репертуарный цикл образует «Театр вещей». Всевозможные вещи театрального мира (реквизит, атрибуты актерского быта, сценические костюмы) и просто быта («Самовары», «Старые вещи», «Польская кухня») — все это на-

или, напротив, на фоне ничем не прикрытой оголенной стены (как это часто бывает в современных спектаклях). Забавную лубочную «песку» в трех частях составляют картины, изображающие карточных дам: невесту, злодейку и кокетку. Здесь и «театр живых», комические сценки, где в главной роли «выступает» черный скотчерьер Васильева «Гамлет», и «театр для птиц», со сценой-огородом, обрамленной ситцевыми занавесками, и пугалом-актером-антагонистом; театр с острыми «психологическими» переживаниями, его «героиня» «Волчица» с безмерной голодной тоской в глазах; и даже трагическая «Охота на кабанов», рождающая ассоциации с темой известной песни В. Высоцкого. Стихия увлеченной и озорной игры объединяет серию своеобразных реминисценций на темы живописи и скульптуры великих мастеров прошлого: женской фигуры Гирландайо, а в виде фона за окном — декорация итальянского города; получается как бы сцена из некоего спектакля, и девушка с картины Гирландайо предстает как актриса. Ассирийско-вавилонской скульптуре пририсованы живые, смотрящие на нас глаза — и перед нами некий актер, загримированный и одетый по образу и подобию «Человека из Вавилона».

Но самыми главными «действующими лицами» *Станкового театра* Васильева являются, конечно же, современные люди; он пишет их с особенным удовольствием, одевая в сценические костюмы и помещая в театрализованные ситуации и мизансцены. И когда он пишет профессиональных актеров, он показывает их не на сцене, а в условиях закулисного быта — в антракте, во дворике летнего театра, когда, скинув туфли, «дама» XVIII века курит сигарету. Создавая серию портретов русских писателей, над театральным воплощением чужих произведений он больше всего работал, Васильев пишет их совершенно реально, словно с натуры, но помещает

театра рождается своеобразное, часто по внешним признакам — парадоксальное, но по существу очень органичное соединение правды и вымысла, быта и театральности, жанровой повествовательности и «художественной небыллицы».

В *Станковом театре* Васильева второй половины 70-х — начала 80-х сходятся те тенденции, которые являлись центральными в его творчестве прежних лет.

Правда и вымысел соединяются в картине «Инсценировка, Наташа Толкунова» — современная молодая женщина как бы исполняет «роль» дамы начала века, какой-нибудь Татьяны из горьковских «Врагов»; она одета в подлинное платье того времени и изображена на фоне декорации особняка в стиле модерн, напоминающей ту, что мы видели у самого Васильева недавно в постановке пьесы Горького в театре на Малой Бронной. А его волчица стоит среди декорации же, изображающей поляну и лес, обрамленной театральными арлекинами. Второй вариант — когда рожденные фантазией художника образы «художественных небыллиц» оказываются в реальной, жизненно достоверной обстановке. Таксы балбетки. Они действуют в реальных интерьерах и среди природы, словом, в естественной среде, которую столь любовно писал Васильев в этюдах и воссоздавал на сцене в 40—50-е годы.

Театр и жизнь, быт и фантастика перемешались в серии «Отшельники». Это целая «человеческая комедия», в которой художник смеется над тем, что кажется ему особенно забавным в жизни. Стшельник-идеалист, добрый малый Боря, в несвежей зеленой майке, холостячки заштопанной на животе, в сложной из газеты малярной шапочке, изображен среди экзотических пальм в фантастических джунглях, в окружении кроткого ягненка и мудрого какаду, и держит он в руке гнездо с яйцами — такова ироническая мизансцена на тему идиллического сближения его героя с природой.

Он весело обыгрывает, переводя в «ре-

пертуар» своего *Станкового театра*, забавляющие его сюжеты из околухудожественной жизни. Он избирает сцену заседания некоего придуманного им сценографического «выставкома». Его члены предстают в виде ангелов и дьяволиц в современных костюмах, но с крылышками или рожками, в масках и полумасках. Они окружили стоящий на столе маленький непритязательный макетик, уставились в него и обдумывают свой «приговор».

Еще одна особенность *Станкового театра* Васильева — его своеобразная фольклорность. Она выражается прежде всего в самом характере образного мышления художника и проявляется в той естественности и органичности, с какой он соединяет, казалось бы, несоединимое, сочетает несочетаемое, перемешивает реальность и «художественные небывальщины».

Если же обратиться к тем работам, которые Васильев осуществляет в последние годы уже на сцене, то и здесь получают выражение все те черты, о которых шла речь применительно к *Станковому театру*. Только если в мастерской, создавая станковые произведения, Васильев решает проблему «театр в живописи», то в сценических работах проблема, которую он разрабатывает с удивительной последовательностью на протяжении последнего десятилетия (начиная со спектаклей 1973 года «Лес» и «Последняя жертва»), формулируется как «живопись в театре». Примером этих поисков может служить последняя постановка художника «Волки и овцы» А. Островского в театре на Малой Бронной.

Золотистый занавес с подборами, падуги, драпировки, позолоченные амуры — атрибуты «шикарного» провинциального театра прошлого века (первые театральные впечатления детства в старой Самаре). Этот театр прошлого отделен от зрительного зала едва заметными золотыми струнами, тянущимися от старинной рамы вверх, они словно обозначают границу между нынешним временем и временем действия пьесы. Лишь изредка кто-то из персонажей выглядывает из-за обозначенной золотыми струнами «четвертой стены» в зрительный зал. Третий же план занят живописными задниками, они предназначены уже не для актеров, а для зрителя. В этих задниках-картинках художник дал себе волю все, что только возможно в театре, нарисовать и написать, причем так, чтобы у зрителей создалась полная иллюзия реального пространства реальной комнаты или реального парка. *Васильев свято верит, что в театре на декорации не должно быть скучно смотреть.* Когда реальный интерьер разгадывается как изображение на полотне, зритель может оценить эту «обманку», эту игру, предложенную художником.

Эти живописные картинки рождают ощущение своеобразной фольклорности, потому что в фольклорном театре все сочетаемое, потому что «художественный реализм, образительный, жизнеподобный, воссоздающий чувственный образ времени, является как бы новым фольклором, новой фольклорной формой, его поэтика фольклорна в том отношении, что на нее откликаются все и каждый» (Н. Я. Берковский).

Отразив почти четыре десятилетия работы Васильева в театре и в изобразительном искусстве, выставка вместе с тем как бы завершила третий этап его творчества. Можно предположить, что и сейчас произойдет новый поворот. Художнической энергии у него для этого предостаточно. А девизом по-прежнему остается начертанное над дверью мастерской на притолоке «Кукуриси» — придуманное им самим в минуту особенно хорошего настроения якобы «японское» слово, которое в «переводе» должно означать «Меняйся!»

Отражение третье

Ирина Уварова

«Феномен Васильева» предстал перед Березкиным в облики необычного



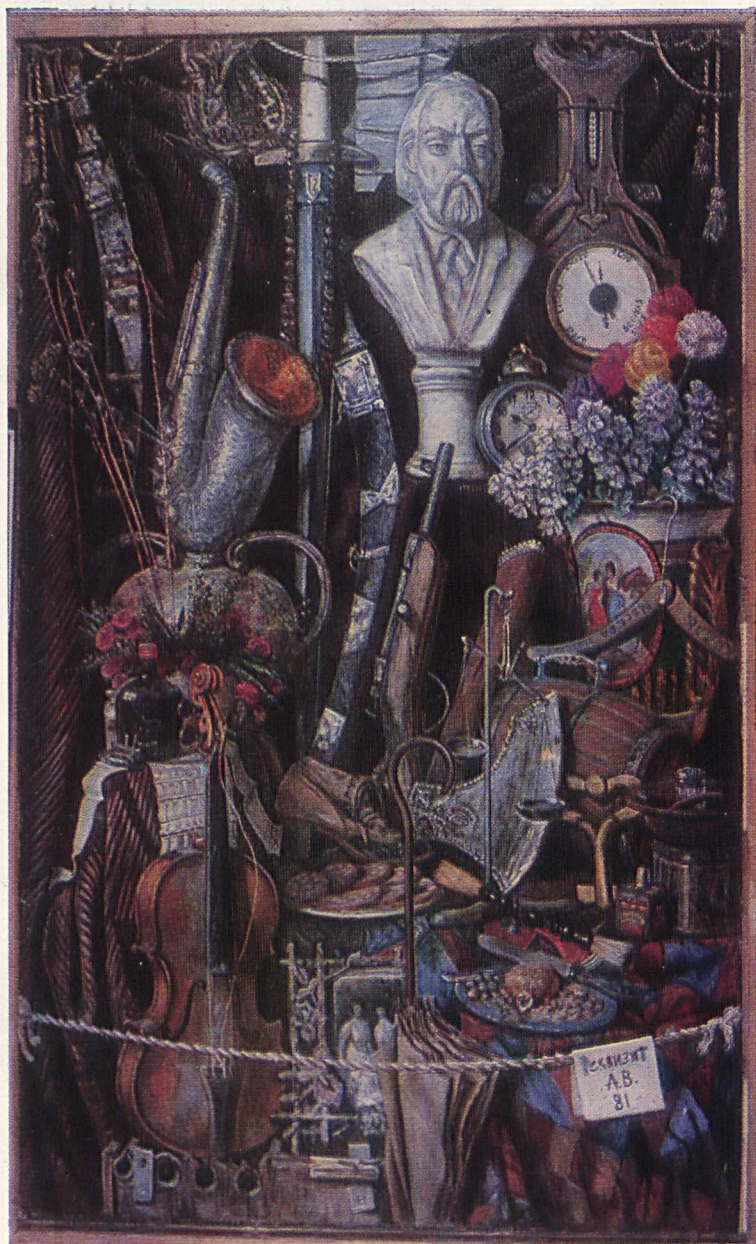
«станкового театра». И хотя он верно определяет его фольклорные истоки, все-таки хочется уточнить: этот театр вполне узнаваем, место его рождения — ярмарочная площадь. Ее балаганы уже не бродят между Эльсинором и Самарой, но не перестают являться художникам. Изгнанные цивилизацией, они продолжают излучать свои вечные видения, тревожа писателя и поэта. Чем объяснить иначе их прельстительную власть над творчеством и Чаплина, и Тышлера, и Лорки? Да мало ли кто еще слышал гаерский зов и мчался смотреть на Дам, Королей и Чертей! Балаган вечно утаскивал все, что встречалось в странствиях. Он собирательствовал, как Плюшкин, но оставался бродягой, любителем дорог. Как ков простор! Как заразителен соблазн перепрыгнуть через жанровый отбор и вырваться в мир, хватая все подряд и перетаскивая в свои холсты. Подобно венецианцу Пьетро Лонги, он пишет все, что видит, и, как Лонги, готов рисовать великана, и льва, и носорога. И — волчицу. На самом деле это не побег из эстетической системы на волю, но перебежка в другую систему. Потому все новое для художника, поддавшегося искушению площадным искусством, укладывается в матрицы ярмарочных чудес. Балбетки угодили на место кукольного театра, отшельник Боб занял вакансию «Дикого цейлонского человека».

Для такого умозрительного хождения в народные гуляния художник должен иметь при себе пропуск: неординарность природы, какую-нибудь странность. Березкин доказательно разбирает чистую наивность фольклорных сюжетов Васильева, а Сельвинская горячо настаивает на искренности художника. Это так, но не могу не внести коррективы. Изображая огородную мистерию-с пугалом, что дурачит невинных пташек, никогда не видевших театра, знойную гурию Востока, сладкую и пышную, как мусульманская халва, и маски гордых риулан, сквозь прорези которых пытливо взирает наш современник — Александр Павлович никогда не расстается с проницей, свойственной просвещенному уму. Он мог бы написать лубочную картинку, не уступая афишному мастеру, изображавшему «настоящую морскую Сирену». Но Васильев покажет, как к корпусу девицы приставлен белужий хвост. Он подключается к объекту с невинностью

примитива, торгующего обозрением русалки в маленьком театрике, но там, за драпировкой будет прятаться интеллигент; познав вкус варварского фокуса, он не удержится от соблазна разгласить его секрет. Как говорил лорд Генри,

простейшие удовольствия — последнее прибежище сложных натур. Тяготение к наиву есть потребность искусственной души, проница же — направление духа. Она помогает определить смысл и место явления на карте мироздания, и не она ли подстрекает его, служившего серьезнейшему психологическому театру, вдруг ринуться в объятия театра маски? — Измена! — крикнул Андрей Белый по поводу блоковского «Балаганчика», забыв об ироническом законе искусства и природы являть событие сначала в трагическом плаще, а после — в рубище фарса. Они едины, как сямские близнецы, разлученные, они погибают. И замечено: когда крайняя трагическая напряженность перетекает в фарсовые сцены, появляются маски и куклы. Так говорит В. Н. Топоров о поэтике Достоевского, то же можно сказать и об А. П. Васильеве. Он погрузился в «Петербургские сновидения», в Достоевского, в адские дары трущоб и вынырнул из них, естественно, на площади народных гуляний. Конечно же, достойно изумления, что весь этот каскад причудливых мотивов извергся на полотна Васильева уже после того, как он обрел право на заслуженный отдых. Но с позиций балаганных сюжетов ничего невероятного здесь нет. Мы увидели на выставке портреты старцев, удалившихся на отдых, хоть и заслуженный, но печальный, а дама в увядшей шляпке прямо так и названа «Сверстница». Но не спешите поверить художнику, в контексте выставки эта подпись — обман, лукавый вызов, нос, показанный судьбе.

Когда художник зарабатывает право начать все сначала, искусство, выдающее неслыханный аванс, налагает на его творения узнаваемый знак. Кисть Васильева, воспитанная в лоне реализма, и глаз, приученный ловить мгновенное движение модели, соскальзывают в иное измерение. Попадая туда, живая плоть природы как бы погружается в прозрачный раствор и там хранится на грани трепета и оцепенения, мгновенного порыва и очарованного безвременья. Модель обращается в экспонат, движение, в котором ее настиг художник, будет повторяться и повторяться, как на картинах примитива. Там пространство призрачно, а время неподвижно и принципу «кукуриси» не подчинено. Там старуха всегда была старой, а Маргарита навеки прек-



Балбетки в приморском парке.
X. на к., темпера

Натюрморт. X. на к.,
темпера. 1980

Автопортрет с балбетками.
X, на к., темпера. 1976

Очень дорогая гадалка.
X. на к., темпера. 1978

Волчица. X. на к.,
темпера. 1978

расна, нет теней, а задники не прикрывают стеклянную прозрачность пустоты. Однако здесь нас ожидает еще один фокус ярмарочного толка. Столь узнаваемая эстетика балагана оборачивается на самом деле эстетикой живописи 70-х годов: быть может, картины А. П. Васильева, привлечение наше внимание, просто подчинены магии тех же ритмов и отражений, хотя искусство семидесятых рекрутировало другое поколение, а плечу Васильева вовсе не задевало? Что-то стояло в воздухе искусства, повелевая ему изведать радости площадного народного творчества, вечные, как сама жизнь, и сохраняющие привкус вечности.



Сказочный город Аллы Пологовой

Людмила Марц

Ташкентский республиканский театр кукол
Архитектор — В. КУЗЛЯНОВ

Художники:
«Сказочный город» —
А. ПОЛОГОВА,
при участии С. АСЕРЬЯНЦ,
Л. ДОБРОВОЙ
Оформление дверей —
Д. ШАХОВСКОГО
Скульптор портала — П. ШИМЕС

Новое здание Ташкентского республиканского театра кукол расположилось в Детском парке на высоком берегу реки, террасами поднимающемся над центром города. Просторная площадь перед театром, залитая щедрым солнцем, зелень парка и пространство неба, на котором четко прочитывается силуэт здания, — вот то естественное окружение, в котором предстояло жить театру. И еще, постоянно и всюду присутствующий, как лейтмотив, образ нового Ташкента, города прекрасной современной архитектуры, спланированного продуманно, широко и вольно.

Кукольный театр — одно из древнейших искусств, история которого в Средней Азии начинается где-то в античности. Традиции народно-профессионального кукольного театра, как и близкого ему по сути театра масок, не прерывались в Узбекистане никогда, дожив и до наших дней как органическая часть представлений, устраиваемых на больших площадях городов и сел во время народных праздников и гуляний, выступлений актеров, музыкантов, канатоходцев, танцоров на ходулях, акробатов, иллюзионистов, конного цирка, дрессировщиков медведей, коз, обезьян и змей. Основа этих народных представлений, обозначаемых в узбекском языке одним словом «уйин», что ближе всего по значению русскому «игра», — яркая зрелищность, площадность, виртуозное мастерство, не могли не сказаться на общем эмоциональном строе архитектуры нового театра. Для молодого ташкентского архитектора В. Кузлянова, яркого приверженца «эмоциональной архитектуры», увлекательным

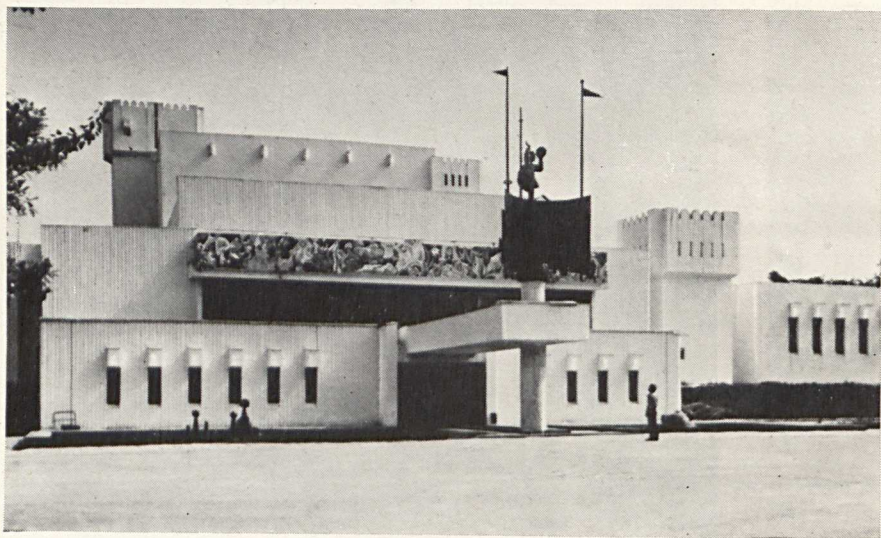
было все: и то, что это театр, и то, что театр кукольный, и то, что этот кукольный театр для детей. С самого начала рождался романтический образ: театр сказки, светлого мира детства, театром для кукол, загадочных существ, ожидающих перед зрителями на сцене днем и ведущих невидимую и неведомую никому жизнь ночью. Такое толкование театра не противоречило, а, наоборот, укладывалось в традиционное на Востоке благоговейное отношение к кукольному представлению как священному действию, способному повлиять на ход событий, изменить что-то в судьбе человека, принести счастье и здоровье детям, и прежде всего в дом, где ждут ребенка. В образе театра угадываются ассоциации с белоснежным сказочным замком, вырастающим перед бредущими по песку пустыни бедуинами или актерами-кукольниками, и, одновременно, ассоциации с замками из песка, которые обычно строят дети. Вот в этой труднообъяснимой синхронности «большого, серьезного, архитектурного» и «сказочного, не совсем настоящего, не взрослого» проявилась способность, вернее, тонкое чутье молодого архитектора снять, где нужно, лишний пафос (а его можно было бы ожидать в здании столичного театра), снизить «чуть-чуть» общее звучание серьезного современного архитектурного сооружения, оснащенного системой кондиционирования и необходимыми техническими устройствами, поступиться «чуть-чуть» ощущением монументальности и построить, в результате, милый, добрый, бесконечно «свой» для кукол и детей театр. В здании театра, действительно, чуть заужены лестничные марши, совсем чуть-чуть понижены порталы дверей, а в зрительном зале конструкция позволяет сделать чуть выше сидения кресел, на которых сидят дети. И все же дело не в размерах, в общем-то они стандартные, а в соразмерности, сомасштабности театра маленькому зрителю. Взрослому же человеку в этом театре весело, так, как должно быть в сказке или при возвращении в собственное детство. Задумывая свой театр, В. Кузлянов с самого начала мыслил его не как чисто архитектурное сооружение, помещение для театральных представлений, а устроенный во всех деталях сказочный дом, единый архитектурно-художественный организм. Большая роль в осуществлении этого замысла отводилась архитектором «сказочному городу», встреча с которым предвляла бы для маленького зрителя волшебство кукольного представления. «Сказочный город», придуманный и исполненный московским скульптором Аделаидой Германовой Пологовой, выросший как органическая и необходимая

часть театра, стал сегодня не только одной из признанных достопримечательностей Ташкента, но и значительным событием нашей художественной жизни последних лет.

Город А. Пологовой построен в нижнем вестибюле театра, куда зрители входят прямо с улицы. Он размещен у противоположной входу стены, занимая всю ее длину и высоту и распространяясь немного на прилегающие стены. Получив узкое и в общем не очень удобное для работы пространство, А. Пологова отнеслась к нему не как к месту, отведенному для размещения скульптуры, а как к своего рода пластическому материалу, который необходимо было заставить работать на решение задачи. В полутораметровом по глубине пространстве была выстроена из бетона «настоящая» архитектура: дворцы, мечети, зубчатые стены с башнями, дома с балконами, арочные проходы и лестницы, уводящие в глубь города. Под рукой художницы плоскость стены и пристенное пространство превратились в живой, объемный, гомонливый восточный город, сверкающий цветными керамическими крышами и расписными порталами, населенный многочисленными обитателями: звездочетами, поварами, зазывальными отведать манты, любопытными старухами, веселыми актерами-кукольниками и отважными канатоходцами, бдительными пожарниками, влюбленными юношами, распеваящими на балкончиках серенады, красавицами, выглядывающими из окошек с ажурными ставнями, собаками, неутомными мальчишками, сидящими на крышах или взбирающимися на дерево, чтобы открыть висящую на нем клетку и выпустить птиц. Впрочем, город строился и заселялся не сразу. Когда художница впервые приехала в Ташкент для утверждения своего проекта, зная театр только по чертежам, она застала законченный нулевой цикл. До открытия театра оставалось четыре месяца. Работа выполнялась в Москве, перевозилась кусками и монтировалась на месте. Не раз и не два теплая, только что выгнутая из печи керамика, поставленная в обгипсованном вечером, грузилась в Москве на самолет, с тем чтобы через четыре-пять часов в сказочном городе вырос минарет, распахнула еще одно окошко лукавая красавица, созрели грозди винограда или прилетели птицы, устраивая свои гнезда в медно-золотых кованых кулах деревьев. Жесткие сроки сдачи работы заставили художницу принять оптимальное решение: построить вначале всю архитектуру города и заселить его минимально необходимым количеством сказочных жителей. В этой работе на первом этапе вместе с А. Пологовой участвовали московские художницы С. Асерьянц и Л. Доброва. Заказ был выполнен, договор закрыт, театр открылся в назначенный срок, подарив ташкентцам и кукольные спектакли, и сказочный город. И хотя все: и архитектор, и художественный совет, принимавший работу, и зрители — считали, что город полностью построен и живет полнокровной сказочной жизнью, неутомимые и щедрые мысль, фантазия и руки художницы продолжали строить и украшать город, заселять его все новыми и новыми жителями. Четыре раза приезжала в ташкентский театр А. Пологова, и четыре раза в сказочном городе возникали новые дома, появлялись бродячие актеры и циркачи, вырастали новые деревья и цветы — город рос, как и положено расти городам, питаясь в данном случае щедростью большого художника.

*

Работа А. Пологовой для ташкентского театра, продолжавшаяся около трех лет, раскрывает в какой-то степени методологию творческого мышления этой удивительной художницы, позволяя шаг за шагом проследить сам процесс создания. Впрочем, узнавание того, как, зачем, почему и в какой последовательности рождался тот или иной сюжет этой сказки, помогает лишь глубже понять, что сделано, что сказано, что прочувствовано



художницей, не снимая и не отменяя тайны, чуда, каким всегда остается ее искусство. Город А. Пологовой рос как живое растение, оставаясь в каждый момент роста, на каждом из четырех этапов творческого процесса цельным и законченным. И хотя всякий раз казалось, что уже «не убавить и не прибавить», город продолжал расти так же естественно, как растет дерево, когда на ветке появляется почка, из нее росток или цветок, затем новая ветка или плод и новая почка. Не прихоть и не игра руководела Пологовой все эти годы. Найдя образное решение сказочного города, продумав композиционное и конструктивное построение пространства, художница затем с жесткой для себя необходимостью и последовательностью решала сложные формальные задачи. При этом она пользовалась разными, в равной степени ей подвластными изобразительными и выразительными средствами. Ощущение глубины и пространственности города достигается главным образом пластикой и соотношением архитектурных объемов, построенных в узкой пристенной зоне и включивших ее тем самым в пространство композиции, а также многочисленными балкончиками, заглубленными нишами окон и распахнутыми ставнями. Населяя и украшая город, А. Пологова вводила круглую скульптуру, рельеф, мозаику, роспись, рисунок, использовала разные материалы. Чистые объемы, объемы цветные и рисованные, многоцветная керамика в сочетании с ажурными, гнутыми из золотистой ленты металлическими решетками, полусферические, контрастно большие латунные кроны деревьев на нарисованных стволах — и все это на белом фоне стены.

Белый цвет — основной в композиции, задающий звучание всем остальным цветам, имеет в разных ее частях разное смысловое и весовое значение. То это плотная, тяжелая, белокаменная архитектура, то белая стена дома с окошками, то это белое небо, по которому летит белый конь. Именно для того, чтобы добиться разного звучания одного и того же белого и, главное, сделать небо легким, художнице понадобилось все время «населять» композицию, утяжелять ее цветом. Той же цели служит и направленный свет прожекторов со специально подобранными художницей желтыми фильмами, создающий над городом золотую дымку. Большое смысловое и эмоциональное значение придавалось автором полу — мозаике из каменных плит, гальки, цветных камней с включением металла, создающей впечатление мостовой старого города. Сказка, сочиненная, кажется, почти по-детски непосредственно, родилась как результат долгой, тяжелой

и таинственной работы художника. Сказочный город не был бы сказочным, если бы в нем так же свободно и вольно, как и его жители, не обитали бы дети. Для них представление начинается сразу при входе в театр, уже в вестибюле, в сказочном городе. Дети пробираются через арки, карабкаются по ступенькам, залезают внутрь башен. Увидеть по-настоящему сказочный город можно только перед спектаклем, когда дети, словно яркие цветы, заселяют нижнюю часть города. Тогда становится понятным, почему художница поместила почти весь цвет и всю скульптуру в верхней его части, оставив белую архитектуру внизу для детей. Сказочный город притягивает детей и осваивается ими сразу не только потому, что он интересно устроен. С первого взгляда они признают его «своим», совсем нестрашным даже для самых маленьких, недавно научившихся ходить. С изумительной точностью художницей выбран масштаб, позволивший построить город, соразмерный пространству детского мира. Но, учитывая интуитивно физические параметры мира ребенка, А. Пологова создала свое произведение без каких-либо скидок на «детскость» его восприятия.

Город ее живой и сложный, полон сказочных и жизненных коллизий и человеческих отношений, где живут одновременно созерцающая старость и восторженная юность, где мудрый звездочет и возносящий к небу молитвы мулла соседствуют с румяным, как булка, поваром, где на строгого пожарника, стоящего на чужой на своей каланче, на которой начертано «ПК-2» (а за кованой дверцей действительно пожарный кран — пришлось его обыграть и включить в композицию), с лукавой ухмылкойзирает Палван Качаль с петухом под мышкой — главный и непременный герой всех народных кукольных представлений, где рядом с веселым скачущими собаками и ишаком, тянущим повозку с фруктами, естественно уживается летящий над городом белый крылатый конь счастья. Город сочинен, как и любая сказка, в равной мере и для детей, и для взрослых, каждый находит в нем свое.

Создавая причудливую, остроумную декоративную композицию, А. Пологова наполнила ее образами и сюжетами, увиденными в окружающей жизни. Некоторые ее герои — портретные изображения актеров театра, с которыми за три года совместной работы она успела подружиться, другие персонажи явно пришли с полюбившихся художнице шумных, изобильных ташкентских и самаркандских базаров. Живое непосредственное ощущение жизни, пережитое и воплощенное в скульптуре, позволило

московской художнице создать в Ташкентском театре кукол удивительно достоверный, по общему мнению, образ восточного города.

Для многих любителей искусства, почитателей таланта А. Пологовой, знающих ее глубокую, значимую по пластике и философии выставочную скульптуру, работа ее для детского театра может показаться неожиданной. Однако это не первое произведение художницы, адресованное детям. Еще в 1970 году ею была задумана игровая скульптура для детского парка в Саранске «Шахматный город». Работу тогда не пришлось выполнять, был сделан лишь эскиз, но в нем присутствовали некоторые моменты, осуществленные позже в композиции для Ташкентского театра кукол. Обе эти работы объединяют не только тематика и игровой характер, но прежде всего давно притягательная для скульптора возможность работать для реального жилого пространства в связи с архитектурой.

За последние годы А. Пологовой создан целый ряд монументально-декоративной скульптуры для разных объектов, в том числе для Олимпийского центра в Москве. Знакомство с ее работой для Ташкентского театра кукол позволяет увидеть еще одну художественную и человеческую грань ее дарования — умение работать в ансамбле с архитектурой.

«Сказочный город» в Ташкентском театре — пример творческого сотрудничества художника и архитектора. Большой, опытный мастер, А. Пологова, приняв идею молодого архитектора В. Кузьянова о «сказочном городе», сумела так тонко вписать свою изумительную сказку в пространство интерьера, что ее произведение стало органической частью художественной атмосферы театра для детей.

Однако это органическое существование скульптуры в пространстве театра, целостном художественно и эмоционально, не означает, что скульптура слилась с архитектурой, стала как бы ее элементом. Скорее наоборот. Скульптура Аллы Пологовой живет в архитектуре собственной жизнью: жизнью пластической — в артистично-свободной, живописной лепке пространства, по сути своей противоположной неизбежной суховатости современного здания, собранного из стандартных деталей, и жизнью сокровенной — определенной жизнью города-театра, потому что ее «Сказочный город» не что иное, как еще один театр, театр в театре, со своим сценическим пространством, со своим увлекательным действием, разворачивающимся над зубчатыми стенами города, откровенно напоминающими ширму кукольного театра. Здесь следует, очевидно, говорить о сложном сосуществова-



нии архитектуры и скульптуры, при котором сохраняется самоценность скульптуры как станкового произведения искусства.

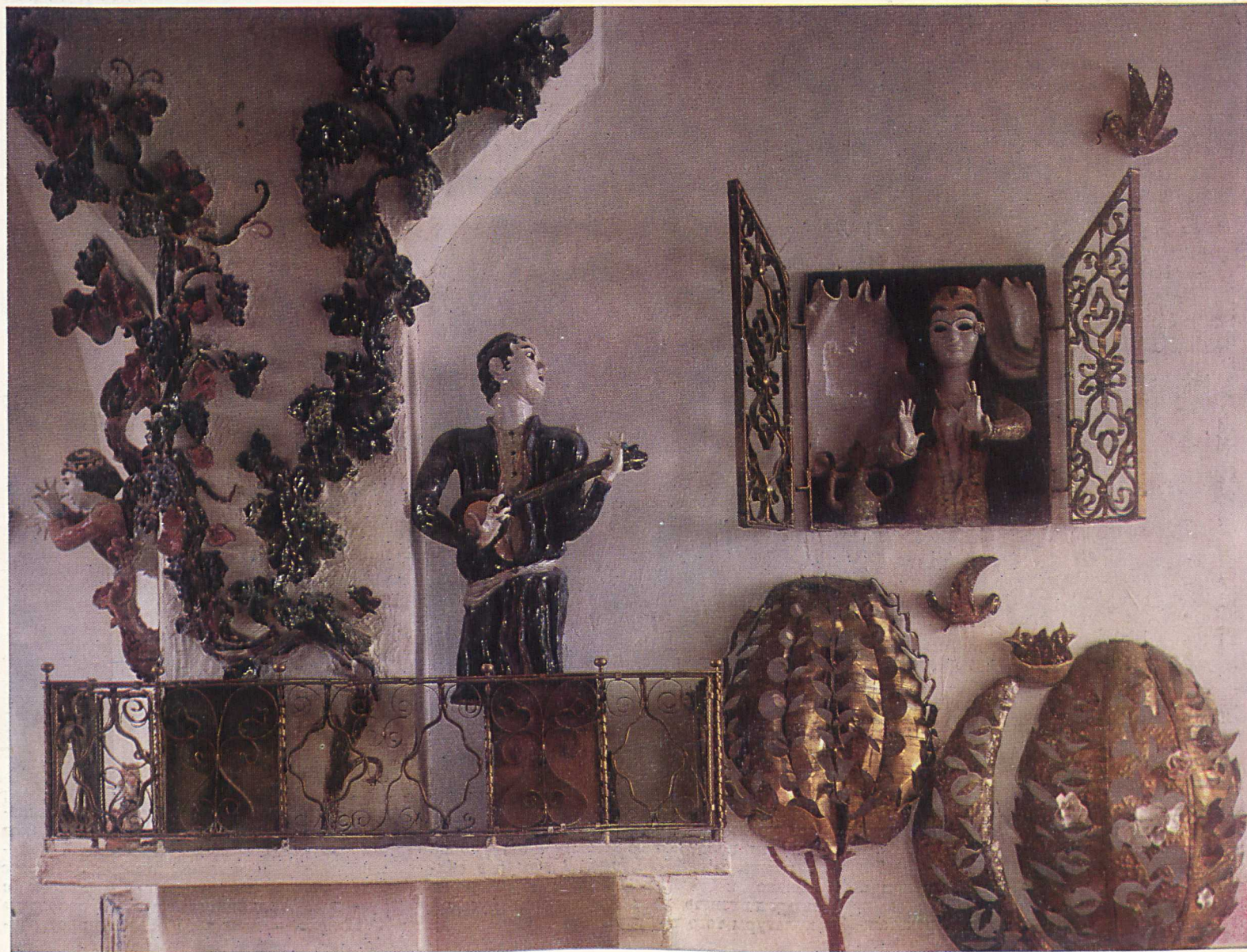
Каков механизм этого сосуществования, чем оно достигается? Прежде всего богатством ее пространственного мышления, свободой и раскованностью в обращении с пространством. В своих решениях она

может как угодно далеко уходить от архитектуры, но всегда сохраняет с ней связь, точно задавая меру активности художественного произведения, она обеспечивает ему задуманную самостоятельность. Ее скульптура принимает на себя задачу активного формирования эмоциональной атмосферы.

Рассказ о работе А. Пологовой не исчер-

пывает разговора о художественном оформлении Ташкентского театра кукол. В нем принимали участие и другие московские и ташкентские художники, в том числе Д. Шаховской — автор великолепных дверей из металла, и П. Шимес, создавший скульптуру для фасада театра, но их работа — тема другой статьи.





Уникальный памятник петровского времени

Нинель Калязина,

Людмила Дорофеева

Дворец Меншикова.
Южный фасад после реставрации

Парадная лестница дворца Меншикова

Государственный Эрмитаж в Ленинграде открыл новую экспозицию «Культура России первой трети XVIII века». Экспозиция создана в одном из интереснейших исторических зданий Петербурга-Ленинграда — во Дворце Меншикова на Васильевском острове, в котором были проведены сложные реставрационные работы. Ценность новой экспозиции-музея прежде всего в его подлинности и уникальности, ибо дворец — единственный сохранившийся памятник жилой и одновременно административно-общественной архитектуры периода создания Петербурга. Особая эмоциональная убедительность его основывается на богатстве и разнообразии отделки и декора интерьеров дворца в ансамбле с предметами прикладного искусства и быта конца XVII — первой четверти XVIII века из коллекции Эрмитажа. Архитектурное решение дворца соответствует стилистическим концепциям петровского барокко и отражает переходный этап развития и европеизации русского

Плафон на потолке Орехового кабинета

Приемная дворца Меншикова

ный фасад здания был богато декорирован пилястрами, скульптурой на аттике, княжескими коронами и вазами на фронтонах ризалитов. Его масштабность по тем временам, представительность давали основание современникам говорить о нем как «о великопнейшем во всем Петербурге».

Известно, что во дворце проводились блестящие ассамблеи с приемами иностранцев, которых необходимо было поразить богатством и европейской новизной убранства. В нем первый президент военной коллегии и генерал-губернатор Петербурга, ближайший помощник Петра I Александр Данилович Меншиков занимался делами по организации армии и строительства города. Во дворце заключались договоры, выдавались задания архитекторам, скульпторам, художникам, приехавшим строить Петербург, обсуждалось создание кирпичных заводов, пильных мельниц, вопросы жизни и быта.

Таким образом, внутреннее устройство и

Дворец Меншикова стал одним из первых и самых ярких примеров воплощения новых веяний в культуре, нового уклада жизни.

В первую очередь это нашло отражение в устройстве и оформлении помещений — ассамблейного зала, кабинетов, кунсткамеры, токарни, приемных, парадных спален, кухонь. В отделке дворца был использован весь известный тогда арсенал декоративных средств и приемов: монументально-декоративная живопись, скульптура и лепка, резное и наборное дерево, расписная голландская плитка и изразцы, расписная и тисненая кожа, ткани. К числу ценнейших художественных явлений относится монументально-декоративная живопись дворца — гризайли в вестибюле парадной лестницы и росписи на потолке в приемной и в так называемом Ореховом кабинете А. Д. Меншикова.

В росписи потолка Орехового кабинета, в ее дошедших до нас двух слоях темперно-масляной живописи мы видим образцы светского творчества русских мастеров Оружейной палаты, с характерной для петровской эпохи просветительской и пропагандистской направленностью искусства, его связь с актуальными событиями времени. Поскольку росписи исполнены последовательно — в 1711—12, 1715(?) и последний плафон на холсте — Ф. Пильманом в 1717—19 годах, можно проследить этапы развития декоративной живописи на протяжении около двадцати лет. Сюжет первой росписи (первого слоя) читается четко и ясно — в центре фигура в костюме античного воина с атрибутами победителя, с чертами лица молодого Петра I. В углах пятчастной в целом композиции эмблематические изображения с девизами, раскрывающими условия победы, например, «согласие приносит победу», сочетаются с короной и ветками оливы — символом мира.

Утрата верхнего живописного слоя этой первой росписи в результате побелки потолка известно не позволяет говорить о ее первоначальных живописных достоинствах. Однако владение рисунком, ракурсами, умение разместить фигуру в рост на потолке, незначительном по высоте, использование техники масляно-тепёрной живописи по штукатурке, только входившей в моду в Европе, тоновой живо-



искусства. В его создании принимали участие едва ли не все известные архитекторы Петербурга того времени — Д. М. Фонтана (с 1710 по 1712), И. Г. Шедель (с 1713 по 1727), Д. Трезини, К. Б. Растрелли и Ж.-Б. А. Леблон (с 1717 по 1719). В первой трети XVIII века четырехэтаж-

убранство дворца было обусловлено не только вкусом хозяина, но и его общественным положением и значением дворца в жизни новой столицы. В нем все обязывало к самому высокому уровню и представлению всех достижений русской культуры того времени.

писи (гризайль) — говорят о профессиональном мастерстве русских художников и знании ими приемов европейской монументально-декоративной живописи. Вместе с тем многое еще роднит эту роспись с русскими традициями второй половины XVII века, особенно ее объемно-простран-

ственное решение.

Документы позволяют очертить круг мастеров, работавших по росписям дворца Меншикова в 1712—1727 годах. В их числе группа мастеров Оружейной палаты, участвовавших в живописном оформлении дворцов и Триумфальных ворот Меншикова в Москве, затем в Нарве и, наконец, в Петербурге: Александр Захаров, Иван Адольский Большой, Иван Адольский Меньшой, Дмитрий Соловьев, Леонтий Федоров, Василий Ерошевский, Степан Бушуев, Дмитрий Тараканов.

Кроме того, по документам Домовой канцелярии Меншикова при дворце, примерно с 1716 года, числились живописцы Андрей Петров, Иван Боранд, Никита Мотовилов, Савелий Родионов, Петр Алексеев, Петр Зыбин. Многие из названных художников известны по более поздним своим работам в Петергофе и Петропавловском соборе.

Документы говорят также о наличии большого собрания античной и итальянской скульптуры во дворцах и садах Меншикова. Позже, конфискованные в царскую казну, они украсили пригородные парки Петербурга.

Сегодня в нишах парадных сеней дворца экспонирована античная скульптура, входящая в число первых русских приобретений петровского времени. Тематический подбор и расстановка этой скульптуры характеризуют не только декоративные приемы дворцового убранства, мастерство античных и итальянских скульпторов, но и смысловое, аллегорическое содержание, которое было присуще искусству петровского времени. Так, например, «Геркулес со шкурой льва» и «Флора» в нишах вестибюля олицетворяли победы России над Швецией и связанный с ними расцвет страны.

Интерьеры дворца сохранили до нашего времени редчайшую, подлинную пластику первой трети XVIII века. Именно с этим временем связывается начало применения в отделке русских дворцов лепного декора из гипса и алебаstra.

Лепной декор представлен здесь достаточно разнообразно, в нескольких видах — в качестве великолепных обрамлений изразцов на потолках с тонкой моделировкой многочисленных тяг и профилей, с четким, графически исполненным резным орнаментом. В растительную вязь его органично включены монограммы, орденский знак Андрея Первозванного, то есть элементы, несущие в себе не только декоративные, но и смысловые аллегорические нагрузки. Лепное обрамление служит фигурной рамой для изразцов, разнообразит их ровную поверхность.

Весьма интересны, можно сказать, уникальны, лепные медальоны, украшающие потолок передней или секретарской комнаты. Это восемь повторяющихся парных женских фигур: одной с весами, другой с колосьями в руках и корзиной изобилия у ног. Атрибуты позволяют идентифицировать фигуры с аллегориями Правосудия и Плодородия или Богатства, восходящими к античным мифологическим персонажам. Движения фигур вписаны в круг, разработаны в формах барочной пластики, но в низком и графично проработанном рельефе. Они призваны провозглашать девизы дворца и приемной генерал-губернатора.

Хотя документально не установлено имя их автора, они имеют прямые аналогии в медальонах на фасадах Старой почты в Берлине, построенной А. Шлютером (хранятся в Берлинском музее), и, следовательно, могут быть связаны с мастерами его круга. Также близки по характеру и рисунку для барельефов Марса и Минервы, подписанные И. Маттарнови и предназначенные им для Зимнего дворца Петра I (хранятся в Эрмитаже).

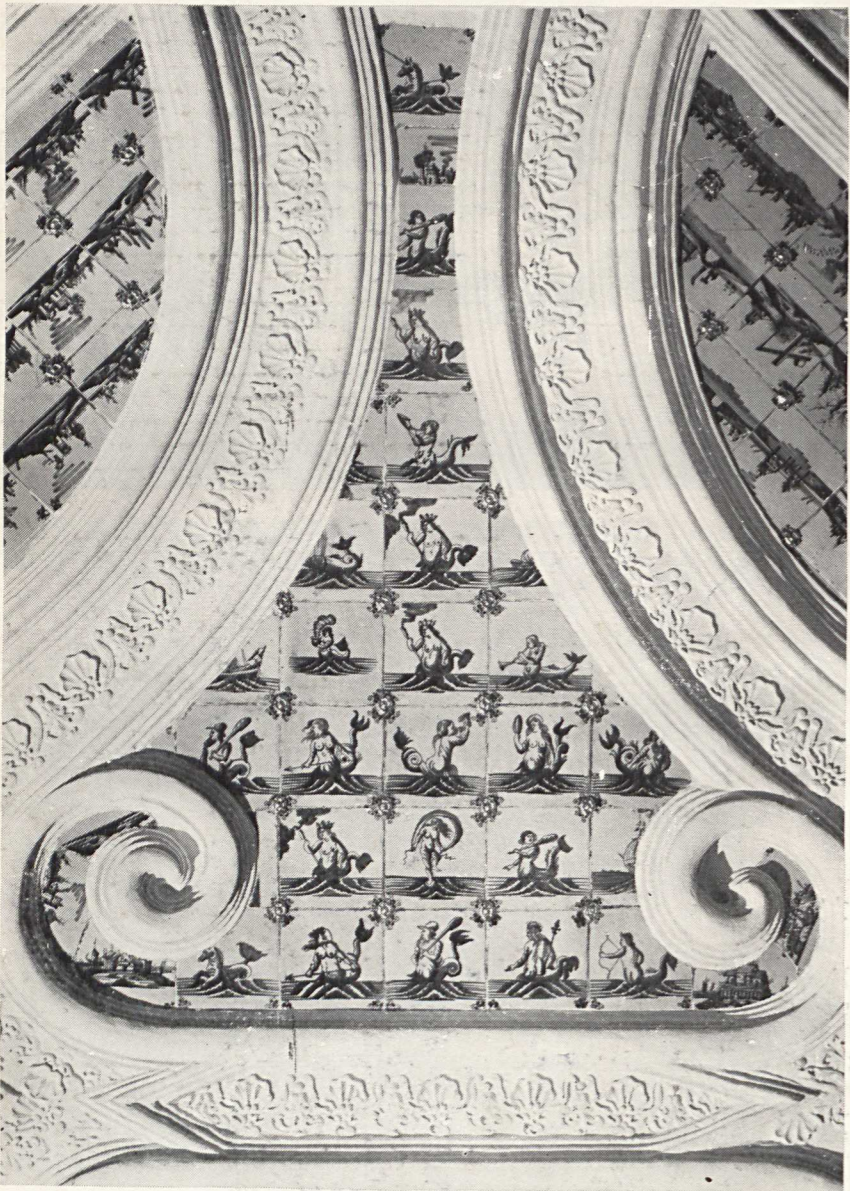
В лепном орнаменте потолка парадной спальни Меншикова главенствуют изображения элементов ордена Андрея Первозванного в сочетании с изображением человеческого лица в круге с расходящимися лучами солнца. Эта аллегорическая деталь в орнаменте появилась и получила распространение во Франции во времена Людовика XIV и являла собой олицетворение Короля-Солнца. В сочетании



с орденом Андреем Первозванным (косой крест), которым Меншиков был награжден за пленение шведских кораблей на Неве в 1703 году вместе с Петром I, она подчеркивала официальный характер этого интерьера, прославляла деятельность хозяина дома.

Декоративная пластика Меншикова дворца представляет своеобразную страницу искусства начала XVIII века, подобных барельефов в сохранившихся интерьерах петровского времени нет.

Интерес к собиранию предметов древности, раритетов, книг, монет привел к соз-



«Варварин покой»
во дворце Меншикова.
Часть интерьера

Фрагмент потолка
«Варварина покоя»

Лепной барельеф
на потолке передней

Ореховый кабинет

На стр. 26
Мебель в интерьере дворца
«Варварин покой»

данию во дворцах домашних кунсткамер, библиотек, кабинетов. В 1720-е годы в Петровских дворцах было устроено шесть кабинетов, часть которых сохранилась до наших дней, например, Зеленый в Летнем дворце Петра I. Названия кабинетов, как правило, связывались с их отделкой. Кабинет во дворце на Васильевском острове стали называть Ореховым, так как его стены облицованы орехом. Кабинет был отделан за одно лето 1717 года с большим «попешанием», ибо Меншиков хотел встретить возвращающегося из-за границы Петра новой «диковиной».

Удивительная логика и четкость отличают архитектурный декор кабинета. Стены его от пола до потолка декорированы фанерованным орехом. Для членений использована ордера система, что было тогда новинкой. Наборные центральные панно, как картины, заключены в рамки из пилястр, профилированного карниза и панелей. Рисунок набора несложен. В центре больших панно четко читаются фигурные рамы, в угловых частях которых — «веера», на пилястрах — набор «елочка»; на панелях и филанках набран геометрический орнамент и мотив «розы ветров». Декоративный эффект основан на выявлении цветовых оттенков древесины и разнообразии ее текстуры — прямолинейности, волнистости, концентричности. Выявлению природной красоты ореха способствуют разные разрезы древесины — поперечный, радиальный.

Художественный набор из дерева, используемый ранее лишь в отдельных вещах при украшении мебели, здесь, в Ореховом кабинете, впервые в России был применен в оформлении целого интерьера. Можно предположить, что фанеровали южный орех на одной из пильных мельниц, построенных во владениях Меншикова в Копорском, Нарвском, Ладожском и Петербургском уездах, имевших совершенную по тем временам технику. В исполнении кабинета принимали участие новгородские и псковские столяры, имена которых сохранили архивные документы. В кабинете представлен еще один предпочтительный в то время вид обработки дерева — резьба. Совершенством исполнения и изяществом рисунка отличаются резные золоченые капители и ажурные накладки на пилястрах. По стилю они

на пилястрах, карнизах, резных капителях и накладках вносит элемент торжественности и парадности.

Особенность архитектурно-декоративного решения Орехового кабинета не только в том, что он является примером первого в России использования техники набора. Его ордерный декор, близкий по форме и ритму к оформлению фасада дворца, свидетельствует о единстве стиля, о взаимосвязи фасада и интерьера и об утверждении ордера в русской архитектуре. В отделке интерьеров использован, и великолепно использован, еще один материал, превративший дворец в выдающийся памятник декоративно-прикладного искусства, — голландские расписные бело-синие фаянсовые плитки.

Распространение голландских плиток, которыми отделялись стены, связано в России с именем Петра I, с его первым путешествием за границу в 1697—98 годах, когда он познакомился с использованием керамической плитки в комнатах, кухнях, на лестницах аккуратных голландских домов. Во время путешествия всегда рядом с Петром I был А. Д. Меншиков, жадно впитывавший все то новое, что поражаало Петра. Очевидно, декоративность и практичность плиток произвели на Меншикова самое благоприятное впечатление, ибо, когда дошла очередь до строительства дворцов, ее стали применять почти во всех интерьерах. Во дворцах в Ораниенбауме было семь комнат, имевших фаянсовый декор, а в каменных палатах на Васильевском острове их было не менее одиннадцати. До нашего времени сохранилось четыре интерьера, в которых насчитывается более 27 тысяч голландских плиток, декорирующих стены, потолки и четыре печи, облицованные расписными бело-синими изразцами.

Подлинность плиток и изразцов, высокое художественное качество большинства их делает эти интерьеры уникальными. Распределение плиток на стенах и потолках подчинено определенной системе, по которой в каждой комнате, имеющей свои особенности, размещены плитки с рисунками, соответствующими замыслу автора проекта. Во всех четырех комнатах декор из плиток занимает определяющее место. Среди них самый интересный и художественно выразительный интерь-

накового размера, выявились черты общности и даже аналогичности их архитектурного решения, только в одном случае проект воплощен в керамике, а в другом — в дереве. Как и Ореховый кабинет, «Варварин покой» оформляют панно, панели, десюдепорты, пилястры, только объемные и декорированные живописной голландской плиткой.

Отделка этих двух сохранившихся помещений Меншикова дворца раскрывает еще одну особенность искусства интерьера первой четверти XVIII века — воплощение одного архитектурного замысла в различных материалах. Можно предположить, что в этом же дворце существовали еще несколько интерьеров с таким же архитектурным решением, но выполненные в тканях (набойке, шелке, сукне), коже, окрашенном дереве.

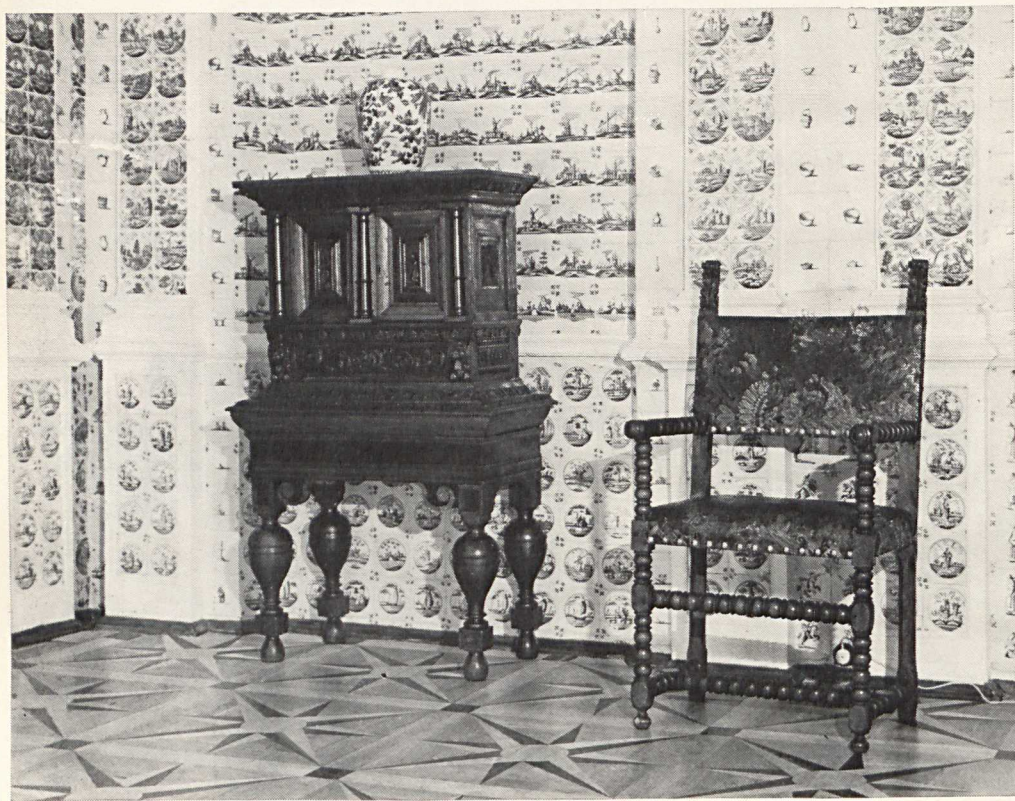
Уникальность и подлинность сохранившихся интерьеров Меншикова дворца обязывали при создании экспозиции не только продемонстрировать реальные предметы убранства, но и на основе тщательного изучения архивных материалов сделать экспозицию настолько достоверной, чтобы дать возможность людям, пришедшим в музей, пережить минуты общения с петровской эпохой, ощутить ее аромат. Контакт с эпохой в музеях подобного рода помогают устанавливать вещи, связанные с исторической личностью, с известными событиями. Таких вещей во дворце немного.

Однако многие исторические документы — воспоминания современников, описи имущества меншиковских дворцов, расходные книги, письма, записи, которые велись служителями Домашней канцелярии, дали возможность представить количество, особенности и вообще характер мебелировки, разнообразие тканей, шпалер, расписных и тисненых кож, фарфора, серебра, янтаря и прочих предметов, украшавших дворец в первой трети XVIII века. На основе изучения этих материалов и общего знания эпохи были отобраны вещи в богатейших фондах Государственного Эрмитажа.

Большое место во дворце-музее занимает мебель работы как русских, так и западных мастеров. Известно, что основные типы мебели сложились в России в конце XVII века. Петровское время отличается появлением новых разновидностей столов, стульев, шкафов, кабинетцев, зеркал, часов. Дворцы, которые строились с невиданной быстротой на берегах Невы, и сформировавшийся новый тип интерьера требовали не только разнообразия мебельных форм, но и просто значительного количества первоклассной мебели, которую невозможно было быстро исполнить в Петербурге. Поэтому из Англии, Голландии, Германии на кораблях доставлялись знаменитые гамбургские шкафы, голландские стулья, английские столы и часы, китайские лаковые столики и кабинеты.

Интерьеры дворца и размещенная в них экспозиция знакомят с мебельными формами петровского времени и разными видами ее обработки, то есть с художественным набором, резьбой, различными токарными деталями. Выполненные из сосны, ореха, дуба, ясеня и клена и даже из экзотических индийских пород, отделанные тисненой и расписной кожей, бархатом, черепахой, золоченой бронзой и росписью, столы, шкафы, кабинеты и другие предметы создают убедительную картину убранства интерьеров того времени. Экспонированные произведения мебельного искусства помогают проследить почерк мастеров разных стран, а также оценить школу советских реставраторов в этой области.

Экспозиция музея Меншикова дворца убеждает ансамблевыми, единством архитектуры, отделки и убранства интерьеров, воспроизводящих картину жизни и быта петровской эпохи. Новизна экспозиционных приемов в нем сочетается со стремлением к исторической подлинности и художественной гармонии целого. Уже сейчас дворец-музей оставляет впечатлительное единство архитектуры здания, декора его интерьеров и экспозиции, хотя работы в нем еще не завершены.



близки накладкам Дубового кабинета в Петергофском дворце и свидетельствуют в пользу того, что авторами проекта кабинета были французские мастера. Однотонность дерева и набора подчеркивает изысканность и благородство кабинета, а позолота профилированных калевок

ер — «Варварин покой».

Это еще один случай применения ордера в интерьере, но выполненного в керамике и одновременно заключающего в себе прекрасную коллекцию плиток. При сравнении Варваринского покоя и Орехового кабинета, кроме того что они почти оди-

X Биеннале плаката в Брно

Олег Савостюк

Можно сказать, что измерением пульса плакатного искусства и прикладной графики в целом служат международные выставки-биеннале, проводимые уже во многих странах. Одним из значительных событий прошлого года была традиционная Биеннале плаката, промграфики и визуальной информации в г. Брно (ЧССР). Пожалуй, из всех предыдущих выставок-смотров последняя, а это была уже десятая выставка, прозвучала с особой силой. На этой биеннале участвовали художники из более чем пятидесяти стран со всех континентов, как уже снижавшие славу, так и совсем молодые. Экспонировалось около трех тысяч произведений всех видов прикладной графики: плакаты, листовки, рекламные брошюры, проспекты, каталоги выставок, фирменные каталоги, знаки, календари, обложки грампластинок и т. д. Были представлены страны, искусство плаката и промграфики которых авторитетно и хорошо известно, и страны, только начинающие прокладывать дорогу в этом жанре.

Удачное экспонирование работ дало возможность проследить основные тенденции и сделать определенные выводы по поводу современного состояния плаката и прикладной графики в мировой художественной жизни.

Сразу же при входе в экспозиционные залы, а их было три, бросалась в глаза общая тенденция творчества художников — острая социальная направленность, их взволнованность проблемами современного мира, страстность, эмоциональность, самоотдача.



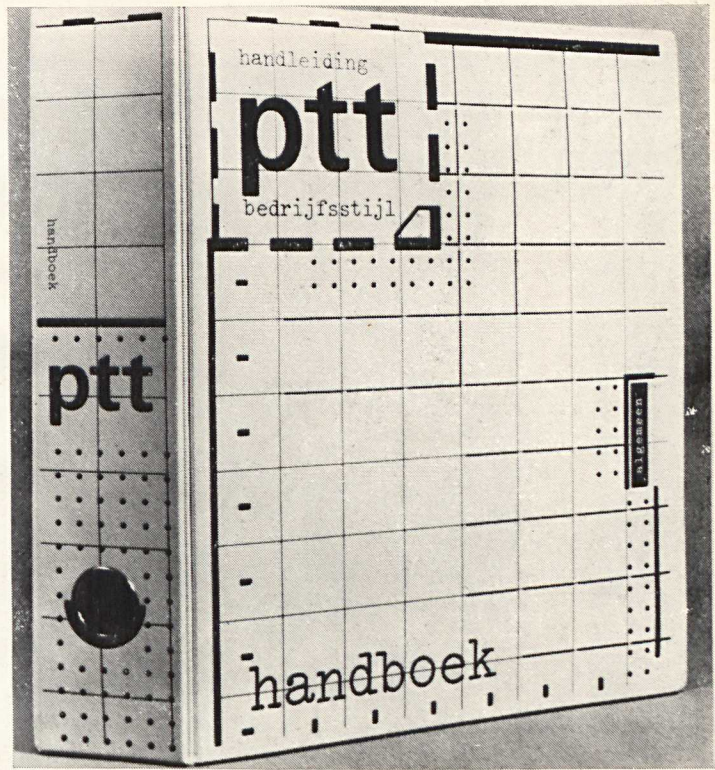
политическую насыщенность. Нужно отдать должное интересной и выразительной коллекции чехословацких художников, награды и премии которым заслуженно подтвердили их высокий уровень. Следует отметить интересные работы из Болгарии, ГДР, Венгрии, Кубы, Польши и Румынии. Большой интерес вызвали работы, присланные из Японии, США, ФРГ, Франции, Италии и Швейцарии. Скупыми, но предельно выразительными средствами отличались листы японского художника М. Аоба, затрагивающие самую актуальную для всего человечества проблему — проблему мира на земле. Они были настолько ясны и сильны по своему художественному решению, что жюри единодушно присудило этой серии плакатов высшую награду Гран-При. Интересно была плакатная серия группы художников из ФРГ, посвященная сохранению жизни и природы на нашей планете. Им была присуждена одна из первых премий. Запоминающиеся работы на эту же тему прислали художники Финляндии.

Сопоставление в единой экспозиции плаката и прикладной графики было на этой Биеннале очень уместным и способствовало взаимовыявлению этих жанров на выставке. Стремление приблизить прикладную графику к разуму и чувству человека поднимало этот жанр на высоту настоящего графического искусства. В этом, как кажется, проявился обновленный и перспективный путь ее дальнейшего движения.

Жюри отметило большой успех художников развивающихся стран. Как правило, их работы были на хорошем профессиональном уровне и захватывали актуальностью затронутых проблем.

Советский раздел был представлен большим отрядом наших зрелых мастеров и еще молодых художников. Нужно сказать, что наш раздел пользовался большим вниманием у членов жюри и зрителей. Известный художник-график М. Анкетт был удостоен за серию знаков по визуальной коммуникации золотой медали и премии, бронзовых медалей были удостоены за плакаты ведущие плакатисты В. Кундышев из Ленинграда и Ю. Галкус из Вильнюса. Это большой успех советских художников.

Цельность и идейно-политическая зрелость наших художников сделали советский раздел значительным явлением на этом международном смотре. Вместе с тем следует высказать и некоторые критические замечания в адрес нашего раздела. Хотелось бы пожелать художникам большей эмоциональной насыщенности в своих работах, если говорить о плакатах, большей страстно-



X Биеннале собрала произведения, тесно связанные с актуальными проблемами современности, с прогрессивными тенденциями мировой графики. Мощно выступили на выставке художники социалистических стран, продемонстрировав в своих произведениях многогранную идейно-

Плакаты и графические работы Богуслава Блазек (ЧССР), бронзовая медаль; Михаила Анкетта (СССР), золотая медаль; Ван де Воу (Голландия), бронзовая медаль

сти и выдумки; самоуспокоенность в осуществлении замысла мешает некоторым произведениям быть в ряду лучших мировых достижений в этой области. С этим хотелось бы обратиться прежде всего к молодым художникам, в которых мы видим будущее нашего плакатного искусства.

KIPPENBERG

VON DIANELE BIGNI NACH DEM ROMAN VON
 UJETEK NOLL THEATER IM PALAST

	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Sonnabend
A						
B						
C						
D						
E						
F						
G						
H						
I						
J						
K						
L						
M						
N						
O						
P						
Q						
R						
S						
I						
U						
V						
W						



Биенале в Брно — большая школа и лаборатория для художников, своеобразное прогнозирование этого вида искусства на будущее, а не только отчет в пройденном пути. Особенностью современного плаката и графики прикладного характера является то, что они широко используют современные достижения полиграфической технологии, которая в последние годы предоставляет прямо-таки магические средства воздействия на зрителя. Это дало даже целое направление в современном плакате.

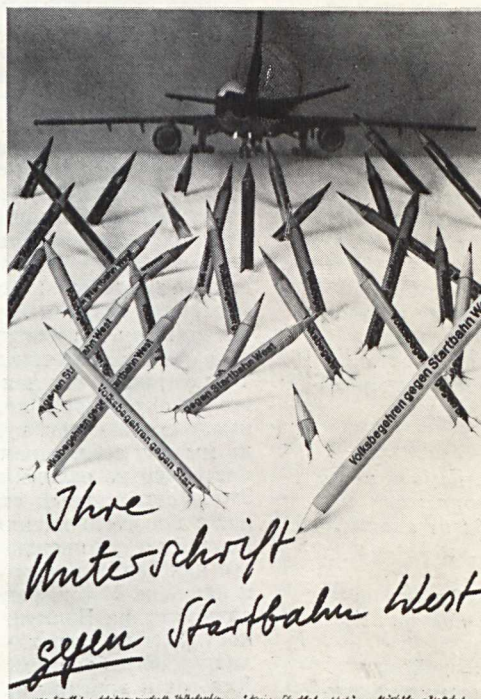
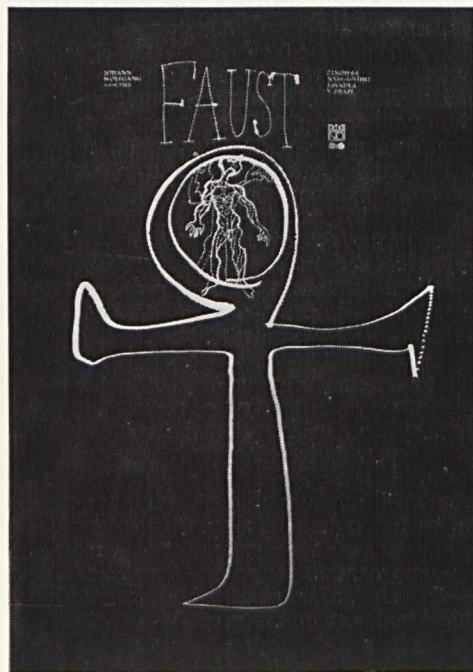
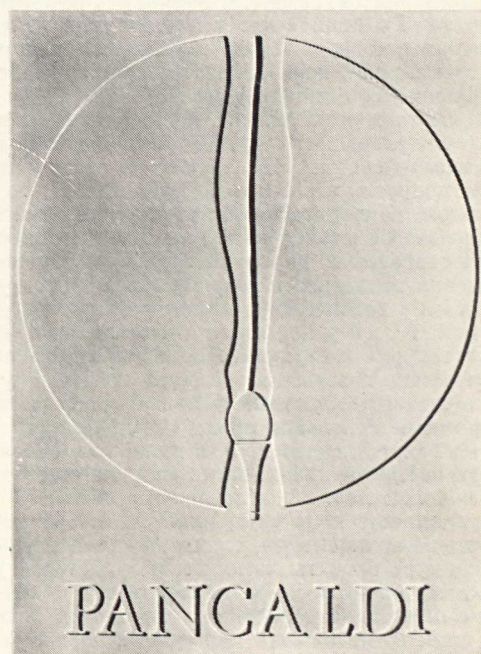
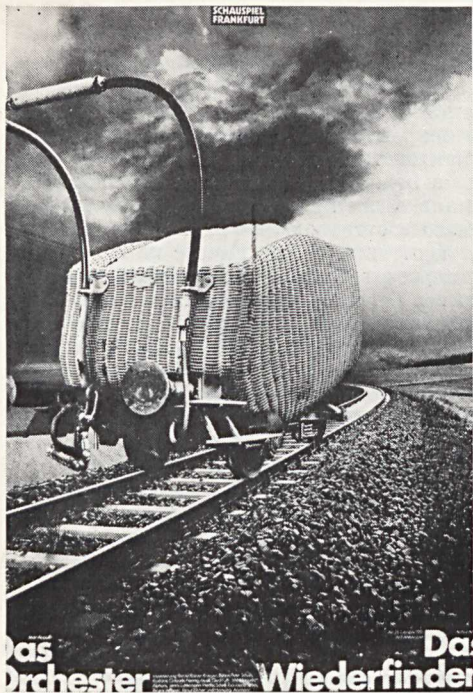
Думается, что ведущее положение в этом плане на Биенале занимали японские мастера. Однако и многие другие страны выставили коллекции, заставлявшие поверить в великие выразительные возможности бурно развивающейся полиграфии, в ее предназначение как нового средства в творчестве художника. Но сегодня наступил момент, когда этот великий помощник, именно в силу своих возможностей, стал подавлять творческую энергию и чувство художника, стал хозяином положения, полиграфия из средства стала самоцелью. Потоками пошли технически

безупречные, но совершенно бесстрастные, бездумные, холодные произведения. Появились плакаты-самоцели, ради подтверждения существования самого жанра. Появились даже целые школы, исповедующие те или иные самоцельные приемы, или, если говорить прямо, фокусы. Это опасное течение. Под его влиянием графика может потерять свой внутренний, человеческий смысл. Однако не оно определяет магистральное направление современного прогрессивного плаката. Ответственный форум графиков в Брно показал, что в основном прогрессивные художники ориентируют себя граждански, а следовательно, творчески.

В заключение хотелось бы выразить огромную признательность организаторам Биенале — стоящему у его истоков доктору Яну Райлиху и директору моравской галереи в Брно доктору Иржи Глушичке, всему коллективу сотрудников галереи за прекрасную организацию всей работы, за возможность благодаря этому форуму познакомиться и свериться с состоянием и развитием искусства прикладной графики во всем мире.

Плакаты и графические работы Отто Куммерта (ГДР), серебряная медаль; Николы Николова (НРБ), бронзовая медаль; Мацутеру Аоба (Япония), Гран-При





Плакаты и графические работы
 Герхарда Линемейера,
 Гюнтера Ромбоу,
 Михаэля ван дер Санда (все ФРГ),
 золотая медаль;
 Пьера Бернара (Франция)
 серебряная медаль;
 Йозефа Дока (ЧССР),
 поощрительная премия;
 Йозаса Галкуса (СССР),
 бронзовая медаль;

Томаса Круза (Дания),
 бронзовая медаль;
 Серены Чаи (Италия),
 бронзовая медаль;
 Йозефа Флейзара (ЧССР),
 поощрительная премия;
 Дирка Штрайтенфельда (ФРГ),
 поощрительная премия;
 Филиппа Рисбека (США),
 серебряная медаль

Постмодерн в аспекте социологии

Вячеслав Глазычев

Гул архитектурного «постмодернизма» стремительно нарастал в 70-е годы, но все казалось чем-то далеким: в конце концов, столько их уже там, на Западе, сменилось, всяческих измов и артов — поп-арт, оп-арт, хеппенинг, концептуальное искусство, экшн-арт; одним больше, одним меньше... И вдруг с начала нынешнего десятилетия на кафедрах архитектурного проектирования — сначала в Москве, потом в Ленинграде, а теперь едва ли не везде — возник некоторый переполох. Студенты, напавшие на журналы, взапуски принялись вставлять в фасады сельских клубов ионические колонны, увивать ловко нарисованным плющом ван-дер-роэвские переплеты, смешивать диагонали с горизонталями, перечеркивать здания суперграфическими надписями как-нибудь с угла...

Больше того, если раньше, когда влияние красивых журналов было в неменьшем ходу, под этот энергичный процесс не подкладывали особых обоснований, то теперь не только рисуют, но и мотивируют, несколько путано, правда, но с убеждением. Педагоги обнаружили себя в растерянности перед неожиданным натиском. Те из них, кому ближе к шестидесяти, кто когда-то не без серьезного внутреннего усилия перешел от «творческого освоения наследия» к современной архитектуре, потом успели срастись с ней и теперь принимают происходящее с попятным трудом. Те, кому под сорок и кто впитывал «современную архитектуру» в студенческие годы, внутренне готовы к переменам: честно говоря, им эта символика лжепуризма успеха изрядно поднадоела. А те, кому менее тридцати, как показал смотр творческой молодежи, проведенный Союзом архитекторов в начале 1982 года, оказывается, в душе уже склонялись к бесшабашности постмодернизма, когда их рука еще бестрепетно тянула через белые листы долгие прямые линии.

Растерянность явно усугубилась, когда весной того же года маститые архитекторы, члены Академии художеств выставили на конкурс проекты, которые, разумеется, с постмодернистскими забавами ничего общего не имели, и все же... Раскидистый портик о шестнадцати колоннах с принципиально пустым тимпаном над ним; сознательный парафраз собора и баптистерия в Пизе; окно в форме клеверного листа на фасаде с несколько как бы и мавританскими мотивами; сознательный парафраз динамизма мендельсоновских фантазий — уж во всяком случае это не «современная архитектура» в корбузианской трактовке и не саариненский пластический экспрессионизм.

Ясно одно: корсет догматов «современной архитектуры» на глазах лопается во многих местах сразу, и разобрать, где работа идет всерьез, а где просто дурной вкус, стало вдруг трудно. И уж особенно трудно потому, что хотя всем вроде удается отличить новое от старого (то есть сегодняшнее новое от недавнего), тем не менее описать, уяснить различие сложно, потому что в «постмодернизме» никакой стилистической доктрины нет: это более умонастроение, чем школа, и концепций в нем не одна, а сразу много, причем все противоречат друг другу. Происходящее не просто. Ясно, впрочем, что происходящее в нашей архитектуре (и так было всегда) на самом деле не имеет много общего с западным постмодернизмом. Это ясно в принципе, это подтверждает непосредственная интуиция, об остальном, наверное, говорить еще рано. О западном же постмодернизме — уже вполне можно: он сложился, более того, он уже завершается.

** «Прежде всего займись дафнийскими колоннами. Бери и увози их отовсюду из дворцов, а на их место ставь колонны из зданий, недавно конфискованных. Если же оттуда не хватит, ставь из обожженного кирпича с известью, пока мы не довершили дела мраморной облицовкой».*

(Отрывок из письма Юлиана Отступника к дядюшке по поводу восстановления храма в Дафне после пожара, случившегося в 362 году н. э.)

Итак, два простых вопроса: первый — есть ли нечто действительно за новой вывеской? И второй — было ли нечто действительно, по отношению к чему некое «пост» могло бы определяться ясно и недвусмысленно? Вопросы простые, ответы по необходимости развернутые. Естественно начать со второго: осталось ли что-то несомненное за словами «современное движение», которому с чрезвычайным упорством противопоставляется сегодняшняя архитектура? На мой взгляд, дело тут обстоит так же, как и со всеми подобными определениями: единственное, что достоверно в «современном движении», каково разные критики хоронят под разными датами, так это само движение — воли и характера в первую очередь, художественного вкуса во вторую и ума в третью.

В самом деле, что было общего между волхвами, принесшими дары к яслям «современной архитектуры»? Ле Корбюзье оставался чистой воды кальвинистом во всех своих словах и деяниях. Мис ван дер Роэ оставался непреклонным схоластом, а Фрэнк Ллойд Райт — стихийным пантеистом, ухитрившимся примирить в себе ярость проповедника и нежность отшельника, ласкающего взором сложный мир травинки. Если причислить сюда Вальтера Гропиуса, запутавшегося было в оттенках либерализма, а потом махнувшего рукой на все эти оттенки разом, ничего не изменится... Сколько ни вести пересчет, добавляя мастеров второго поколения, обнаруживается все большее расхождение индивидуальностей, у которых общего — талант, воля и вера в собственную необходимую правоту. А разве иначе обстоит дело, к примеру, с «импрессионизмом»?

Что бы ни пытались вложить в слово «современность» поколение, дерзнувшее присвоить себе право владения потоком времени, выражение «современная архитектура» содержания не имеет. А вот выражение «современное движение» имеет содержание, потому что при всей непохожести лидеров одна идея, утопическая и именно из-за этого общая, у них была! Новый завет был объявлен: архитектор имеет священное право вязать и разрешать судьбы городов и горожан! Действительно, новая мысль — такое раньше никому в голову не приходило.

Райт творил магию первоэлементов: камень, огонь и вода, воздух-простор. Корбюзье приколол «пять принципов» к вратам собора архитектуры, как Лютер, и заново сочинил идею универсального пропорционирования, утратившую смысл уже к середине XVII века. Третий входил в резонанс с таинством кристаллов... Все творили разное, но все стремились к одному — роли демиурга. Если вера одна, а секты разные, то мира между основателями быть не могло. Его и не было. Если были основатели культа, то вокруг каждого из персональных алтарей должны были толпиться неофиты и эпигоны, вдыхавшие аромат воли, которой не хватало им самим. Так и стало. Известно, что персонализированные секты такого типа переживают своих основателей редко — для твердой веры нужна, как минимум, великая цель. Назвать же великой целью попытку «вернуть» архитектуру, какой у него никогда не было, утвердить за ним место, какого он занимать не может, — можно на миг; закрепить же это утверждение в качестве опоры культа нельзя: жизнь не позволяет. Камни (бетон, стекло, металл) в пространстве суть все же только камни в пространстве, и никаким сочетанием камней и пространственных интервалов меж ними создать не то чтобы всеобщее счастье, но даже просто сносное общежитие невозможно.

От факта, однако же, не уйдешь: как это ни парадоксально с сегодняшней точки зрения, но в невозможное поверили — надолго, почти на полвека, пока не начала иссякать позитивистская вера в неотвратимый прогресс, согласно которой Новое всегда лучше старого и Современное всегда надлежит писать с большой буквы.

У мемориальных стел знаменосцам «современного движения» громоздятся заслуженные ими венки, остатки сект продолжают существовать, соскользнув к чистой обрядности стилистики настолько, что ее без опаски смогли присвоить новые титаны — мощные фирмы, вроде СОМ и ХОК. Тогда-то из долгого бездвижения поднимается новый лозунг: постмодернизм. Архитектура не рождается от архитектуры — новое движение, чтобы возникнуть, чтобы стать именно движением вкуса, таланта и воли, должно было питаться чем-то заведомо большим. Для того чтобы новое словечко, каким бы странным оно ни было, могло обозначить реальность нового движения, нужен был пепел «контркультуры», быстро остывший в начале 70-х годов. Кинули в прошлое битвы студентов с полицией в Париже, Чикаго и Беркли; снизилась температура на поп-концертах; публичка стала плакать на сеансах «Лав стори», ужасаться подвигам электронных акул, восхищаться дизайном на сеансах «Звездных войн»... Тогда и настал час архитектуры, закономерно опаздывающей на все культурные события минимум на десять лет.

Пепел «контркультуры» остыл, но он отдал свое тепло. Остались любовь к «натуральному», чувство ценности со-бытия, со-действия, со-творчества; любовь к сочному цветку, крупным литерам, мишуре и текучим линиям; терпимость к персонализации облика и неприязнь к избытку порядка — и еще много бесполезных обломков оттремевших 60-х.

Тогда пришел час для нового движения в архитектуре, как бы его ни окрестить. Оно, естественно, тоже неоднородно и тоже имеет своих магов, кудесников и волхвов, ни один из которых не мыслит себя, однако, в роли предводителя, чураясь всякой претензии на овладение умами.

Это и есть первый отличительный признак: все ведущие персонажи нового движения, будь то Вентури или Мур, Уайн или Холлейн, суть прежде всего ироничные созерцатели, тогда как все как один лидеры «современного движения» были агрессоры и пророки. У тех, ранних, — была суровая решимость взгромоздить Оссу на Пелион, предварительно сокрушив все «неправильное». У этих, новых, — терпимость к миру как данности, не лишенная забавного.

Для тех и других мир — хаос. Но для ранних это был первичный Хаос, в котором сверхусилием воли надлежало отделить твердь от хлябей, и что было твердью, они знали крепко. Для новых хаос — норма жизни. Хаос был, есть и будет: кое-где можно чуть упорядочить, а кое-где, напротив — чуть увеличить. Оп, хаос, вечен, а зодчий смертен, так «возвеселимся же, ибо дни лукавы», как прокомментировал бы один давно живший строитель.

За первым разделителем в картотеке неумолимо следуют другие, от него производные. Внутри «современного движения» были градоненавистники (Райт), природоненавистники (Корбюзье, частично раскаявшийся на закате жизни), объявлявшие кривую

линию дорогой ослов; были те, кто мертвую природу явно предпочитали живой (ван дер Роэ). «Постмодернисты» же, различаясь по предпочтениям вкуса от неоклассицизма (не без проники) до фольклора (тоже не без проники), оппозиции «город — природа» не знают. Для них и город — природа, и природа — природа. И там, и сям надлежит, по их мнению, передвигаться по возможности деликатно, не оттаптывая лишнего.

По самой сути своей «современное движение» не могло заботиться меньшим, чем город в целом. Занимаясь по преимуществу отдельными зданиями, архитекторы и их стремились трактовать как модель универсального города (или универсального негорода — Райт). Живой же город был для них неизменно — мертвое тело, предмет, который можно и должно мять, выворачивать наизнанку, прессовать наново. Для теперешних город — космос, внутри которого можно выделять произвольные штуки, но в кусочке, фрагменте. Можно встроиться, вставиться, подлезть снизу, перелезть поверху, обвить, как плющом, устойчивые ценности города, ценностью же для них потенциально обладает все. Крестовосцам «современного движения» люди были неинтересны: они и без людей отлично знали, что есть Человек и что Человеку нужно. Среди новых все больше таких, кто, подобно самураям из фильма Куросавы, за чашку супа работают для крошечных «соседств», бытующих в стареющих городах Европы и США. Но и для иных, более преуспевающих в коммерческом искусстве, «архитектура вовлечения», «архитектура соучастия» если и не всегда символ искренней веры, то всегда правило игры.

Игра. В «современном движении» было не до юмора. Его кондотьеры не снимали своих лат никогда. «Постмодернисты» суровостью стиля не отличаются и не видят дурного в том, чтобы архитектура вызывала понимающую улыбку или даже смех — то ли за счет лобового приема, то ли через тонкую, многослойную ассоциацию — это уж у кого как.

Рыцари «современного движения» шурились из-под забрала на скопища «неправильной» застройки, а руки их непроизвольно тянулись к рукояткам могучих бульдозеров (довольно вспомнить программу Ле Корбюзье для Москвы). Нынешние не любят не только бульдозер, но даже отбойный молоток, и, скажем, в Англии Род Хакни сформировал-таки серьезное социально-культурное движение за обновление ранее предписанных к сносу кварталов, улиц, районов.

Первые стремились к вечным, простейшим формам. Нынешние же к вечностям безразличны и сосредоточены на сиюминутном, на эстетике карнавала, восточного базара, Диснейленда и бал-маскарада, где сарай рядится Парфеноном, а Пантеон может одеться — ну, скажем, «роллс-ройсом»...

Перебором контрастов можно заниматься без конца, но так мы не дойдем до сути, до того, что на самом деле отсекает «постмодернизм» во всех его ипостасях от «современного движения» во всех его рукавах. Эту грань не вычитать из форм архитектуры, потому что она рассекает тело архитектуры извне — там, вовне, ее и следует искать. Назовите, если угодно, это вульгарным социологизмом, но без его посредства понять ничего нельзя.

«Современное движение» — дитя двух мировых войн, великого кризиса и волн «процветания», порождение Запада доядерной и предтелевизионной эпохи. Это явление, целиком и в частности рожденное сознанием XIX столетия, не заметившим смены календарей в упоении техноверием. «Постмодернизм», — пожалуй, первый признак того, что XX век наконец наступил в архитектуре Запада (в полном смысле слова, без причисляемой обычно к Западу Японии, в которой другое летоисчисление). Крутые взлеты и падения конъюнктуры строительства и популярности социалистических идей; подъем национальных движений (отчего и Бразилиа, и Чиндигарх, и Дакка, и комплексы в Аддис-Абебе, Джакарте или Найроби); кратковременное заигрывание правительств с массовым строительством для бедных... Это и многое другое выпало «современному движению», так сказать, по праву рождения, и оно взяло все, что могло взять. Мощные катаклизмы первой половины столетия расшатывали привычные нормы вкуса, ослабляя естественное сопротивление культуры экстремизму схематического мышления, какового в «современном движении» было предостаточно. А далее экстремизмы были легко отброшены, а схемы мышления, схемы стиля, столь же безобидные, как ордер в эпоху классицизма, остались и достались в удел добротной коммерческой архитектурно-строительной деятельности.

А что выпало на долю «постмодернизма»? Спад экономики, лопнувшие мифы «великого общества», экологический кризис, острейшая конкуренция на рынке архитектурного труда, разделенном во время прошедшего «бума» суровыми крестовосцами и их элегантными эпигонами. Элитарное ремесло (старые лидеры университетов не кончали, учились у мастеров — одиночки у одиночек) успело за время взлета и спада «современного движения» превратиться в почти массовую профессию: реальная функция школы — готовить служивых для все более крупных фирм, а нормы воспитания — создавать «артистов». Интенсивное строительство продолжается, в нем оборачиваются все большие средства, и тогда за дело берутся СОМ, ХОК и иже с ними. Это они строят и аэропорт Даллас-ФОРТ Уорт, и университет в Саудовской Аравии, и банк с золоченым куполом в Кувейте, и вычислительный центр в Бахрейне...

Альтернатива для нового поколения была проста: или идти на службу к титанам рынка и дать им поглотить все, что есть своего, на благо фирмы, носящей соборное имя; или искать щели, прорываться на полосы журналов, на конкурсы, на симпозиумы и во что бы то ни стало обрести известность. В ситуации, когда лишь двое-трое из десяти выпускников архитектурных школ могут рассчитывать на место в большой фирме, а остальные зарабатывают на жизнь чем придется, не должна удивлять экстравагантность затей того десятого из нового десятилетия риску-

ющих, у кого хватило таланта и воли добыть известность. Разумеется, увидеть это напрочь лишнее чего-либо возвышенного основание «постмодернизма» на лакированных иллюстрациях журналов решительно невозможно — это надо просто знать от очных свидетелей.

Перед «постмодернизмом» как движением стояла та же задача, что была перед «современным движением», но решать ее сегодня во много раз труднее. Все линии предначертаны ситуацией лет на десять вперед. Первая — удачливый поиск богатого заказчика, желающего быть ни на кого непохожим. Это удалось Чарльзу Муру: Пьяцца д'Италия в Новом Орлеане — такая дорогая штука, что на средства «соседств» или муниципалитетов ее не построить. Это удалось Норману Нейербургу, создавшему изящную реплику Виллы Папирусов под музей искусств в Малибу (Калифорния) — для фонда Гетти. Это удалось еще нескольким и будет удаваться им и некоторым другим. Главное — сложение моды, которая смогла бы устоять в тени «титанов», а удастся — так и потеснит их несколько за счет потери экстравагантности и игры в неоклассицизм, до которого крупная монополия всегда большой охотник.

Линия вторая — «архитектурная адвокатура», растворение себя в общении и затягивающем процессе проектирования-строительства, в работе с людьми. Для одних это своего рода стажировка, для других — подобие нищенствующего монашеского ордена, всегда имевшего притягательную силу для определенного рода психики. Поскольку этого рода деятельность просто находка для местных газет и телевидения и один из любимых сюжетов в крупных международных организациях под эгидой ЮНЕСКО, отсюда тоже возможен рывок: в руководство всяческих союзов и ассоциаций — некоторые «постмодернисты» этот рывок сделают. И, наконец, третья линия, открытая всегда немногим. Это литературный труд, имеющий собственный риск и собственную прелесть. Это Паоло Солери (дело не в том, что он строит в Аризоне город-утопию Аркосанти, даже если он сам думает иначе, дело в том, что и как он по этому поводу говорит). Это Вентури и Раух (строят, умеют и любят строить, но писать любят больше). Это Дженкс, книгу которого мы вам сегодня представляем.

Было ли иначе в «современном движении»? Было точно так же. Так что же, разница поколений и все? Различие двух единств: поколение-в-ситуации? Думаю, да, — и если бы Ле Корбюзье, Райт и (чтобы не забыть критиков) Бруно Дзеви родились между 1940 и 1950 годами, они были бы соответственно: Роберто Вентури, Чарльз Мур и Чарльз Дженкс.

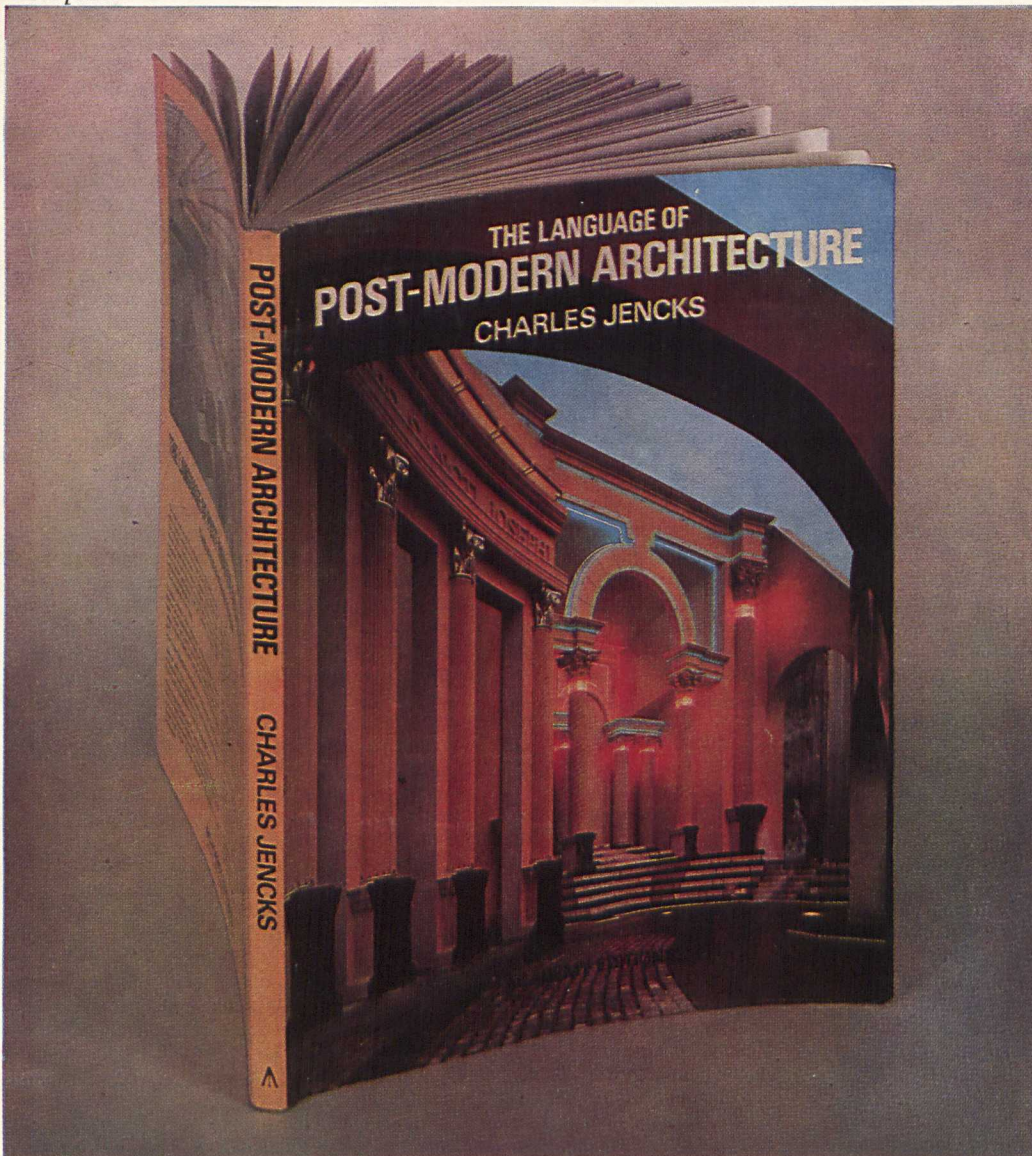
А как же стилистика? Объединения и направления? Это, право, не вопрос: были сложным разным и будут сложным разным. На то ведь и нужна критика, чтобы заниматься истолкованием индивидуального через формирование образа общего. Р. Бэнем потому так долго и подробно пояснял, что не он выдумал слово «необрутализм», Ч. Дженкс потому так тщательно подчеркивает, что не он ввел слово «постмодернизм», что и создание слова-образа, и облучение его персональным смыслом — главные, наисерьезнейшие занятия тех критиков, которых почему-то принято именовать теоретиками.

Короче: «постмодернизм» — это поколение в культуре Запада, каким было и «современное движение», не больше и не меньше. Не всякое поколение, не во всякой ситуации оказывается способно породить движение, но за всяким движением проступает автопортрет поколения. Это и интересно — сейчас. Ведь нельзя исключить того, что с дистанции в пару веков и «постмодернизм», и «современное движение», и добрая половина «эклетики» будут прочитываться как сложносоставное целое, для которого тогда будет придумано элегантно родовое имя.

* Но — спрашивается — а нам? Что нам чужая Гекуба? Разве не очевидно, что постмодернизм нам чужд не по каким-то заранее принятым установкам, а потому, что он все же отрицание — отрицание того, чего у нас никогда не было? Разве не показала выставка «Москва — Париж», как мало было общего между советскими конструктивистами, рационалистами и западной «современной архитектурой», по отношению к которой и Дженкс, и его герои отсчитывают свое существование?

Оговоримся: внешне, сугубо поверхностно схожие черты имелись, но что из того! Давно, кажется, стало общим местом, что российский «ампир» только бесплотной схемой похож на французский или английский (те, кстати, тоже друг от друга далеко-ваги). Российский «модерн» лишь в частности сближается с венским «сецессионом», и только инженеры, вроде Шухова или Эйфеля, могли довольно легко меняться местами. Органического различия культур нельзя было преодолеть и в те времена, когда не было прямой оппозиции самого строя жизни. Тем острее оно проступает в нашу эпоху.

Нет, не может у нас быть ничего, содержательно близкого постмодернизму, — ташкентские или алма-атинские «стилизмы» мог бы причислить к сему направлению только очень безответственный критик. Постмодернизм — прежде всего забава, а у нас в архитектуре не было идеи забавы и у Ропета, ибо, как говорил Щедрин, таково уже естественное благоустройство жизни. Именно поэтому о постмодернизме надо знать больше — во всех его ипостасях. Он попросту любопытен. И именно поэтому было бы и уместно, и полезно включить в курс архитектурно-художественного образования проектное упражнение на тему постмодернистской трактовки задачи. Не менее полезно, чем упражнение на тему классицизма: для общего развития...



Для обложки третьего издания своей книги Ч. Дженкс избрал фрагмент Культурного центра «Пьяцца д'Италия», построенного Ч. Муром и его соавторами в Новом Орлеане (1976—79). Утонченно-игровой характер композиции подчеркнут введением сияющих неоновых трубок в строгую ордерную систему комплекса.

Майкл Грейвз. Торговый центр в Чикаго (1979). В интерьере без единого окна архитектор сделал попытку создать острую характерность пространства, главным акцентом которого стали «перевернутые» колонны и сложная система разделительных экранов.



Концепция НОВОГО ЭКЛЕКТИЗМА

Разговор о современном «постмодернизме» не впервые возникает на страницах нашего журнала. Еще в 1979 году в № 10 была помещена статья А. Рябушина и В. Хайта «Постсовременная архитектура: минусы и плюсы». Но сегодня редакция считает необходимым вернуться к обсуждению проблем, поставленных на повестку дня кризисом «современного движения» и постмодернизмом не просто для того, чтобы критически рассмотреть, какие процессы происходят в архитектуре Запада. Современная практика показывает, что часть связанных с постмодернизмом проблем, несмотря на коренную противоположность социально-культурных условий, целей и средств, актуальна и для нас. Среди них хотелось бы выделить одну из наиболее значимых для критики — проблему изменения и даже потери критериев оценки художественного произведения, «законов правильности» его построения и форм бытования. Проповедь плюрализма и вседозволенности, выдвинутая на Западе в 60-е годы контркультурой и полностью унаследованная постмодернизмом, проповедь отказа от требований стилиевой чистоты и определенности, программная ориентация на заведомо сниженные запросы и вкусы привели к почти беспредельному расширению представления о произведении архитектуры и искусства, к потере конкретного понимания его специфики, к отказу от стремления добиваться высокого художественного качества, от интереса к мнению коллег и профессиональных художественных критиков. И об этом необходимо поговорить и, возможно, поспорить.

На этих страницах помещены отрывки из книги английского архитектора и критика Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма». Эта книга, неоднократно пе-

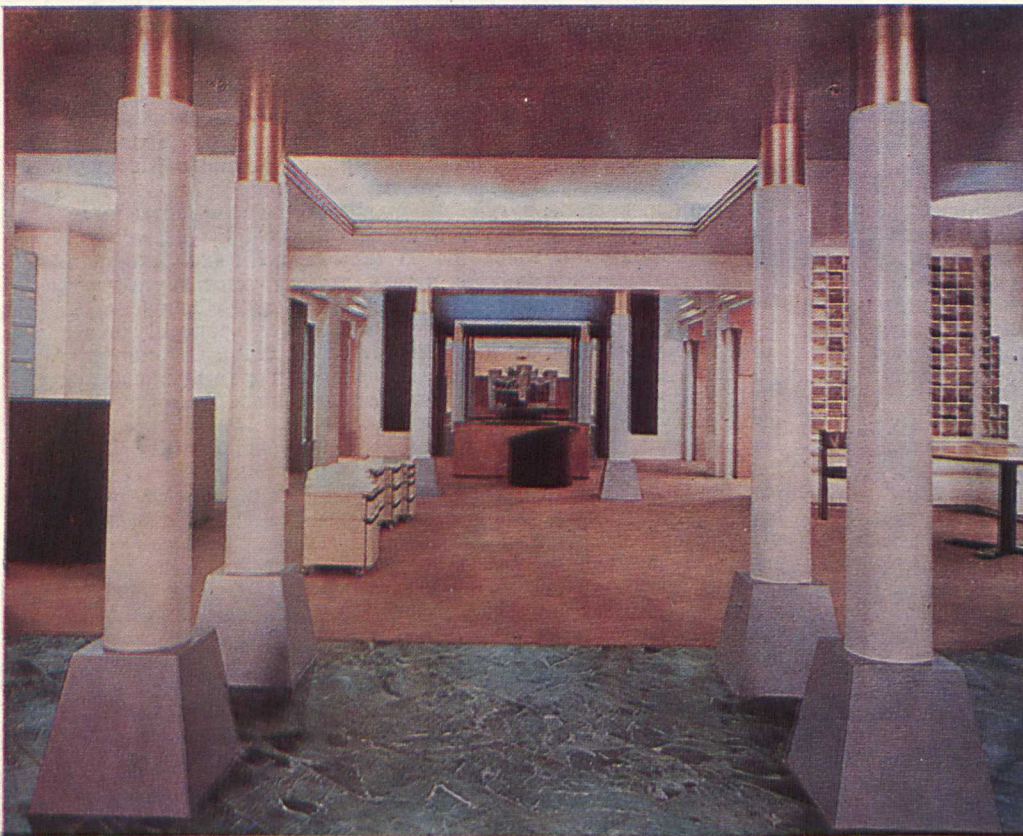
1. Для Дженкса событие, запечатленное на этой фотографии, стало отправной точкой для суждения о смерти «современной архитектуры»: 15 июля 1972 г. квартал Прют Айгоу в Сент Луисе, превратившийся в гнездо вандализма и преступности, был очищен от обитателей, а часть его корпусов взорвана.

реиздававшаяся с 1977 года, приобрела на Западе популярность, сравнимую разве что с книгами Ле Корбюзье «К архитектуре» [1923] и Р. Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре» [1966].

Ч. Дженкс — страстный апологет постмодернизма. Он не столько исследует новое архитектурное течение, сколько сознательно способствует его кристаллизации, открыто отстаивает его.

И тем не менее книга, ярко отражающая борьбу идей в новейшей архитектуре Запада, без сомнения, привлечет внимание читателей, позволит углубить понимание процессов, происходящих в культуре, искусстве и архитектуре капиталистического общества, а возможно, и уточнить отношение к отдельным явлениям и тенденциям в советской архитектуре — тем более, что некоторые, не всегда критически усвоенные положения книги [обычно без ссылки на первоисточник] встречаются и в наших профессиональных спорах.

В настоящее время русское издание книги Ч. Дженкса [в переводе А. Рябушина и М. Уваровой, под научной редакцией и с комментариями А. Рябушина и В. Хайта; редактор издания И. Городецкая] готовит к выходу «Стройиздат». Читатель, конечно, заметит, что она написана несколько небрежно, но это не следствие неумелости автора, а сознательный стилистический прием, противопоставленный, как и ирония, наукообразному стилю адептов «современного движения» и отвечающий языку пропагандируемой автором архитектуры.



Вот как Дженкс начинает свою книгу:

Эта книга и ее столь сложно закрученное название имеют необычную историю, заслуживающую некоторого объяснения. Свыше двадцати лет в архитектуре развивалась ситуация, которая сейчас интенсивно фокусируется в новый стиль и творческий подход. Этот стиль вырос из «современной (модернистской) архитектуры» во многом подобно тому, как из архитектуры Высокого Возрождения вырос маньеризм, — путем частичных изменений и модификаций прежнего языка архитектуры. Это движение сейчас обычно называют «постсовременной архитектурой», поскольку термин достаточно широк, чтобы охватить множество направлений и в то же время указывает на происхождение от модернизма. Будучи его последователем, новое движение занимается современными проблемами, изменением настоящего, однако, в отличие от авангарда, отказалось от мысли о постоянных нововведениях или непрерывной революции.

...Название «постмодернизм» прекрасно описывает дуалистичность современной ситуации. Большинство, если не все современные архитекторы прошли школу модернизма, однако вышли за пределы или даже стали работать вопреки этому обучению. Они еще и не достигли новой синтетической цели, и не отказались до конца от своего модернистского чувствования; скорее они находятся на полдороге — наполовину модернисты, наполовину пост. Взглянув на работы Вентури, Стерна или Мура — трех коренных постмодернистов — мы сможем увидеть там все заимствования из Ле Корбюзье, Кана, 20-х годов, а также ссылки на Палладио, Лютенса и автостраду № 66.

...Итак, мы говорим здесь об эволюции из или от разделяемых всеми позиций, а не о революционном разрыве с ближайшим прошлым; отсюда вытекает одна из поистине удивительных и даже определяющих характеристик постмодернизма: он включает в себя модернистский стиль и его иконографию в качестве одного из возможных подходов, который может применяться там, где он годится (на фабриках, в больницах и в некоторых офисах). В то время как модернизм типа Мис ван дер Роэ был резко ограниченным, постмодернизм абсолютно безграничен, настолько, что допускает внутри себя даже свою пуристскую противоположность, когда это оправдано.

...Современная архитектура страдала от элитарности. Постмодернизм стремится преодолеть эту элитарность не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону местного диалекта, традиции, коммерческого сленга улицы. Отсюда двойное кодирование: архитектура обращается и к элите, и к человеку с улицы. Конечно, это не очень легкий метод проектирования на первых порах, пока такой дуализм не станет общепринятым. Но когда на этой основе вырастет традиция, она сможет быть гораздо богаче и динамичнее, чем безупречная элитарность. Почему? Да потому, что она

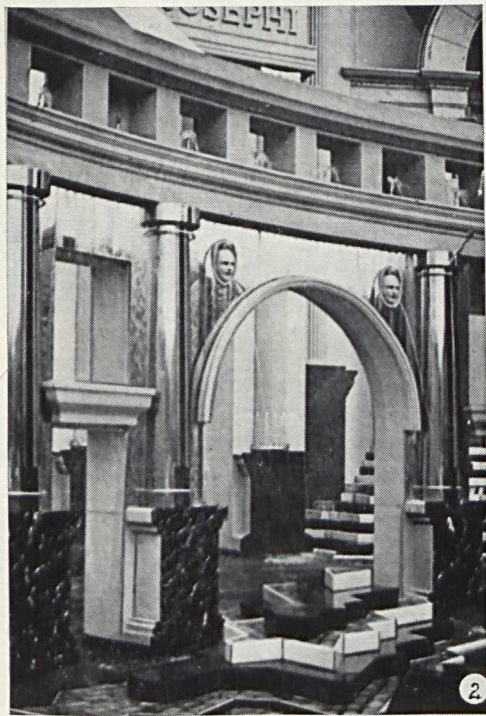
теперь, анализу ряда очевидных просчетов и неудач, но главное, показу информационно-эмоциональной бедности и недостаточной образной выразительности «современной архитектуры». Во второй части с позиций семиотики и лингвистики рассматриваются такие категории, как архитектурная морфология и синтаксис, метафора, изобразительность (описательность), содержание и понятность архитектурного образа. Третья часть книги «Постмодернистская архитектура» на примере анализа ряда конкретных произведений освещает наиболее характерные, с точки зрения Ч. Дженкса, особенности архитектурного постмодернизма.

В качестве основных характеристик постмодернизма Ч. Дженкс называет: 1) историзм, как его основу; 2) прямое воспроизведение форм архитектуры прошлого; 3) новое обращение к местным традициям и особенностям архитектуры; 4) контекстуализм, внимание к конкретным условиям места строительства; 5) интерес к архитектурной метафоре и в целом к выразительному языку зодчества; 6) специфическое (игровое, театрализованное, подчас загадочное) решение архитектурного пространства и 7) как кульминацию, концентрацию идей и приемов постмодернизма — «радикальный» эклектизм.

Ниже приводятся отрывки из двух последних глав книги.

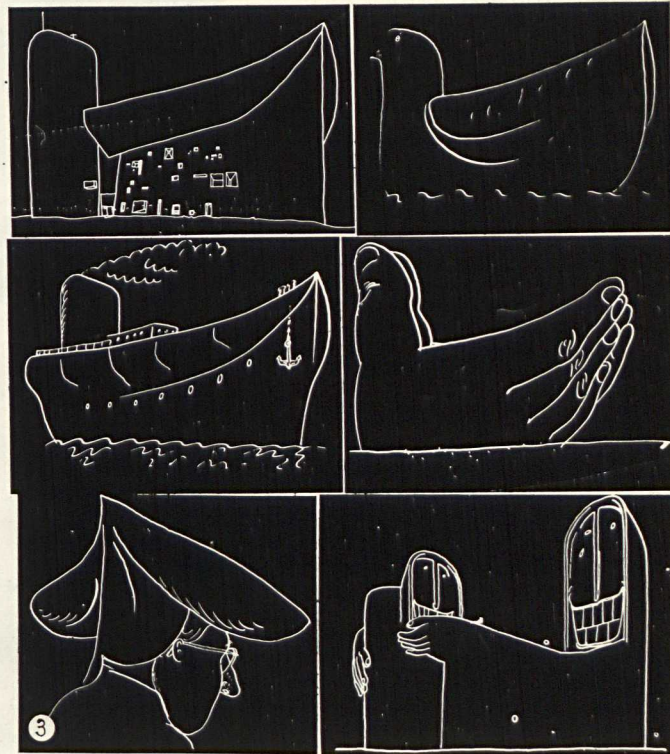
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

«Новая архитектура» в качестве главного содержания зачастую рассматривала артикуляцию пространства, т. е. абстрактное пространство именно как содержание формы. Источник этого представления восходит к XIX в., к Германии, когда пространство, Raum, пустота и т. д. имели своего рода метафизический приоритет: считалось, что пространство — не только сущность архитектуры, ее конечный материал, но что каждая культура выражает через его посредство свою волю и существование. «Пространственные концепции» Зигфрида Гидиона являются кульминацией этой традиции, так же как Баухауз, выставочный павильон в Барселоне и вилла Савой, которые иллюстрируют идеи Гидиона о прозрачности и восприятии «пространства — времени». Другая традиция современного пространства, возможно,



2. Ч. Мур. Пьяцца д'Италия, фрагмент. Для досужего посетителя работа Мура являет «роскошную» архитектуру, для знатока — уточненную пародию: дорический ордер по Виньоле, но из нержавеющей стали; в виде маски сатира, изрыгающего струю воды, автопортрет; импосты изображают архитектурный разрез; входной ступенькой служит объемная карта Сардинии.

3. Капелла Роншан (Ле Корбюзье, 1955) — сооружение, от которого многие отсчитывают начало «послесовременной» архитектуры. Его недосказанная метафоричность носит провокационный характер — на одном из семинаров по архитектурной семиотике Гиллель Шокен создал серию графических интерпретаций смыслового кода Капеллы. Каждая из них с очевидностью беднее оригинала, что лишним раз убеждает в бесплодности попыток буквального «декодирования» архитектуры.



сможет обращаться и к архитекторам, профессиональной элите, заинтересованной и способной отмечать тонкие различия в быстромеменяющемся языке, и в то же время — говорить с потребителями, которые хотят красоты, традиционного окружения и своего собственного образа жизни. Обе группы, часто противоположные и часто использующие различные коды восприятия, должны быть удовлетворены. И архитектура, пятьдесят лет находившаяся на принудительной диете, будет лишь расцветать и становиться в результате этого более сильной и глубокой.

Книга «Язык архитектуры постмодернизма» состоит из трех частей. Первая, названная автором «Смерть современной архитектуры», посвящена критике идей и практики «современного движения» и его последова-

более сильная, идет от «рационального» Чикагского каркаса и развития этой идеи Ле Корбюзье в блоке «дом-ино». Здесь пространство видится изотропным, однородным в каждом направлении, хотя оно и вписано в прямоугольные решетки под прямыми углами к фронтальной плоскости и уровням этажей. Конечным развитием этого «склада» пространства являются громадные замкнутые залы Миса и его последователей. Помимо своей изотропности, оно может быть охарактеризовано и как «абстрактно лимитированное» границами или краями и «рациональное» или могущее быть логически выведенным от части к целому или от целого к части.

В противоположность этому постмодернистское пространство — всегда исторически специфично, оно уходит корнями в традиции, оно нелимитированно или неопределенно в отношении зонирования и «иррационально» или изменяемо с точки зрения отноше-

ний частей к целому. Его границы часто остаются неясными; пространство расширяется бесконечно, без видимых пределов. Однако, подобно другим аспектам постмодернизма, этот аспект тоже эволюционен, а не революционен, и поэтому содержит модернистские качества: в частности «наслоение» и «компактную композицию», развитую Ле Корбюзье. Его дом Ла Рош (1923) развивает некоторые из ключевых тем постмодернизма: освещенное сзади и сквозное экранированное пространство, создает впечатление бесконечного расширения, создаваемого зрительно накладывающимися одна на другую плоскостями. К этим формальным мотивам Вентури добавил скошенное или искаженное пространство, созданное при помощи острых углов, которые подчеркивают перспективу. Вместе с Эйзенманом они повысили сложность корбюзизанской компактной композиции. На смену сопоставлению нескольких смелых элементов пришло «катастрофическое дорожное столкновение», вместо нескольких картонных обрезков — стены, изгибающиеся подобно бумажным игрушкам и накладывающиеся друг на друга, как лоскутное одеяло...

Все же, несмотря на этот прецедент свободной формы и экспрессионистские пространства Ганса Шаруна, постмодернистское пространство — это скорее разработка картезианской решетки, чем органическое упорядочение. Так, дома Эйзенмана или Грейвза всегда дают возможность сохранять мысленную координацию, чувствовать систему, независимо от того, насколько они оказываются свободными по форме и барочными. Плоскость, с которой сверяют координацию, всегда подразумевается фронтальной, и маршрут через здание или элементы изогнутых форм соотносятся с этой мысленной сеткой.

Эйзенмановский «Дом VI» является, конечно, в высшей степени модернистским в своем непреклонном стремлении к исключению всякого контекстуального факта: в нем нет указаний на регио-

нальный стиль, прочную колониальную традицию бочарной клепки, лесистое окружение, семью, которая здесь живет или хотя бы на их книги, картины и достопримечательности. (Что особенно недопустимо по отношению к фотографу и его супруге — истории искусства). Здание может быть перевернуто вверх ногами или опрокинуто набок — большой разницы не будет (тем более, что колонны висят в напряжении, не достигая шести дюймов до земли, а лестница бежит, отраженная своей обратной стороной в зеркале). Однако пространство и определенные юмористические штрихи, безусловно, постмодернистские: не только трюки... но и игра в трансформации синтетических элементов, особенно колонн.

Колонны выкрашены в разные оттенки серого и грязно-белого (все что угодно, но не цвет), чтобы подчеркнуть то их несущую роль, то их механическую функцию, то декоративное применение, то вообще беспричинное существование. Проходя по дому, человек ощущает эти вариации, и игра в архитектурные шахматы начинается. Колонна может пребывать в одном из упомянутых выше четырех состояний или, поскольку ее положение подразумевается внутри мысленной сетки координат, она может присутствовать или отсутствовать, или — и это необычайное всего — она может «продолжаться» в виде прямоугольного выреза пересекаемой поверхности. Эта отсутствующая колонна проходит через крышу, стену и даже пол, окончательно разрушая привычную домашнюю атмосферу (такова сардоническая ненависть Эйзенмана к функции). Она надвое разделяет супружеское ложе.

Неверный шаг в спальне — и вы можете приземлиться в гостиной (хозяева застеклили дыру, сделанную этой несуществующей колонной). Из-за того, что их ребенок (не предвиденный проектировщиком) занимает гостиную, несколько открытых участков в потолке к настоящему времени акустически экранированы плексиглазом; другие пространственные трюки, однако,

4. Кисё Курокава. Здание «Накагин» в Токио (1972) — дом для бизнесменов: сверхкомпактные жилые «капсулы» навешены на стержни лифтовых шахт. Поэтика сверхрационализма.

5. Йорн Утзон. Опера в Сиднее (1957—74). Вызвавшее много споров и многократно изруганное пуристами функциональное, это здание превратилось, однако, в общепризнанный символ Сиднея.

6. Королевский павильон в Брайтоне (Джон Нэш, 1815—18) — первое прочтение архитектуры как забавы и одновременно демонстрация расширения палитры образов: место привычной античности занимает стилистика индийских владений британской короны.

7. Колонна как «слово» не исчезает из словаря архитектора: трубы электростанции в Баттери, Лондон (1929—55), прообраз «перевернутых» колонн Грейвза; конкурсный проект А. Лооса на здание «Чикаго Трибюн»; резервуар для воды в штате Огайо (1955).

8. Вентури и Раух. Такер-хаус, штат Нью-Йорк (1975) — постмодернистская игра на превеличеличиях (свесы кровли и слуховое окно) традиционных элементов местной стилистики и контрастах — интерьер «международного стиля», служащего фоном для эстетизированного кича.

9. Ральф Эрскин. Дом «Байкер Уолл» (1976). Новое здание втягивает в себя старую застройку, придавая отчетливую характерность целому жилому району.

10. Филип Джонсон. Синагога в Порт Честер (1956). Игровое начало, свойственное Джонсону в течение всей его архитектурной практики (до сорока лет он — историк архитектуры): сознательная «дематериализация» сводчатой формы, в данном случае приданной подвесному потолку.

11. Вентури и Раух. Дом Франклина, Филадельфия (1972—76). Получивший широкое распространение прием создания «тени» несохранившегося здания в его точных габаритах — чистый знак дома.

12. Эндрю Дербишир. Коммунальный центр, Хиллингдон (1974—77). Обостренная игра и одновременно стремление говорить на языке места: крупное общественное здание «разыграно» как маленький городок.



сохранились.

Опять колонна берет реванш (и опять в спальне хозяйина), превращаясь в дверь. Видана ли когда-либо дверь в виде вращающейся колонны? И в трех оттенках серого и белого?.. Когда колонна «закрыта», еще все же остается зазор около двух футов, сквозь который проходит кухонный чад и шум гостей и детей. Однако, хотя я и считаю этот зазор совершенно нежелательным, все равно — эта вращающаяся вокруг своей оси колонна, которая одновременно и дверь и не дверь, великолепна как объемный объект и очень забавна в своем контексте. Как единичная конкретная задумка, это может быть под вопросом, но как переосмысление темы, уже подготовленной к развитию, это великолепно и вызывает восхищение. Одна из невероятных вещей в этом здании, которая по крайней мере меня поразила, это то, что внутреннее кодирование, согласованность взаимосвя-

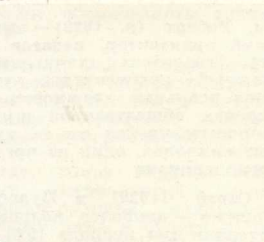
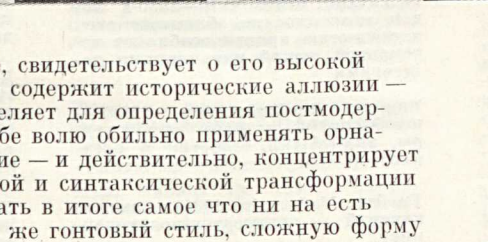
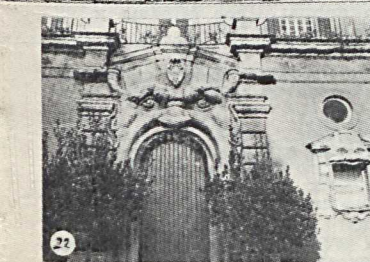
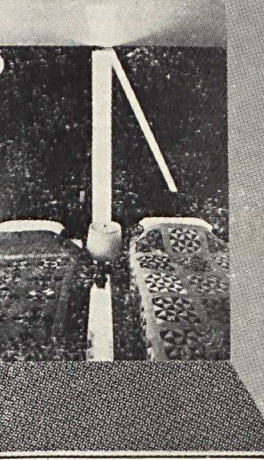
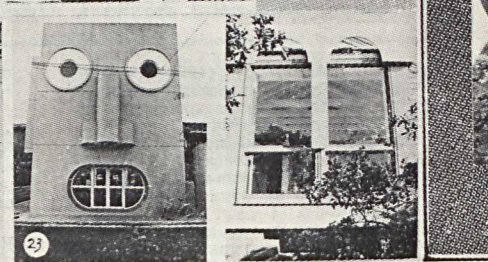
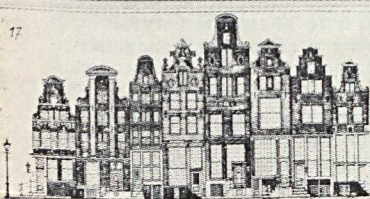
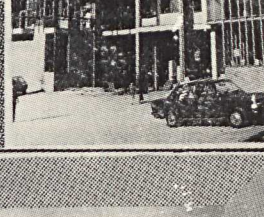
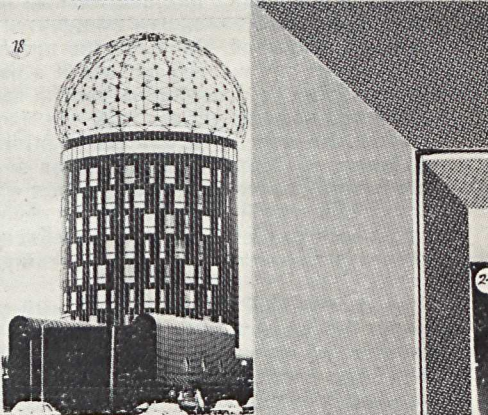
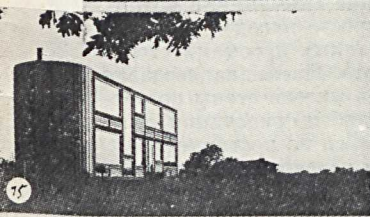
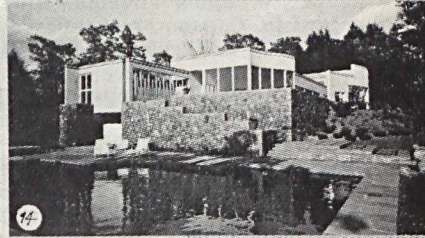
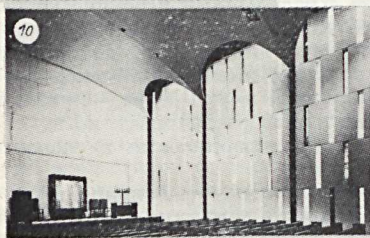
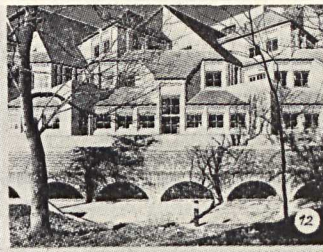
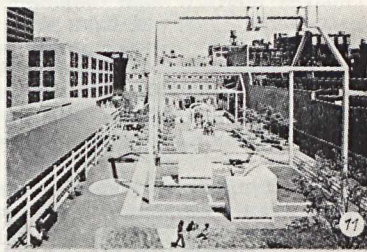
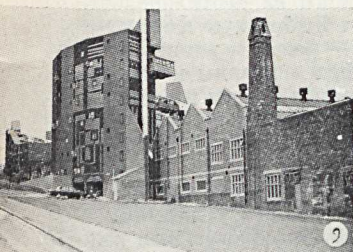
занных значений внутри дома, созданных ex nihilo (из ничего), возмещает отсутствие какого-либо внешнего исторического кодирования, принятых знаков, с помощью которых архитектура обычно достигает определенного значения. В то время как пуристский язык Эйзенмана может быть модернистским, остроумное семантическое использование этого языка является принадлежностью постмодернизма; его исключительно заботливое отношение к синтаксису и презрение к функции модернистичны, многозначность и чувственность его пространственных изобретений — это уже постмодернизм.

Роберт Стерн, сам себя называющий постмодернистом, по контрасту является действительно вполне архитектором «нового движения». Все его работы характеризуются линейностью и картонностью, присущей «международному стилю»; во всех используются обширные плоскости чистой белой стены, разделенные основными цветами и графическими абстракциями в хорошем вкусе. Они могут склоняться к вульгарному Ар-Деко, поскольку Стерн верит в важность Route 66, и «включенности» (он учился у Вентури в Иельском университете), однако он не может преодолеть свойственной ему утонченности. В основе своей Стерн имеет строй чувств нью-йоркского космополита с примесью просвещенного дилетанта из круга лорда Берлингтона, и его природные склонности привели бы его скорее к теме Загородного Особняка, а не Мэйн-стрит, однако его теория имеет направление в сторону большей множественности. На первый взгляд кажется удивительным, что Эйзенман — «Белый» и Стерн — «Серый» должны сглаживать свои бесцветные идеологии, чтобы издать совместно сочинения Филипа Джонсона, однако это только на первый взгляд, пока не становится понятным, что все они, во-первых, нью-йоркцы, а во-вторых, имеют родственный строй чувств.

Пул-хаус, построенный Стерном вблизи старого дома заказчика

Резиденция Стерна в графстве Вестчестер также служит продолжением остроумия и абсурдности постмодернизма, но комбинирует их с набором мотивов «нового движения»: тщательные асимметрии сменяют друг друга на небелой (светлая охра) поверхности; здесь отсутствуют обрамления проемов и декоративная артикуляция, за исключением двух красных полос наверху (редуцированный карниз или не на месте расположенная террас естественного камня — опять без покрывающих их плит и горизонтальных орнаментов, которые можно было бы ожидать в более традиционном здании. Интерьер с его смелыми всплесками цвета, использованными для акцентировки объема, мог бы быть версией Ар-Деко в исполнении Ле Корбюзье — такой он чистый, светлый и недекорированный. Таким образом, постмодернистский архитектор, по определению, настаивая я в своей Литании, неизгладимо двойствен, заражен модернистским строем чувств, с которым он не хочет расставаться, но тем не менее эклектически подхватывает фрагменты, откуда только пожелает. Понятие «фрагменты» важно для Стерна. План здания содержит полуокружности, полуovalы, полупрямоугольники и полуось циркуляции, т. е. скорее «полуформы», а не законченные формы, т. е. «формы», которые в эстетике Дзен требуют завершения в воображении.

Пространство трактуется в равной мере соблазнительно и расплывчато (не то что в ясных ячейках «новой архитектуры»), повсюду сложные намеки, всегда ведущие к кульминации, которая никогда не достигается. Возникает, бесспорно, ощущение тщетности ожиданий — как в умственном, так и психологическом плане, когда у нас, казалось бы, уже созрело твердое «чувство завершения» и постижения целого. Частично параллельно можно провести с децентрализованным пространством маньеризма с его рассчитанной двусмысленностью и противоречивыми простран-



13. Люсьен Кролл. Здание студентов Медицинского факультета, Брюссель (1969—74). Сознательное стремление превратить крупный комплекс общежития в модель города, составленного из множества домиков. Отсюда «алогичность» использования множества материалов, фактур и форм.

14. Роберт Стерн, Джон Хагман. Вилла, штат Нью-Йорк (1974—76). Сугубо маньеристская композиция, сталкивающая массивное «тоscanское» основание с тонким «картонным» ограждающим стеном.

15. Стэнли Тайгерман. Хот дог хаус, штат Иллинойс (1975—76); маньеристское столкновение двух «кодов» пластичности — «мондриана» и «пульмана».

16. Норман Нейербург. Музей Гетти в Малибу (1970—75). Воссоздание в южной Калифорнии Виллы Папирусос из Помпей в качестве хранилища коллекции знаменитого миллиардера; нельзя отказать этой затее в изощренности.

17. Средневековый Амстердам — особенность его архитектуры (плотно связанный ряд домов, сохраняющих портретную индивидуальность) стала для «послесовременных» архитекторов мощным источником вдохновения.

18. Минору Такеяма. Гостиница на острове Хоккайдо (1973—74). Осознанное столкновение трех «кодов» пластичности при сохранении почти классической уравновешенности целого.

19. Дома Сан-Франциско и Лос-Анджелеса (90-е годы XIX в.): типичное для Калифорнии сочетание виртуозной работы с деревом и свободы в соединении элементов формы между собой — один из источников вдохновения постмодернистов.

20. Кэмпбелл и др. Филипп Вест-2. Лондон (1976). Сочетание квартир и офисов решено в свободной манере, являющейся сознательным отзвуком лондонского декоративизма конца прошлого века.

21. Джереми Диксон. Сейнт Марк Роуд, Лондон (1976—79). Скромная застройка блокированными домами, подчеркнута современная вариация на традиционную тему лондонской местной архитектуры.

22. Федерико Пукваро, палатца на Виа Григоряна, Рим (около 1592). Гротескный маньеризм — гримасы дверей и окон — оживает в ряде постмодернистских композиций.

23. Кадзумаса Ямасита. «Фейсхаус», Киото (1974); Чарльз Дженкс. Гараджа ротунда, Уэллфлит (1977).

24. Питер Эйзенман. «Дом IV» (1974). Отталкиваясь от предельно жесткой геометрии построения дома, Эйзенман привнес в нее активный оттенок сюрреализма. «Отсутствующая колонна» проходит сквозь спальню — первоначально в виде щели в полу, которую позже владельцы дома все же решились застеклить.

в слегка колониальном стиле, свидетельствует о его высокой оценке местного контекста и содержит исторические аллюзии — два аспекта, которые он выделяет для определения постмодернизма. Здесь автор не дал себе волю обильно применять орнамент — его третье определение — и действительно, концентрирует внимание на пространственной и синтаксической трансформации «а ля Эйзенман», чтобы создать в итоге самое что ни на есть модернистское здание. И все же гонимый стиль, сложную форму покрытия и верхнее освещение, мастерское использование непрямолинейной, работающей на просвет дугообразной формы — все это невозможно обнаружить в рациональной архитектуре. Нельзя изъять отдельную колонну из регулярной сетки колонн, то же относится и к искажениям входа и лестниц — все это вызванные обстоятельствами артикуляции, которые, нарушая правила, привлекают к себе внимание.

«Послесовременная» архитектура безразлична к происхождению источника, из которого она черпает, — все иллюстрации взяты из последнего издания (1981) книги Дженкса, рассматривающего едва ли не все, созданное за последнее столетие как своего рода предысторию постмодернизма.

венными ходами. Действительно, К. Рей Смит охарактеризовал новейшую американскую архитектуру как «суперманьеристскую» из-за избытка пространственных трюков: вездесущих диагоналей, резких изменений масштаба, суперграфики и эксцентричной смены акцентов. Сравнение постмодернистского пространства с маньеристским продуктивно во многих смыслах, но я думаю, что существует и другая аналогичная модель, модель квазирелигиозной природы.

Постмодернистское пространство, подобно китайскому саду, жертвует ясным окончательным упорядочением элементов ради запутанного пути, никогда не достигающего абсолютной цели. Постмодернисты усложняют и расчленивают свои пространственные планы с помощью экранов, неповторяющихся мотивов, двусмысленностей и шуток, чтобы нарушить наше нормальное ощущение продолжительности и протяженности. Его метафорическая и метафизическая основы только закладываются, и неизвестно, насколько смогут развиваться в индустриальном обществе.

Чарльз Мур пытается своим собственным образом развивать архитектуру общедоступной метафоры, и его работы, соединяющие практически все темы постмодернизма, показывают возможности и существующие пределы этого подхода. Мур писал о вилле Адриана и значении образов и исторических аллюзий в создании «чувства места», так что он достаточно квалифицирован, чтобы проектировать для общественной сферы. Обществения его Кредж-колледжа включают много исторических напоминаний, которые, однако, присутствуют лишь смутно — это скорее ссылки, чем точное цитирование. Его общая планировка истинно динамична в своих сдвигах и поворотах — здесь как бы соединились и извилистость тропинок китайского сада, и теснота итальянского города на холме.

Образ средиземноморского поселения неизбежно возникает и усиливается с помощью нескольких подсказок: большие белые плоскости, открытая для всех двухэтажная галерея, примыкание одного объема к другому под углом. Но если южноевропейское поселение производит впечатление стабильности и постоянства, поскольку выстроено из местного камня, Кредж построен из напоминающего картон дерева, этого «дешевого» материала, мысль о котором всегда мучила архитекторов «нового движения». Поэтому ощущение неосновательности возникает в каждой точке, где, наоборот, должна была бы воплощаться метафора надежности, и образ итальянского города на холме опровергает, а не усиливает те значения, которые входили в намерения автора. Сходным образом все ссылки на Испанскую лестницу, триумфальную арку, каскады и водные артерии Альгамбры — все воспоминания Мура, накопленные в его многочисленных путешествиях, — вызывают вопрос о предложенном их использовании. Является ли это родом высокомерной вульгаризации или это имитация и пародия, которые мы отмечаем раньше? Вероятно, первое. Мур говорил, и не в уничижительном тоне, о капризе и ностальгии в архитектуре, и эта работа обладает некоторыми достоинствами и недостатками обоих этих жанров. С точки зрения негативной, можно видеть, как невыявленность чувства места в сочетании с яркой суперграфикой и облегченной конструкцией дает повод для студенческого эпитета — «Клоунский город». В отношении работ Мура всегда существует опасность, что их относительная дешевизна в сочетании с причудливостью может создать кричаще безвкусный эффект, однако в целом над этими значениями преобладают более мощные метафоры места, задуманные автором.

Так, Кредж сочетает очень человеческий масштаб деревни с рассчитанным сюрпризом прогулки по саду — то ли английскому, то ли китайскому. Двухэтажные легкие экраны галерей с их различными синкопированными ритмами в сочетании с синкопированными цветами за ними повышают чувство ожидания и открытия. Поскольку в плане здания сближены в перспективе, они усиливают чувство движения и глубины, поскольку различные «антимонументы» отмечают путь — почта, пращечная-автомат, телефоны и т. д., — возникает какое-то, пусть банальное, но все же содержание, которое можно предвкушать. Мур оправдывает этот заведомо сниженный подход его соответствием скромной, эгалитарной роли студенческого общежития.

«...Все обитатели — студенты, здесь они вместе на четыре или пять лет. Поэтому нам казалось важным создать не набор при-

вычных монументов вдоль улицы, чтобы способствовать созданию чувства места в целом и ощущения этого конкретного уголка улицы, по которому человек проходит, но скорее серию три-виальных «монументов», таких вещей, как дренажные траншеи, перевернутые в фонтаны, фасад пращечной автомата — кафедра для оратора, под которую убирается мусор...» (Architecture d'aujourd'hui March/April, 1976).

Этот бриколаж, ироническое развенчание области общественного имеет преднамеренно двойное значение — разметить и задать впечатления и устранить помпезность; однако по контрасту с этим очень хочется видеть здесь чуточку общественного декора, непосредственный жест общественного процветания. Мур изучал театрализованное проектирование Диснейленда, и свойства сценических декораций были здесь успешно воплощены, но ценой все подавляющей ординарности.

И все же, если сопоставить этот студенческий комплекс с другими, построенными за последние 40 лет, достоинства его становятся предельно очевидными и воспринимаются даже как священные. В противоположность современному университету, например, Иллинойскому технологическому институту Мис ван дер Роэ, этот комплекс размещен в окружающем контексте скорее с подчеркнутой осторожностью, а не брошен туда бесцеремонно, как урбанистическая бомба. Так, задние фасады зданий — из дерева, выкрашенного охрой, — с бережливостью «вступают» в лес, а план комплекса «рыскает» то туда, то сюда, чтобы обойти растущие вокруг мамонтовые деревья. В противоположность предсказуемым пространствам рациональной архитектуры здесь перемены и различные сюрпризы поджидают вас за каждым поворотом и в каждом уголке.

Глубина введенной сюда метафоры увеличивается при непосредственном освидетельствовании: ощущение «места» простекает не только из остроты образов, но и из продуманной пространственной дислокации различных видов деятельности. Поскольку почта и зона собраний расположены на противоположных концах участка, план которого имеет Г-образную форму, возникает естественное движение вперед — назад, и улицы поэтому всегда оживленны; поскольку функции фрагментарны и рассредоточены, всегда есть возможность случайных встреч и возникает живость исторического поселения. Таким образом, метафоры места и общины создаются через функцию, так же как через образ.

Мур расширил этот тип общественной (подчас причудливой) образности в сторону большей репрезентативности, объединив в одном проекте для Нового Орлеана точную иконографию, как, например, «сапог» Италии, и игру с настоящими историческими ордерами. Однако его наиболее убедительное постмодернистское знание, на мой взгляд, — это Бернс-хаус, построенный для университетского профессора. Здесь контуры сценической декорации — нечто вроде фирменной фабричной марки Мура — придают дому загадочность, которая восхитительно озадачивает, но не разочаровывает. Путь по дому обострен сюрпризами и разными архитектурными пикантностями.

Каждый образ, возникающий на этом пути, — мексиканский балкон, орган, подобный алтарю, местечко у камня и т. д. — сначала выступает как визуальный фокус внимания, а потом из-за скрытого освещения становится просто поводом для дальнейших открытий. Наслаивание пронизанных проемами стен производит тот же эффект, что и в работе Эйзенмана, создавая впечатление бесконечности, только здесь многие стены поставлены под косыми углами, так что масштаб и ориентация сбиваются. По мере того как вы поднимаетесь по лестнице к кабинету на верхнем этаже, перед вами развертываются две необычные мистерии: взгляд назад обнаруживает перспективное искажение такой сложности, что невозможно определить относительный размер и положение объекта, в то время как путь вперед разветвляется и затем расширяется в обратной перспективе...

Этот остаточный невоспринимаемый участок лестницы мы могли бы ожидать у святая святых — кабинета, профессорской берлоги, но ниже направление внезапно превращается в гардеробную в стиле Ар-Деко. От Мексикки через церковь с ее органом к лестнице на чердак, откуда открывается вид на Голливуд, туалетный столик в глубине сцены — все образы и

РЕДАКЦИОННЫЙ
ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ
УКАЗАТЕЛЬ

Альгамбра — дворец арабских халифов в Гранаде (Андалусия), изысканные постройки которого окружают систему садов и водоемов (XI—XIV вв.)

Ар-Деко — направление в архитектуре, образительном и декоративно-прикладном искусстве 1920—1930-х годов, характеризующееся упрощением классических форм. Название получило от Международной выставки декоративного искусства 1925 года в Париже

Автострада-66 — ставшее нарицательным название скоростной автомагистрали общегосударственного значения в США с комплексом рекламных щитов и броских по образцу предприятий обслуживания

Бернс-хаус — индивидуальный жилой дом близ г. Санта-Моника в Калифорнии, построенный по проекту Ч. Мура (1974) и полный намеков на испано-американскую архитектуру колониальной эпохи

Павильон в Барселоне — павильон Германии на Всемирной выставке 1929 года в Барселоне (архитектор Л. Мис ван дер Роэ), где впервые и наиболее полно воплощена его геометризовано-эстетизированная концепция перетекающего пространства

Бернштайн, Базил — современный английский специалист по семиотике

Вентури, Роберт (р. 1925) — американский архитектор, педагог и теоретик, создатель концепции «включающей» архитектуры, учитывающей реальные сложности и противоречия общественной жизни и основывающейся на ее визуальных символах, один из предтеч постмодернизма

Вилла Савой (1929) в Пуассе близ Парижа — наиболее цельная и характерная для периода 1920—1930-х годов постройка Ле Корбюзье (1887—1965)

Вилла римского императора Адриана в Тиволи (118—134) соединяла мотивы ордерной греко-римской архитектуры, зодчества Востока и образительные-символические сооружения

Гауди, Антонио (1852—1926) — выдающийся испанский архитектор, в чьи прозведениях в стиле Ар-Нуво новейшие конструкции и материалы использовались для создания многозначных фантастических и символических архитектурных образов

Гонтовый стиль — национально-романтическое направление в архитектуре США 1870—1880-х годов, названное по облировке стен и покрытию кровли особняков деревянной щепой или тонкими дощечками

Гидион, Зигфрид (ум. 1968) — швейцарский историк архитектуры, виднейший теоретик и организатор «современного движения»

Грейвз, Майкл (р. 1934) — американский архитектор-постмодернист

Гэне, Херберт — американский социолог, ввел понятие о «вкусовых культурах» как характеристике социальных групп

Дом Ля Рош (1923) — вилла близ Парижа, одно из первых вопло-

щений «пяти принципов» Ле Корбюзье.

«Дом-ино» (1915) — проект Ле Корбюзье каркасного двухэтажного жилого дома из стандартизированных конструкций для массового строительства

Дом VI (1975) — один из серии проектов кубических домов-концепций П. Эйзенмана, построен для семьи фотографа Франка

Джонсон, Филип (р. 1906) — крупнейший американский архитектор, историк архитектуры, в 1940—1950-е годы убежденный последователь Л. Мис ван дер Роэ, позже неоклассицист и эклектик

Джеймсон, Конрад — современный английский искусствовед и архитектурный критик, пропагандист возрождения историзма и традиционализма в архитектуре

Дзен — религиозно-мировоззренческая система в средневековой Японии, требующая естественности и незаочужденности, открытости в искусстве и архитектуре

настроения здесь совершенно неожиданны, но нельзя сказать, что неуместны. Человек сразу же смотрит на себя в первое зеркало — естественная остановка на пути, затем в следующее, которое вдруг оказывается вовсе не зеркалом, а отверстием, вырезанным и размещенным, как предыдущее зеркало. Оно открывается над обрывом высотой в 15 футов. Подобная шутка и использование человеческого тщеславия — еще один характерный сюрприз этого постмодернистского пространства. Повсюду здесь детали цвета и формы, которые обнаруживаются не сразу — ловушки для глаз, которые могут захлопнуться подобно пружине.

Внешний облик дома с его семнадцатью оттенками красного и оранжевого и красок почвы в равной степени забавен и глупок. Отдельные оттенки контрастируют и дают эффект теней там, где их нет... Другие оттенки отмечают переход от темноты к свету, от скучной, маловыразительной вышки к более важным, ярким элементам. Но все эти тона настолько тонко соотносятся, что действительно интегрируются и в целом создают приятное чувство «домашности», характерное для Южной Калифорнии. Не воскрешая специально стиль испанских миссий и другие местные ассоциации, Мур сумел спроектировать нечто равное им по ощущению, но превосходящее по остроумию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ — РАДИКАЛЬНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ?

Если постмодернистское пространство будет продолжать развиваться в направлении таинственности, двусмысленности и чувственности, оно начнет превращать определенные метафоры квазирелигиозной природы в общепринятые...

Я бы предположил (однако мои пророчества ничем не лучше всех остальных), что современное развитие в направлении сложности и эклектизма продолжится и что мы сможем увидеть архитектуру, совершенно схожую с неостилами, существовавшими 80 лет назад. Все признаки указывают на растущую сложность в формальном и теоретическом отношении: работы Грейвза, Эйзенмана, Мура и других — это разработка синтаксиса 1920-х годов до степени маньеризма; на совершенно другом уровне теории Джейн Джекобс и Херберта Гэнса указывают на соответствующую разнородность переехавших в города сельских жителей и их вкусовых культур. Без сомнения, ситуация могла бы развиваться под знаком упрощения и крупномасштабных решений, касающихся утилитарных структур типа шоссе, однако в целом естественное развитие города в направлении увеличивающейся сложности — доскутное одеяло противоречий и разнородных стремлений — является положительным, поскольку отражает смешение установок и целей, которые должны выполняться всяким большим метрополисом.

Если искать исторические параллели, когда соперничали многие стили и идеологии, то период 1870—1910 гг. является даже более подходящим, потому что тогда по крайней мере 15 стилей противостояли один другому (без сомнения, слишком много) и были распространены сложность и эклектизм. Общая тенденция движения всех стилей в сторону разнородности достигала вершины. Высокая готика не могла стать более выразительной или стиль Второй Империи — более напыщенным. Если сложность была естественной метафорой мощи, то в то время не было объекта сложнее, чем Парижская опера, исключая сплошной эклектизм, подобный «стилю королевы Анны», как он выглядит в Техасе, Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Фактически, все стили были гибридами и становились синкретичными, если не эклектичными — нужно было только подумать о заимствованиях, выбирая между Ар-Нуво и стилем Второй Империи. Сегодня опять происходят именно такие заимствования, возможно, потому, что все проектировщики сейчас принадлежат к одному узкому миру архитектурных журналов, и идея, зародившись где-то на периферии этого мира, быстро распространяется повсюду, благодаря дешевой полутонковой репродукции. Отсюда фрагментарность в проектировании, не только сознательные «фрагменты» Грейвза, или Стерна, или Кролла, но также и естественная фрагментарность, проистекающая из сложного переплетения источников. Более того, возврат к прошлому превратился в нечто вроде гонки вспясть, которая может достигнуть пропорций Ренессанса: достаточно только перечислить историзм Вентури, непосредственные ретроспекции мира Диснейлендов, развитие местных особенно-

стей архитектуры, неорнаментализацию и контекстуализм — все это указывает на то же направление: через левое плечо — крутом.

В конце концов, если наши справочники сегодня включают 400 строительных систем, если «местные» материалы означают сегодня нечто, что можно найти в ближайшей скобяной лавке, то наше естественное использование местных приемов эклектично, если не многоязычно, и даже современное стремление к простым местным примерам не может не зародиться этими смешанными источниками. В терминах семиотики язык (общая сумма коммуникативных источников) настолько разнороден и разнообразен, что любое единичное слово отразит это, хотя бы тем, что исключит разнообразия. Таковы факты архитектурного производства.

Соответствующий довод можно привести и в отношении потребления. Каждый горожанин среднего класса в любом большом городе от Тегерана до Токио вынужден иметь хорошо укомплектованный, фактически сверхукомплектованный «банк образов», который постоянно пополняется путешествиями и журналами. Его музей воображения может отражать попури, создаваемое продюсерами, но он, тем не менее, естествен для его образа жизни, невзирая на своего рода всеобщее сокращение разнообразия производства и потребления. Мне представляется крайне желательным, чтобы архитекторы научились использовать эту неизбежную разнородность языков. Кроме того, это очень приятно. Если кто-то может позволить себе жить в различные эпохи и в различных культурах, зачем он должен ограничивать себя настоящим и данной локальностью? Эклектизм — это естественная эволюция культуры, обладающей выбором.

Существуют, однако, возражения. Постоянно указывается на то, что эклектичные системы как в философии, так и в архитектуре не производили ничего особенно оригинального и не ставили перед собой ключевых вопросов с какой бы то ни было целеустремленностью. Обвинение состоит в том, что эклектизм — это род нерешительного компромисса, мешанина, в которой второсортные мыслители могут находить убежище в сумбуре путанных антиномий. Они комбинируют противоречивый материал в надежде избежать трудного выбора или поисков творческого решения через проблемность.

Таким образом, эклектики были приспособленцами или дилетантами, их архитектура была часто грубо сработана. Более того, эклектизм XIX столетия был зачастую более мотивирован оппортунизмом, чем убеждением, и архитекторы смешивали свои формы в равной степени как в силу нестрогости убеждений, так и в результате осознанных устремлений. Всем нам знакомы смутные стилизации «в манере» Чего-то, являющегося при этом в большей мере Ничем. Мотивация осуществлялась в основном настроением и комфортом, а это осязаемые и достойные цели, но, конечно, не удовлетворительные для архитектуры в целом. Было вовлечено мало семантических и социальных аргументов, поэтому эклектизм XIX столетия был слаб. Действительно, едва ли существовала какая-либо теория эклектизма, помимо выбора подходящего стиля для работы.

В противоположность этому слабому эклектизму, постмодернизм мне кажется, имеет, по крайней мере потенциально, развитый более сильный и радикальный разнообразие. Здесь есть различные формальные, теоретические и социальные нити, которые только ждут, чтобы их выявили и соткали вместе. В самом деле, семь аспектов постмодернизма, которые я обрисовал, действительно составляют такую амальгаму, пусть даже она еще и не является связным целым. Как я постоянно повторял, в этой амальгаме есть место и для следования «новому движению»... И неожиданно появившийся радикальный эклектизм может быть представлен в качестве возможности, альтернативы слабого эклектизма прошлого.

Радикальный эклектизм включит области экстремальной простоты и упрощения не только из-за их контраста в пространстве, но и в силу диалектики значения во времени. В противоположность теории «нового движения», однако, это упрощение никогда не будет более чем сиюминутным или ситуативным, зависящим от конкретного контекста. Оно будет мотивировано оригинальным греческим значением эклектики — «я выбираю» — и будет следовать по существу разумному здравому курсу выбора из всех

Джекобе, Джейн — видный американский социолог градостроительства, автор напущенной книги «Жизнь и смерть больших американских городов», критик приемов и методов современного градостроительства

Кан, Луис (1901—1974) — крупный американский архитектор, искавший пути гуманизации архитектуры

Кролл, Люсьен — бельгийский архитектор и педагог, внедряющий в практику идеи творческого соучастия будущих потребителей архитектуры в процессе проектирования и строительства

Кейп-код — популярный в США стиль оформления жилых домов под постройки первых английских и голландских поселенцев в Северной Америке

Кресдж-колледж — один из учебных комплексов университета штата Калифорния в г. Санта-Круг. Его корпуса построены в 1972—1974 гг. по проекту Ч. Мура и У. Тернбалла

Лорд (граф) Берлингтон, Ричард Бойл (1694—1753) — английский искусствовед, коллекционер, архитектор, писатель-эссеист, организовавший кружок художников, объединенный интересом к античности и палладианству

Лютенс, Эдвин (1869—1944) — английский архитектор, автор ансамбля правительственных зданий в центре Нового Дели, где совмещаются классицистические основы композиции с деталями индо-могольского происхождения

Литания — часть церковной службы, содержащая благодарственные молитвы и славословия

Мур, Чарльз (р. 1925) — американский архитектор и педагог, крупнейший практик постмодернизма

Палладио, Андреа ди Пьеро ди Падова (1508—1580), прозванный Палладио. — последний великий мастер Высокого Возрождения, теоретик орденовой системы, исследователь зодчества Древнего Рима

Райхлин, Бруно — современный швейцарский архитектор, возрождающий приемы палладианства

Райт, Фрэнк Ллойд (1869—1959) — великий американский архитектор-романтик, теоретик «органичной» архитектуры. Спроектированные им в 1890—1900-х годах особняки («дома прерий»), окруженные просторными террасами, приподнимались на высокие подиумы, облицованные диким камнем

Смит, К. Рей — американский искусствовед, определивший новейшее направление в архитектуре Запада термином «сверхманьеризм» (суперманьеризм)

Смит, Томас Гордон — современный американский архитектор, проектирующий индивидуальные жилые дома в орденовых формах, иногда с сочной раскраской

Стерн, Роберт А. М. (р. 1939) — американский архитектор, близкий к постмодернизму

Шарун, Ганс (1893—1972) — немецкий (с 1952 г. — в ФРГ) архитектор-экспрессионист

Хейдак, Джон (р. 1929) — американский архитектор, развивающий стилистические тенденции архитектуры современного движения

Чикагский каркас — рациональная каркасная конструкция высотных зданий, художественно осмысленная в произведениях архитекторов «Чикагской школы» конца 1870-х — начала 1890-х годов

Эшер (Эшер), Корнелис (р. 1898) — голландский художник, создавший разнообразные графические композиции из симметричных и повторяющихся элементов

Эйзенман Питер (р. 1932) — американский архитектор, автор предельно геометризованных абстрактных пространственных композиций

возможных источников тех элементов, которые наиболее пригодны и уместны ad hoc.

По моему мнению, не существует совершенно убедительных примеров радикального эклектизма, кроме священных зданий Антонио Гауди; лишь слабые намеки на то, чем это может быть, присутствуют у таких проектировщиков, как Бруно Райхлин в Швейцарии или Томас Гордон Смит в Калифорнии. Однако в целом некоторые его аспекты сейчас прояснились.

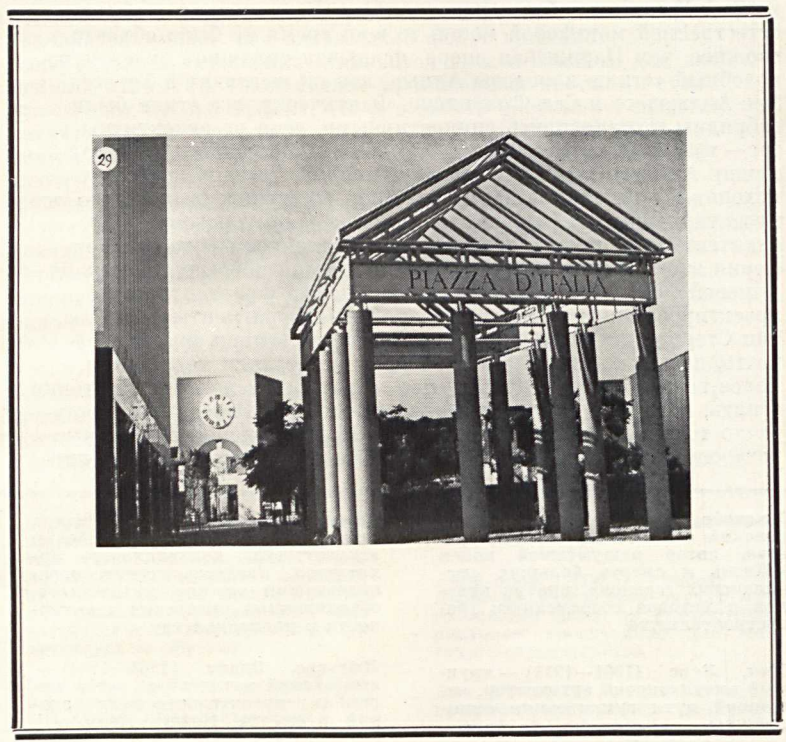
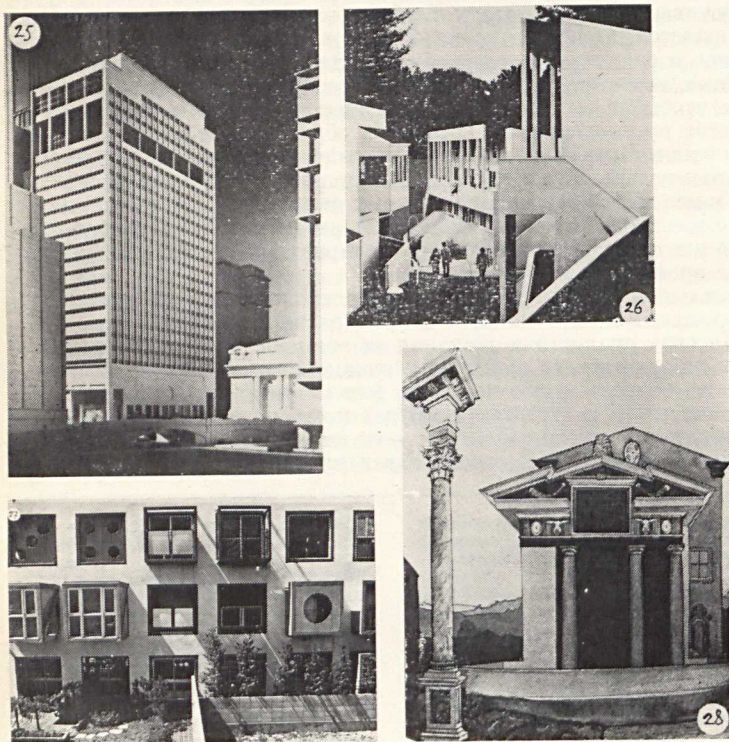
В отличие от «нового движения», радикальный эклектизм прибегает к использованию полного спектра коммуникативных средств — метафорических и символических, пространственных и формальных. Подобно традиционному эклектизму, он выбирает надлежащий стиль или субсистему, где он уместен, но смешивает эти элементы в одном здании. Таким образом, семантические обертоны каждого стиля используются в ближайших функциональных эквивалентах — например, в работах Томаса Г. Смита входу и портику приданы классические формы, в то время как боковые части выдержаны в духе, характерном для данного региона.

Приведенные примеры — это только индивидуальные дома, поэтому они слишком ограничены в своем кодировании и выразительности. В настоящее время требуется более развернутая модель, более крупная по размаху и урбанистическим характеристикам — например, многоквартирный жилой дом в центре города, где можно было бы учесть существующие местные коды. Теоретически, по меньшей мере отдельные ключевые пункты ясны. Начать нужно с определения основной оппозиции в кодировании между жителем и профессионалом, взяв, может быть, за отправной пункт фундаментальное различие Бэзила Бернштейна между «ограниченными» и «разработанными» кодами. Проектировщику следует начинать с исследования семиотической группы и всегда иметь в виду меняющиеся представления о хорошей жизни у тех людей, чьи интересы затронуты, поскольку архитектура, в конечном счете, означает образ жизни — нечто, не вполне понятное «новым движением». Подготовка, необходимая для этого, обязательно должна включать ученую степень в области этнографии. Может быть, достаточно здравого смысла, желания понять среду клиента плюс определенное знание профессиональной этики. Могут помочь социальные исследования. Взаимное понимание и постоянные консультации с клиентом являются минимальными требованиями. Трудность в том, что, поскольку преемственность традиций была сломана и профессия имеет свой собственный язык и идеологию, невозможно допустить единства всеобщих ценностей и архитектурного языка. Поэтому самосознающая теория должна суметь снять эту двойственность.

Во всяком случае проектировщику следует, во-первых, изучить район, местный язык и понять его полностью, прежде чем начать проектировать. Язык может иметь этнические или культурные характеристики, связанные с характером обитателей, и также чисто архитектурные измерения — местные особенности (которые

ций клише и имеющий корни в обыденной жизни, и, во-вторых, современный, полный неологизмов и откликающийся на быстрые изменения в технологии, искусстве и моде, так же как и авангард архитектуры. Каждый код, вероятно, предпочтителен для определенного человека, но вполне вероятно, что оба противоречащих кода существуют у одного и того же человека. Поскольку архитектор, по роду своей профессии и каждодневной работы неизбежно откликается на быстроменяющиеся коды, — а они, конечно, включают собственно строительные коды, — то можно понять, почему он отчужден от медленно меняющихся языков, и для модернизма характерна именно такая идеологическая установка. Это значительно упростило проблему, сведя ее к чисто профессиональной проблеме коммуникации между специалистами. Архитектурные конференции и журналы по необходимости восхваляют профессиональные ценности специалистов, а архитектура как искусство адресована еще более малочисленной элите — «счастливому меньшинству», озабоченному выработкой тонких оригинальностей и сохранением в веках искусства — немалое достижение. Однако существует непроходимая пропасть между элитарными и популярными кодами, профессиональными и традиционными ценностями, современным и местным языками, и поскольку невозможно преодолеть этот разрыв без решительного, глобального маневра, то представляется крайне желательным, чтобы архитекторы признали эту раздвоенность и кодировали свои постройки на двух уровнях. Отчасти это будет параллельно «высокому» и «низкому» вариантам классической архитектуры, однако это не станет, подобно им, однородным языком. Скорее двойное кодирование будет эклектичным и характеризоваться той разнородностью, которой изобилует любая большая город. Отчасти это тот самый «инклюзивизм» (программная включенность), к которому призывают Вентури, Стерн и Мур, но, кроме того, это потребует более точного кодирования в локальном и традиционном аспектах, чем они до сих пор практиковали. Их работа все же отдает приоритет эзотерическим, быстроизменяющимся кодам, а к традиционным кодам зачастую относится как к благоприятной возможности для исторической аллюзии.

В отличие от этого радикальный эклектизм начинает проектирование, отталкиваясь от вкусов и языков, преобладающих в каком-либо месте, и с помощью многих избыточных реплик так насыщает кодами архитектуру, что она может быть понята и принята различными «вкусовыми культурами» — как простых людей, так и элиты. Хотя он начинает с этих кодов, вовсе не обязательно использование их только для посылки ожидаемых сообщений или таких, которые просто подтверждали бы существующие ценности. В этом смысле он и контекстуален, и диалектичен, поскольку стремится установить контакт между различными и часто противоположными вкусовыми культурами. Хотя он создается при соучастии тех, кто будет использовать здание, он переступает рамки их целей и может даже критиковать их. По этим противоречивым причинам он может читаться



обычно бывают искажены, но элементы которых сохраняются). Тот круг проблем, который может быть высказан на этом традиционном языке, будет сохранять ценности местной группы; фактически такой охранительный подход — это условие sine qua non для любого урбанистического развития по причинам, которые выдвигают охрана памятников, «контекстуалисты» и Конрад Джеймсон. Однако эта традиционная основа не исчерпывает всех вопросов, как они иногда утверждают. В нескольких исследованиях, посвященных тому, как воспринимается архитектура, я обнаружил двойственность, кроющуюся в интерпретациях, которая, я полагаю, параллельна дуалистичной по своей сущности природе архитектурного языка. В общем, существуют два кода, во-первых, популярный традиционный, медленно меняющийся, подобно разговорному языку, изобилую-

по крайней мере на двух разных уровнях, неся параллельные сообщения, которые могут быть, а могут и не быть совпадающими — в зависимости от контекста и конкретного здания. Наконец, радикальный эклектизм многозначен в отличие от столь значительной части новой архитектуры. Здесь соединяются различного типа значения, вызывающие к противоположным свойствам нашей души и тела таким образом, что они взаимодействуют и модифицируют друг друга. Вкус здания, его запах и осязаемость вовлекают чувства настолько, насколько могут обеспечить зрение и размышление. В совершенном произведении архитектуры — у Гауди — значения складываются и работают все вместе в глубочайших комбинациях. Мы еще этого не достигли, однако растет традиция, которая отважится предъявить это требование будущему.

Так кончает Дженкс свою книгу. Мы уже говорили, что эта книга не нова — ей шесть лет, если считать со времени выхода первого издания. Ее прогнозы пораз свершившимся, тем более, что пена сенсационности, взбитая ниспровержением догм «современного движения» [как легко и весело топтать вчерашних идолов!] и лозунгами «постсовременного», стала оседать, обнаруживая неожиданно мало изменившиеся горизонты. Впрочем, постмодернисты и не претендовали на революцию. Трезво взглянуть на «современную архитектуру» было — нет сомнений — полезно. Когда-то, в истоках ее пинтели устремления к гуманным целям и утверждению человечности вопреки давлению капиталистических общественных отношений. Принцип единства красоты и добра — а с ним и этический критерий правдивости — лег в основу ее творческого метода. Внутренняя противоречивость направления определялась, однако, тем, какую истину хотели увидеть за «правдивостью». Ее искали не в реальных перспективах преобразования общества, а в зыбкой произвольности утопий. Подстановка неких воображаемых фантомов на место социальных реальностей века привела к смещению всех основных понятий «современной архитектуры». Этическое в ней быстро стало вытесняться эстетическим, устремление к упорядочению пространственной организации жизни — поисками самоценной формы, техническое обособлялось от человеческого, противопоставлялось ему. Кризис стал неизбежен. Заряд антибуржуазного бунтарства, заложенный в «современную архитектуру» ее пионерами, обратил свое действие внутрь, разрушая структуру идей, ценностей и навыков, на которой основывалось направление. Кризис его возник как грань общего кризиса капиталистического общества. Волна критических переоценок сбавила иллюзорность утопических целей «современной архитектуры», беспочвенность ее претензий на формирование новой, справедливой жизни чисто профессиональными средствами. Критика беспощадно обнажила ограниченность ортодоксального функционализма — ядра «современного движения», — показывая несходство со сложной реальностью тех умозрительно упрощен-

но, упования на будущее, в которых искало самооправдания «современное движение», казались теперь наивными до идиотизма, да и вообще — если верить предсказаниям «Римского клуба» — никакого будущего не предусматривалось. Оставалось прошлое — несомненной классики и привычность местных традиций. «Табу», налагавшиеся «современным движением», рухнули, и неожиданно перспективным оказалось возвращение к историзму. Новую привлекательность придавало ему влияние экологической идеологии. Рядом с призывами защитить природную среду, появились призывы защитить среду, созданную культурой, сохраняя старое, вписывая в его контексты новое. Экология культуры открывала круг ценностей, сохранивших устойчивость в пошатнувшемся мире, где, казалось, утрачены любые критерии. «Среда» и «контекстуализм» стали новыми девизами, как некогда функции и рационализм. Осталась и несомненность технического прогресса. Уже не было иллюзий по поводу его социальной плодотворности; в условиях капиталистической системы техника представляла перед человеком как отчужденная, самодовлеющая сила. Однако эта сила сама по себе увлекала. Она властно требовала места в среде и ее семантических контекстах.

Впрочем, разрозненные поиски новых позитивных начал, которые велись в первой половине 1970-х годов, отличала и некая робость: было как-то страшно показаться старомодным на фоне интеллектуального нигилизма, ставшего привычным стереотипом поведения просвещенной элиты. В этой ситуации лозунги «постмодернизма» [а именно Дженкс наиболее пространно и убеждающе наполнил это слово неким содержанием] показались чем-то спасительным. Лозунги устраивали всех: они узаконивали обращение к истории и к современной технике, к среде и к ее семиотическому анализу, к возрождению орнамента — и одновременно к некоторым формальным средствам «современной архитектуры». Ключ к такой широте охвата разнородного давало утверждение эклектизма. Любые попытки полемики исключала позиция иронии и скепсиса по отношению к любой позиции вообще. Историзм возрождался не «всерьез», а в иронических намеках, через ту же иронию воспринимались образы техномира — да и весь мир тоже. Все становилось как бы забавной игрой, «игрой в бисер». Иронию поп-арта, критические позы контркультуры, отношение к жизни вообще как к чему-то сомнительному по своей природе, не подлежащему улучшениям, — все это вобрала в себя концепция нового эклектизма, становясь практически неуязвимой для критики.

Слово, как будто и не заключавшее в себе конструктивного содержания, стало неким паролем раскованности. На страницы профессиональных журналов выплеснулся мощный поток экспериментов, в которых все было дозволено. Никого уж не удивляли лестницы, ведущие в никуда, и колонны, подвешенные за капители, и не касающийся пола портик, где опоры следуют обычным очертаниям интервалов, а интервалы имеют очертания колонн. Все стало возможно — и семантические пространства, и суперграфика, и имитация руин, — не говоря уже о любых трансформациях пропорций ордерных мотивов, претендующих на классичность. В архитектуре оказалось как будто излишним что-то уметь и стало важным выдумывать.

Впрочем, не стоит полагать, что вся мировая архитектура вдруг изменилась, следуя этому постмодернистскому откровению. В отличие от страниц профессиональных журналов, реальные улицы реальных городов изменились мало. По-прежнему строительство следует прежде всего установившейся рутине — концептуальные парадоксы кровом не сделаешь. Мир велик, рассеянные в нем необычности легко заполняют средних размеров книжку, но лицо мира меняется труднее.

Так каковы, все-таки, реальные результаты постмодернизма или, точнее, тех разнохарактерных тенденций, накрытых шапкой этого определения, которые развивались в конце 1970-х — начале 1980-х годов! Наверное, не стоит принимать в расчет нарочитые

эпатажи: потеря критериев вызвала к жизни много попросту несерьезного, неустойчивого, рассчитанного лишь на сиюминутный успех, опирающийся на удивление окружающих. Все это не выдерживает испытания и недолгим временем. Пена оседает быстро. Начинает «выпадать в осадок» и то, что может реально обогатить возможности зодчества, внести в него новые позитивные ценности. Прежде всего — возрождение интереса к культурным ценностям прошлого и признание непрерывности развивающейся, меняющейся городской ткани. На этой основе уже появляются серьезные произведения, очень органично вписывающиеся в средовые и культурные контексты, служащие своему прямому назначению и в то же время увлекающие сочетанием нестойкости и несомненной принадлежности определенной культурной традиции.

Многое может дать и закрепление тенденций демократизации архитектуры, отказ от элитарной позиции зодчего по отношению к потребителю. Пока реальные результаты выливаются лишь в утверждение мещанских идеалов, однако на этой основе открываются новые, достаточно плодотворные возможности. Безусловно позитивным началом стал средовой подход, который уже сегодня побуждает отказаться от хирургического вмешательства в структуру городов, успешно заменяя его бережным развитием целостной средовой ткани. Эксперименты, направленные на ревитализацию обветшавших городских комплексов, которые побуждают новый подход, весьма неравноценны и весьма различны по социальным целям. Однако в их массе накапливается важный опыт и, что главное, утверждается новая этика экологии культуры. Быть может, главные успехи средового подхода в Западной Европе связаны с возрождением общественной роли исторических центров старых городов посредством создания целостных систем пешеходных зон. Побочным результатом деятельности постмодернизма стали новые методы образного освоения форм техномира, превращения их в новый язык художественной выразительности, который оказался достаточно широк, чтобы вместить в себя самые разнообразные обертонности — от сарказма и иронии до патетики. Эта линия архитектуры 1970-х — 1980-х годов получила более широкое развитие, чем то, что можно прямо отнести к постмодернизму [к ней иногда применяют термин «стиль хай-тек»]; впрочем, это уже особая тема.

Словом, пена оседает, но кое-что остается. Равно как выживают и позитивные, подлинно реалистичные начала, в свое время внесенные в архитектуру «современным движением». Соединение того и другого, которое происходит все чаще, может привести к результатам весьма плодотворным. В этом, как нам кажется, обнадеживающая перспектива.

И последнее. Есть старая истина — ново то, что хорошо забыто. Такова же во многом и новизна новаций постмодернизма. На рубеже 1920—1930-х годов И. Фомин пытался влить новую жизнь в «современное движение», прививая ему начала классики, не повторяемые, а прошедшие через современное восприятие, в том числе и окрашенные иронией. Опыту трансформации классических форм, основанной на принципах стандартизации и сборности, предшествовали начатые еще в конце 1930-х годов эксперименты советских архитекторов в крупноблочном строительстве. Так что стоит вновь пересмотреть лежащие на чердаках комплекты старых журналов. Нет, и там было много пены. И все же не будем забывать того, что, по-видимому, обладает достаточной устойчивостью ко времени — раз уж к этому возвращается виток спирали развития.

Над материалом работали члены редакционной коллегии и авторского актива журнала: кандидат философских наук В. Л. Глазычев, доктор архитектуры А. В. Иконников, доктор архитектуры А. В. Рябушин, кандидат искусствоведения В. Л. Хайт

25. Ульрих Францен. Штаб корпорации «Филипп Моррис», Нью-Йорк (1979—82). Осознанный возврат к классицизму: небоскреб имеет базу, ствол и завершение.

26. Чарльз Мур, Уильям Террибул Кредж-колледж, Сайта Круз (1972—74). Жилая улица колледжа организована в виде вариации на тему средиземноморского порядка.

27. Кадзухиро Исии. «54 окна» (1976). Фасад дома, принадлежащего врачу, набран из 54 окон, разнообразие которых должно отображать все оттенки японского регионализма, а собранность их — решетку — многомерность городской среды.

28. Томас Г. Смит. Проект жилого дома (1978). Архитектор подхватывает излюбленные мотивы калифорнийских вилл, формируя ироническую смесь деталей: перед домом возвышается «руина, которой недостает в портике».

29. Чарльз Мур и др. Пьяцца д'Италия. Пергола входа в виде «тени» античного храма; прямоугольник плана существует в воображении зрителя — в действительности это трапеция, за счет чего возникает острый иллюзионизм пространственных отношений.

ных жизненных моделей, на которые он ориентировался. Критиковали «слева», с позиций анархической контркультуры, отвергая конструктивное начало «современной архитектуры»; критиковали и «справа», с позиций неоконсерватизма, вменяя в вину утопические попытки выйти за пределы «системы»; набрали инерцию ниспровержения, рушили уже не преждевременно отвердевшие догмы направления, а профессиональную культуру зодчества вообще... На поверхность вышли сардонические жесты поп-арта, его антиэстетизм, в качестве позитивных ценностей стали предлагаться кич и коммерческая реклама. Доверие к настоящему было подорва-

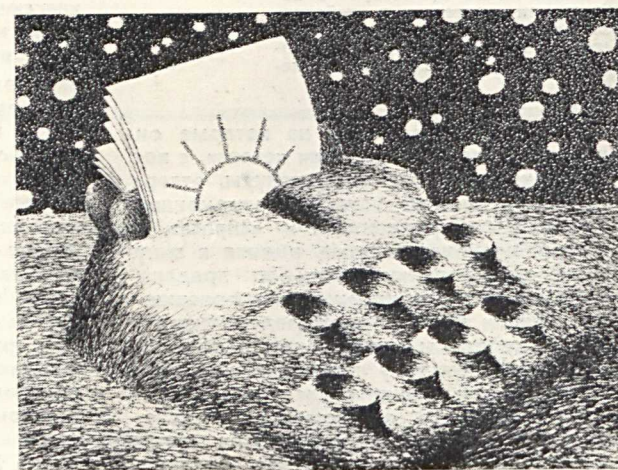
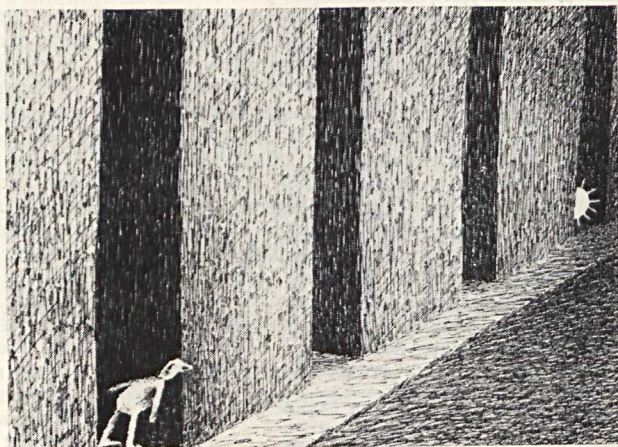
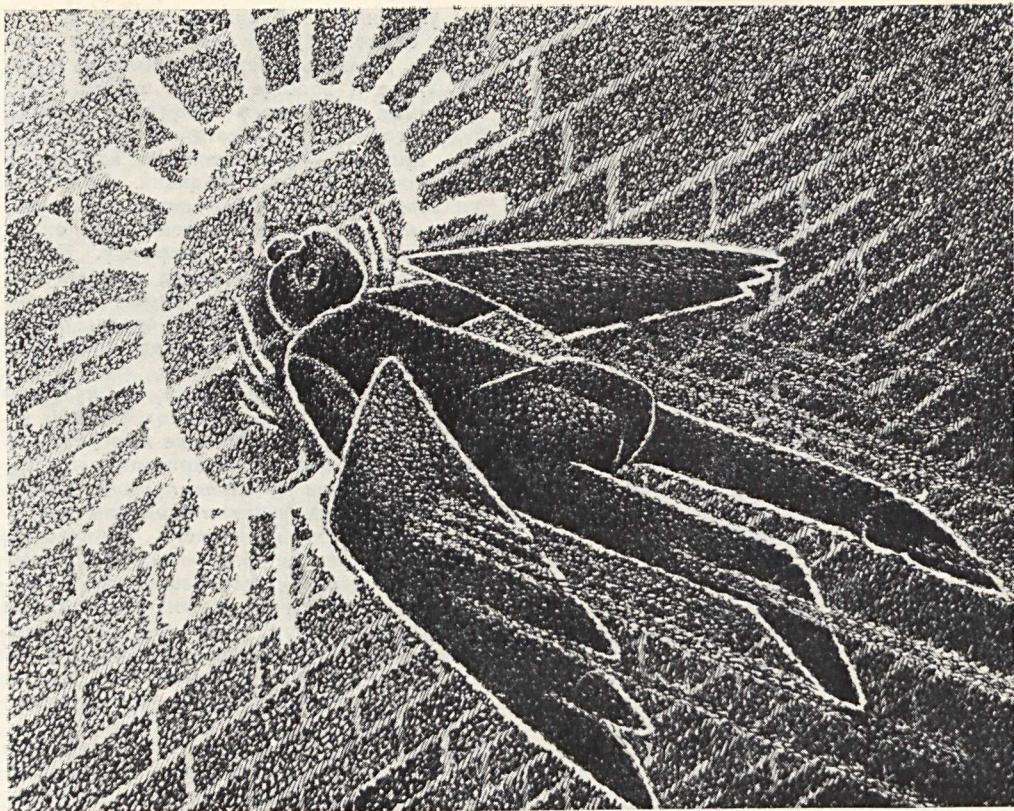
Гримасы урбанизации

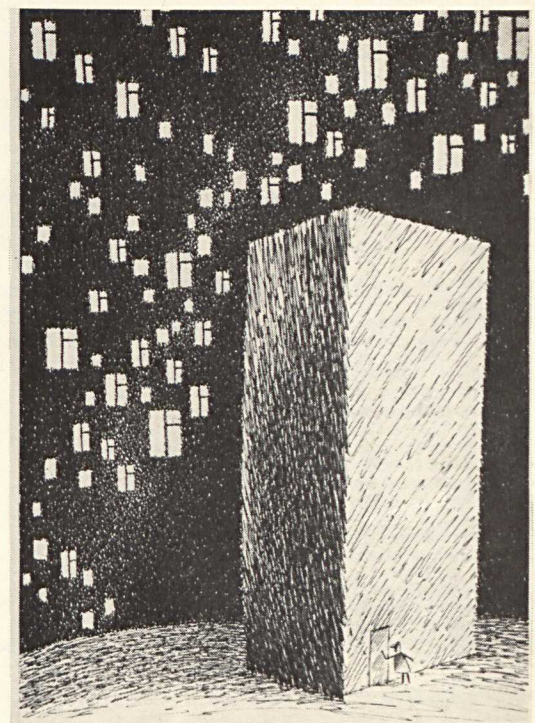
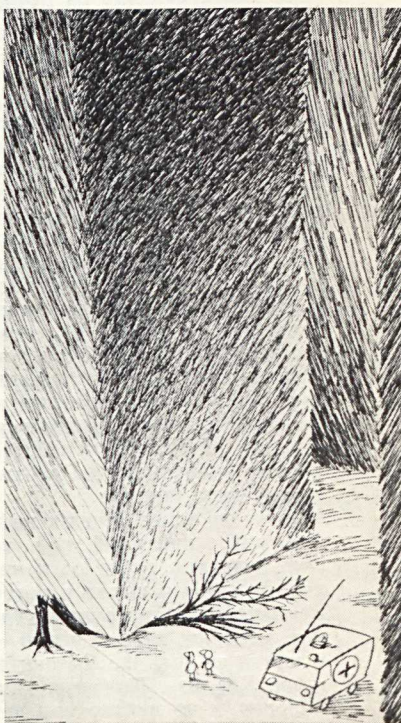
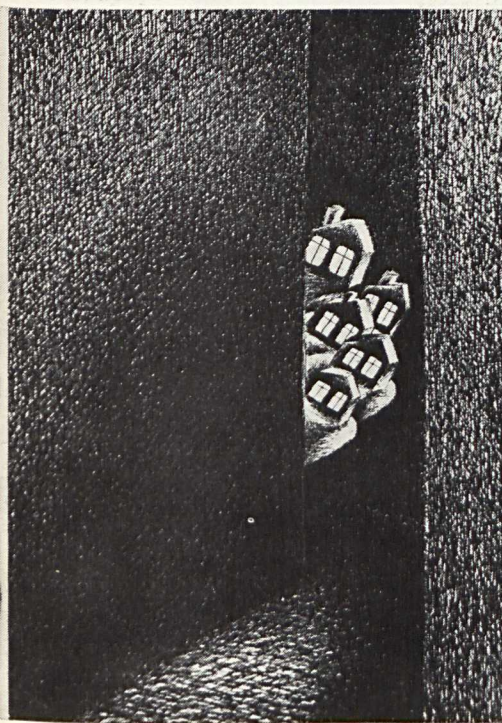
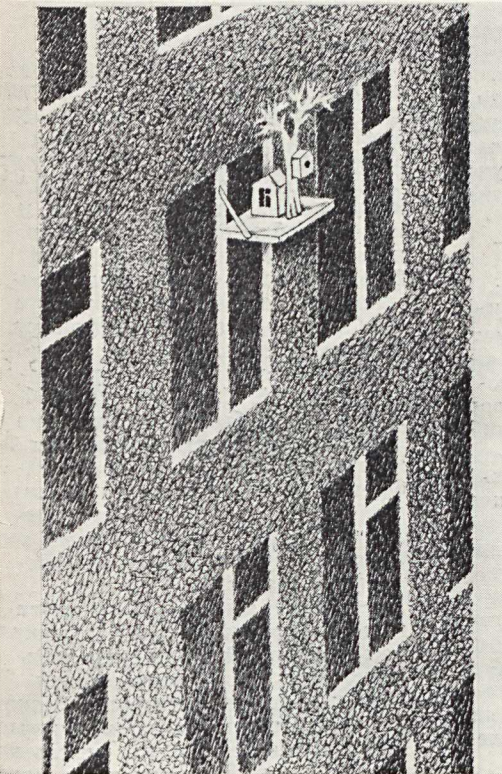
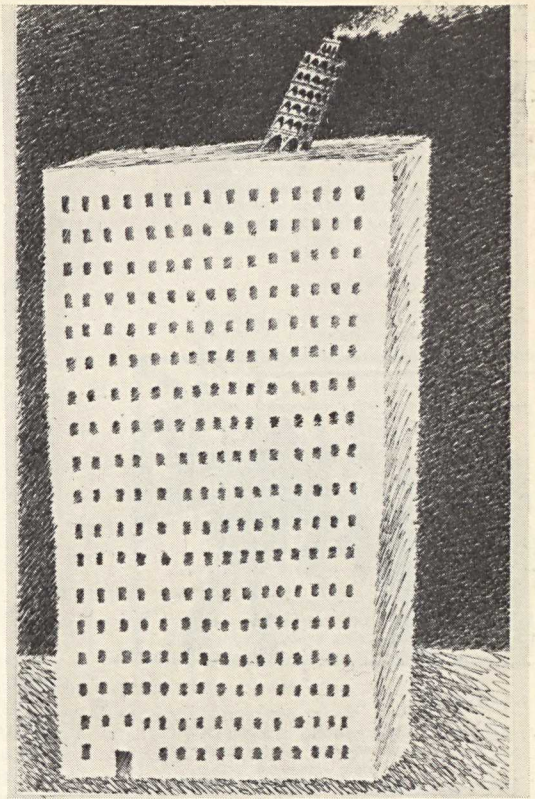
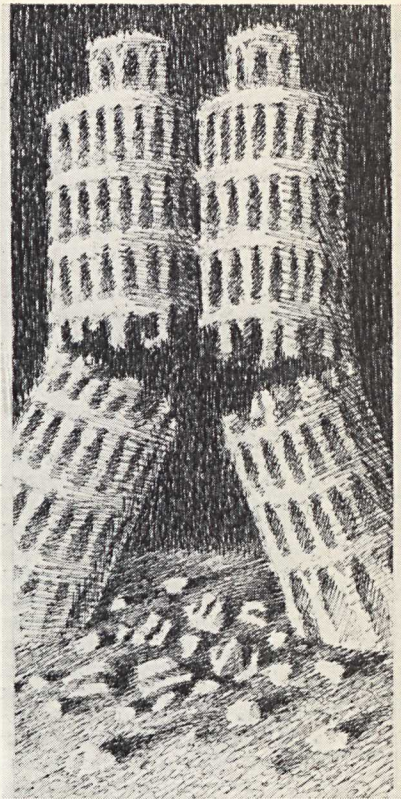
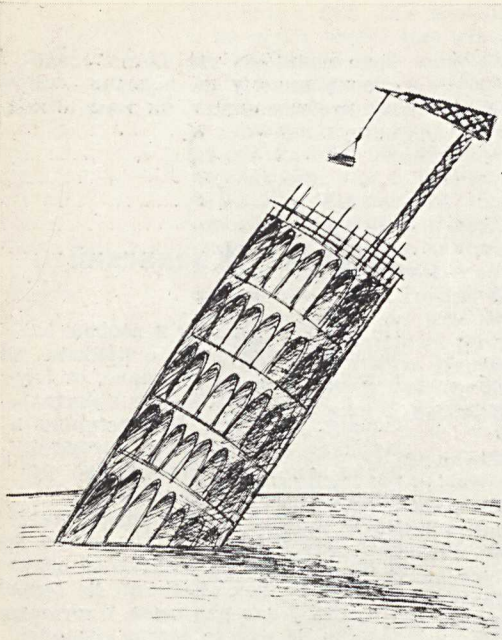
Тема публикуемых рисунков Игоря Копельницкого (г. Черновцы) — парадоксы городской среды, издержки современной сверхурбанизации. Своеобразная «графическая дискуссия» о среде, начатая нашим журналом, таким образом, продолжается.

Копельницкий — сатирик, и потому в его графике находят отклик главным образом негативные стороны проблемы. Многоэтажный дом, автомобиль, телевизор — излюбленные и многоликие «герои» его рисунков — выступают здесь не просто как символы нашей цивилизации, но и как грубо-агрессивные, враждебные человеку силы, подавляющие и вытесняющие его естественное окружение. Солнце прячется между глыбами современных зданий, показывает свой лик только на кирпичной стене. Свет из окон, взшедших до небес, затмевает звезды. Чахлые деревья раздавлены массами бетона, они съеживаются до масштабов цветочного горшка или плодоносят продуктами городской цивилизации — сверкающими экранами телевизоров. Нечего и говорить, что человеку отведена грустная роль в этом мире — он не столько творец, сколько бесстрашная жертва им самим созданных условий существования...

Впрочем, мы не будем стараться расшифровать все гротескные символы художника. Ведь они, в сущности, достаточно ясны, большей частью прямолинейны и однозначны. Почти за каждым из них — простая, в одну фразу укладываемая печальная мысль об исконной человечности природы и о трагической бесчеловечности создаваемого для себя самим человеком унифицированного технического окружения. Мысль не новая, и в конечном счете далеко не бесспорная. Однако за ней стоят вполне реальные и пугающие в своих всечеловеческих масштабах противоречия общественного развития. И этот всеобщий масштаб критикуемых художником явлений также вполне ясно выражен в самой структуре рисунков Копельницкого. А все вместе они создают очень цельную антиутопию, четко рисуют один из возможных полюсов развития городской среды — именно тот, в котором сходятся наши самые тревожные опасения.

Не будем, однако, упрекать художника за мрачность его фантазий. Такое сгущение красок — неизменное оружие сатирика, законное средство «предостерегающего» искусства. Между тем изобрести и изобразить столь же убедительную оптимистическую антитезу этого странного мира — задача, пожалуй, много более трудная... Может быть, нам еще удастся обнаружить ее в работах других художников.





Художники о критике



Мы привыкли, что критики оценивают работу художников. Иногда восторженно, порой резко, но вовсе не спрашивая, нравится ли это самим мастерам искусства или нет.

На этот раз все было наоборот: накануне Всесоюзного съезда редакция решила преподнести художникам своеобразный подарок — пообещала опубликовать их мнения на тему «а судьи кто!»

Оказалось, однако, что молчали они чересчур долго. Иначе как объяснить, почему разговор получился столь полемичным! Впрочем, о некоторых других причинах размышляет, подводя итоги беседы, член редколлегии журнала Григорий Стернин.

Анатолий Никич

...Мне доводилось и самому выступать в роли критика, и я хорошо знаю, какое это трудное и ответственное дело. Вот уже несколько лет кряду меня приглашают на обсуждение работ участников творческих групп на Сенеже, и этот непосредственный опыт показал мне на деле, как прав был Пушкин, говоривший, что произведение художника можно и должно судить лишь по законам, самим художником для себя установленным. Я вообще считаю такой подход единственно возможным для интеллигентного человека, поскольку критика указующая, нормативная, по моему мнению, как и школьная дидактика, никогда не достигает цели. Не поймите меня так, будто я считаю, что критик обязан соглашаться с любой мыслью художника. Отвращение к ригоризму и жесткости суждения весьма часто приводит к тому, что, подобно придворным из сказки о новом платье короля, критик с серьезным видом начинает анализировать то, про что надо сказать лишь: «а король-то голый». И если ошибки, совершенные в пылу увлечения и спора, еще простительны, то хладнокровное, в угоду моде, участие в подобных мистификациях кажется мне делом недостойным. Итак, основная задача критика — разгадать замысел художника и оценить, в какой степени удалось тому этот замысел реализовать. Для этого критик должен ясно понимать творческий процесс изнутри, его импульсы, его настроения, его технологию. Научить этому нельзя: творческая интуиция — это дар. Он либо есть, либо его нет. Но, к сожалению, в последнее время слово «талант» все чаще исчезает из критических работ о художниках. Еще меньше принято говорить о таланте критика, как будто в этой профессии можно без него обойтись.

Трудно подыскать слова, чтобы рассказать, как много дает талантливая искусствоведческая книга художнику. Для меня хорошая монография о любимом мастере — то же самое, что посещение музея. После встречи с настоящей живописью всегда хочется скорее вернуться в мастерскую, работать: первоклассная книга наводит на размышления...

Однако вернусь к вопросу о современном состоянии нашей критики. Мне всегда бывает интереснее читать монографии о художниках или работы по искусствоведению, чем текущие критические разборы. И почему-то когда я читаю оперативные материалы о художниках, то всегда с некоторой завистью вспоминаю, как работает спортивная пресса. Вот у кого, мне думается, следовало бы учиться молодым критикам искусства. Пока что нет рядом с нами, художниками, таких же оперативных и высококвалифицированных журналистов, которые писали бы о нас с таким же пониманием, с каким разбираются действия хорошего спортсмена на страницах «Советского спорта».

Что же до моих личных взаимоотношений с критикой, то я, то ли за счет возраста, то ли по каким другим причинам, попал в касту «неприкасаемых», в группу художников, которых хвалят почти всегда и почти за все, что бы они ни сделали. Хвалят... Конечно, как всякий человек, я не люблю упреков, од-

нако понимаю, что чистое словесное никому не полезно — ни тому, кто так пишет, ни тому, о ком пишут.

Дмитрий Жилинский

Не знаю, вправе ли я вообще высказывать суждения о критике, так как читаю ее нерегулярно, от случая к случаю. Позвонит приятель, скажет: «Прочти». Или увидишь в журнале имя человека, которого давно заметил и знаешь, что он пишет интересно и остро.

Вкратце же я бы мог сформулировать свое отношение к критике так. Я не слишком ее уважаю за отсутствие истинной смелости. Не секрет, что есть у нас ряд имен, о которых должно не только всегда говорить хорошо, но даже умалчивать о новых их трудах не полагается, вне зависимости от того, хороши эти вещи или плохи. Все это знают, часто о том между собой говорят, однако публично против таких порядков никто и никогда не выступает. Правда, мы, художники, в этом отношении тоже ведем себя не слишком мужественно, так что не нам и других судить.

Сам я люблю общаться с критиками, несмотря на то, что конкретные их суждения о готовых моих вещах мне почти ничего не дают. Но я ценю в них широкую энциклопедическую образованность, которой самому, к сожалению, не хватает, и потому люблю обсуждать с ними новые замыслы. Во время таких бесед они очень часто рассказывают о неизвестных мне работах старых или современных художников, близких по подходу к той, что я замыслил, или наоборот, противоположных ей. Для меня такое общение всегда бывает чрезвычайно полезным. Знаю, что многие мои товарищи, напротив, во время работы не хотят смотреть чужие вещи, боятся, что это помешает свежести и непосредственности их восприятия и зрения. Но я этого никогда не боялся.

Еще больше я ценю работу критика как посредника между художником и публикой. Художнику ведь редко удается объяснить словом свои намерения, ощущения. Всякий раз, когда я пытаюсь найти нужные слова, я вспоминаю, что «мысль изреченная есть ложь», и очень хорошо знаю, что найти точное слово не легче, чем найти правильное соотношение цветов.

Кстати, критика — она не только зрителю объясняет иногда замысел художника и особенности его творческой манеры: бывает, талантливый человек умеет назвать что-то словом и тем самым вызвать к жизни то, что мы сами, художники, ощущаем лишь смутно и не всегда понимаем до конца.

Борис Койчешвили

В секции критики МОСХа, — мне сказали, — 350 искусствоведов, у меня же в мастерской регулярно бывают два. Значит я остальным неинтересен или они ждут выставки? Но ведь для выставки, знаете, как-то невольно корректируешь себя... Так вот, те двое, которые ко мне приходят, — это случайно так вышло, что они обо мне пишут, а могли бы и не писать. Я хочу сказать, что мои отношения с критикой какне-то... самодеятельные, что ли. Я в своей жизни старался все себе

сам найти. Сам себе находил поэтов, а не ждал, чтобы мне кто-нибудь их в «Дне поэзии» напечатал. Так же я нахожу себе и определенный круг людей, куда входят и критики, и художники. Но сказать, что я лучше нахожу общий язык с художниками, чем с искусствоведами, тоже было бы неверно. Есть художники, с которыми я и двух слов сказать не могу, не понимаю их. И есть искусствоведы, — их будто случайной волной ко мне прибило, — интересно, что они говорят, потому что это отличается от того, что я сам о себе думаю. Иногда это крайне льстит и поэтому поощряет к работе, а иногда наоборот, и это тоже интересно.

Мне хотелось бы расширить понятие «критик». Мне кажется, неправильно называть этим словом только человека, который судит об искусстве профессионально. Вот у меня есть друг, он железнодорожник, строит метро. Он разбирается в моих работах как никто, может заглянуть в тайники души, просто потому, что мы с ним близки. Вот так художник обрастает многими людьми, и они и есть для него критики, и выделить здесь, кто настоящий, а кто нет, для меня невозможно. Есть искусствоведы, которых я в глаза не видел, и есть люди исключительно тонкие, те, кому я доверяю. А то бывает, искусствовед напишет, даже похвалит, но вовсе не за то, не попадет в какие-то тонкости — и это будет ужасно. Ведь что такое искусствовед? Думаете, это узкая специализация — вот, пишут об искусстве и все? А мне кажется, искусствовед — это состояние души, как и у художника.

Анатолий Слепышев

С моей точки зрения, об искусстве что-то дельное может написать только художник. Художник смотрит на приемы, на почерк; искусствовед этого не может видеть. Когда я читаю, что пишут критики обо мне, кажется, что в их текстах можно заменить мою фамилию на другую, и ничего не изменится. При этом они могут писать занятно, интеллигентно, красиво, но это имеет отношение скорее к литературе или пропаганде искусства — вообще целям, внешним по отношению к нему. Правда, у хорошего искусствоведа обычно есть чутье на хорошие вещи, то есть такие, которые нравятся мне самому и которые вообще должны нравиться и звучать сейчас. Искусствовед может многое, чего не могу я, — скажем, расположить мои вещи «по годам», тогда как я сам уже не помню, что и когда сделал. Поэтому я вовсе не говорю, что он обязательно ошибается, нет, — но он «угадывает», а это качество не художническое, оно во многом связано с логикой, обусловлено ею. И все же искусствовед мне интересен и симпатичен тем, что это человек, который имеет свою страсть: любит искусство и хочет служить ему.

Юрий Курбатов

Я думаю, в каждом художнике заключен критик. Существует личное отношение к себе как к критику и как к творцу. И поскольку я не люблю в себе критика, я это отно-

шение переношу вовне. Хотя это звучит смешно, но уверяю вас — что-то в этом есть.

Леонид Полищук

Я сейчас себя чувствую чрезвычайно странно, чрезвычайно неловко. С одной стороны, у меня нет никаких претензий к искусствоведам. Я вовсе не недоволен ими. Но я рассматриваю их с изумлением, как некую породу людей, которая не интересуется чем-то чрезвычайно важным, чрезвычайно интересным. Я уже давно перестал рассматривать себя с точки зрения своего физического, что ли, состояния, привык относиться к каким-то вещам отстраненно. Мне всегда казалось, что мы со Светланой Щербиной что-то несем, что-то из подполья выкапываем, и достается это художнику с огромным трудом. И если это — искреннее и в этом смысле истинное, — оно не может быть никому ненужным. И когда, бывало, искусствоведы это игнорировали, у меня возникало чувство: господи, что же это за люди такие? Три года назад, например, было открытие росписи библиотеки, окончание многолетнего труда, завершение определенного этапа, периода жизни. Мы открывали каждую стену отдельно, я видел слезы на глазах у людей, происходило, действительно, событие. А из редакции «ДИ» никого не было. — «У нас заседание редколлегии», — сказали мне. И я опять подумал: ну что за люди? Ведь бывает такое раз в жизни, и вместо того чтобы бежать сломя голову, они сидят и о чем-то говорят. Нет, это не претензия, это изумление. Видно, критик живет какой-то другой жизнью?..

Я думаю, что преимущество его перед нами, художниками, в том, что он может питаться многим, парить над всем, он не может быть однолюбом. А мы не можем любить многое, быть всеядными.

Я с глубоким уважением отношусь к любой профессии. У профессии искусствоведа свои интересы, свои законы. Критика — автономный мир со своим способом познания действительности. И в этом смысле она мной уважаема. Но в жизни я ищу сотоварищей, соратников. У меня есть нужда во внутренней критике, исходящей из бесконечной идеи, к которой мы стремимся, во которая физически как бы недостижима.

Мне с моим ощущением времени, с моим делом, — мне нужен не тот искусствовед, который новую грань откроет где-то в барокко, а тот, который возьмет на себя чудовищно трудную ношу — посмотреть на мир чистыми глазами, увидеть, что происходит, посмотреть еще при моей и при его жизни, да еще чтобы он чего-то сильно хотел, да еще его должна зажигать идея, которая только что рождается, да еще боль его сзади должна как бы штыком пихать — боль человеческая. Вот, если вы покажете мне такого критика, я скажу: с ним я могу!

Евгений Расторгуев

Мы, художники, работаем и вовсе не нуждаемся в критиках. Не нужны они нам. Ну что, в самом деле — открываешь газету или журнал, читаешь о том, что происходит сегодня, о выставке на Кузнецком, о

Где нет любви к искусству, там нет и критики.

Александр Пушкин

Критик: увидеть за триста лет и за тридцать земель. Народ в сказке истолковал сон стихий, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой поэме) истолковал сон поэта. Критик: последняя инстанция в истолковании снов. Предпоследняя.

Марина Цветаева

Говоря о живописи, всегда приходится оправдываться. Однако говорить о ней побуждают всекие причины. Всякое искусство живет словом... Что порождает произведение, как не желание, чтобы мы о нем говорили, — хотя бы сами с собою, в уме? Лишите картины их связи с внутренней или иной человеческой речью, и прекраснейшие полотна мгновенно утратят свой смысл и свое значение. «Художественная критика» и есть литературный жанр, который суммирует или толкует, заостряет, приводит в систему или пытается согласовать все те слова, какие приходят на ум при встрече с явлениями искусства.

Поль Валери

Критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением.

Николай Гоголь

Так же, как художник обязан превзойти природу, чтобы хоть сколько-нибудь походить на нее, точно так же и созерцающий должен видеть больше, нежели то, что содержится в замысле художника, чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к нему, ибо раз художник уже выказал несказуемое, как же можно выразить это на другом языке, да к тому же на языке слов?

Иоганн Вольфганг Гете

Я искренне верю, что лучшей критикой является критика заимательная и поэтическая, а отнюдь не та, холодная и алгебраическая, которая под предлогом объяснения всего на свете не обладает ни ненавистью, ни любовью, сознательно освобождается от всякого подобия темперамента.

Шарль Бодлер

Критика — скверное ремесло. Она парализует все благородные способности человека, погашает, уничтожает их, поэтому критика может иметь смысл только в руках истинных творцов.

Шанфлеры

Я думаю, мои критики — люди образованные и со вкусом, но я не могу влезть в их шкуру.

Франсуа Милле

Быть может, мы усвоили пагубную привычку предоставлять журналам судить об искусстве.

Оноре де Бальзак

Художник, как шут, должен уметь относиться с полным безразличием ко всему, что происходит от газет и журналов.

Теодор Жерико

Из тех камней, что критики в вас мечут, сложите монумент — он вас увековечит.

Гитерман

Критика, в большинстве случаев, умеет сказать мало соответствующего о произведении: ведь нельзя требовать от людей, чтобы они побывали в мире художника, прошли вместе с ним трудный путь творчества, особенно от людей, которые так торопливы, как критики. Если же художник видит или знает, что его критик тоже затратил соответствующий труд на рецензию, что и он причастен к тому миру, то он может, пожалуй, вступить с ним в переговоры: разумеется, если это будет способствовать уяснению смысла произведения. А впрочем... Лучшее писателю воздержаться. Лучше не вмешивать свое самодлюбие в дело своей жизни. Пусть произведение говорит само за себя.

Александр Блок

художнике, который тут же за углом живет. И надеешься, что критик будет не описывать, что там художник «нарисовал», какую тему, а открывать какие-то пластические стороны, потому что через пластику ведь именно проходит душа. Тема может быть прекрасной, множество событий изображено, но душа-то художника выявляется через пластику. А я не могу привести ни одной статьи, чтобы об этом что-нибудь было. Честно говоря, у нас, художников, чувство критики настолько атрофировалось, что мы иногда и статей-то не читаем, потому что неинтересно; сам с собой, со своим приятелем разбираешь работы. Может быть, и не совсем складно получается, но мы как-то находим понимание друг с другом и без слов.

Борис Тальберг

Только с точки зрения художника я говорить не могу, потому что я человек общественно озабоченный. Я могу говорить о критиках, как о людях, работающих не на меня, а на художественный процесс. И объективный смысл их деятельности для меня абсолютно ясен. Всех критиков, как людей, занимающихся процессом, я делю на две категории: тех, кто помогает процессу, и тех, кто ему мешает. В первом случае это меня устраивает, и у меня есть любимые критики, которые вовсе не обязательно занимаются мной или моими соседями: формируя какую-то позицию, они меня устраивают как люди, способствующие процессу в моем понимании, как сподвижники, близкие мне по стремлениям, по позиции, по характеру. Эти люди должны отличаться от меня прежде всего широтой, они должны быть философы и ученые. Они должны процесс шире охватывать, чем художники, должны быть вооружены системой, методом, суммой знаний. Критик для меня, в общественном смысле — человек, который оперирует общими категориями, а уж потом может обращаться к конкретным примерам для того, чтобы трактовать свою позицию. Когда я это вижу, я это приветствую... Но не как художник. Потому что как художник, я критикой хотя и не обижен, но не могу сказать, что бы был ею удовлетворен, и именно в силу того, что нет у нас достаточно глубокого взаимопонимания. Как правило, при самых общих позициях что-то совпадает, — но как только начинается конкретный анализ работ, я вижу: мимо, мимо. Это не повод для каких-то досад, но факт есть факт.

Андрей Васнецов

Я думаю, дело вот в чем. Я, например, не могу ходить на плохие выставки. После этого я заболел и неспособен долго работать. И то же, по-моему, относится к критике: когда мы, художники, говорим о ней, мы исходим из одного — хочется или не хочется работать после такой критики. Критика незаинтересованная, равнодушная срабатывает против искусства, повергает художника в болезненное состояние. А если, несмотря на несогласие, я вижу у критика пыл души, мне хочется работать, возражать, доказывать...

Поэтому я и говорю: критик, как и художник, должен основываться на эмоциональном восприятии. Пройтись тебе произведение? Постарайся эмоционально объяснить. Это и будет свидетельство времени, и не надо, чтобы оно было псевдообъективным. Потому что эмоциональное восприятие может быть и ошибочным. Вот Писарев, например, ругал Пушкина. Я не согласен — но это свидетельство времени! Хотя он и неправ... Но ведь это и нужно художнику — критика острая, эмоциональная, пусть ошибочная, но чтобы не по обязанности, а лишь по заблуждению. Только тогда она доказательна. И чем субъективнее, тем правдивей. Все ошибаются — но как ошибался Белинский!

Так вот, когда я читаю статьи в журналах, в том числе и в вашем, оказывается, что как раз такой критики у нас сегодня почти и нет. Есть критика, выстраивающая концепции, долгие, сложные эссеисы. Никого не обижают, никого не трогают. Ну и, конечно, есть хвалебная критика, но о ней мы вообще говорить не будем.

Я сейчас имею в виду, конечно, свой жанр, работы о монументальном искусстве. Те статьи, которые мне приходится читать, излагают обычно какие-то глобальные концепции, наполненные большим количеством ипотетических слов, но этим псевдонаучным языком излагается вовсе не явление по существу. Это какой-то концептуализм, какая-то «эпикюльтура». Вначале обзовут «барокко» или — как это? — «полифонией», а потом об этом пишется статья. Получается такое отвлеченное теоретизирование, построение сложных логических конструкций, не эмоционально обоснованных, а чисто логических. Зачем это художнику, такая критика? Она вообще может жить без художника. Она построена на самолюбии, а ведь истинная критика — это отклик на вещь, а не на самого себя, или я неправ?

Иметь дело с конкретной вещью такая критика не умеет, как только доходит дело до анализа, все рушится, получается штамп. «Слева — фигура, протянувшая руку, справа она уравновешена поверженным...» Анализ формы исчез, это сейчас немодно, забыто. И тут мы, по-моему, подходим к самому серьезному, с чем это связано: ведь современное наше молодое искусство тоже стало бесформенным. И оно оставило проблемы формы, пространства, конструкции, композиционной тектоники... А когда форма уходит из искусства, анализ ее уходит и из критики.

И вот я думаю: ведь молодые сейчас, совсем молодые, вроде бы (то есть хотелось бы в это верить) снова пытаются вернуться к форме, опять хотят понимать свойство материала, поверхности, красок, глубин. Мода на литературщину, кажется, уходит. Может быть, это отразится и на критике?..

Татьяна Назаренко

Я очень люблю критиков, может быть, потому, что критика была всегда внимательна ко мне. Я лично с интересом слушаю даже самые негативные о себе отзывы и после разгромного выступления Вильяма Мейланда с удовольствием пожала ему руку. Меня другое волнует. Несколько лет назад, выступая на обсуждении молодежной выставки, я спросила: почему не пишут о пло-

хих художниках, ведь есть чудовищные работы? Критики мне объяснили, что если о плохих не писать, — вот, не писать, не писать... — то они сами собой исчезнут; через какое-то время о них и не вспомнят. Мне это объяснение показалось замечательным, и я с нетерпением ждала этого момента. И вдруг оказалось, что они не только не исчезли, но чудовищно расплодилось, заняли привилегированные места, они активны и обласканы во всех сферах. Меня это настораживает, и я возвращаюсь к мысли, что, может быть, если бы критика их вовремя раскритиковала, их бы действительно не было!

Мне лично интересно, и когда меня хвалят, и когда ругают. Все-таки, думаю, когда художник приходит на обсуждение выставки, ему хочется услышать, не куда идет искусство или наша жизнь вообще. Художник настороженно ждет, когда будет произнесена его фамилия, и если этого не происходит, он бывает чудовищно недоволен обсуждением. Правильно это или нет? Я думаю, такая реакция во всяком случае не случайна. Художник имеет право рассчитывать, что кто-то скажет о его работах. Плохо только, что у нас на обсуждениях исключительно всех хвалят, иногда кажется, что говорят не о молодых, а о зрелых мастерах, которые все уже сделали. Может быть, критики просто боятся ругать или вообще думают, что это теперь не принято?

Валерий Малолетков

Я думаю, что профессия искусствовед создана не для индивидуального пользования: в таком случае пришлось бы увеличить количество членов искусствоведческой секции соответственно количеству художников. Такая постановка вопроса мне кажется странной. Лично у меня нет претензий к искусствоведам. Очевидно, мне повезло встретиться с людьми, которые отвечают моему человеческому представлению о мире, об искусстве, о каких-то проблемах формального порядка, которые прежде всего хочется знать и которые в той или иной степени отвечают моим критериям.

Но если говорить об идеальном представлении об искусствоведе, то это человек, который идеально чувствует время. Самое ценное в критике — это чувство времени. Искусствовед должен его предвидеть, предвидеть процессы в искусстве, уметь предчувствовать. У него должно быть нечто сродни интуиции художника. Это дар довольно редкий, и он, как правило, сопрягается с незаурядными человеческими качествами. Это столь же трудно, как творить, потому что художник берет на себя только свой собственный крест, и если он с ним не справляется, он все равно только на нем и остается. А если искусствовед берется за определение объективных творческих процессов и не справляется с этим, он так или иначе берет на себя очень тяжелую ответственность. Мне часто казалось, что труд критика — тяжелый и неблагодарный труд. Поэтому многие избегают несения этого тяжелого креста, спасаясь в ретроспекции, снимая с себя самую тяжелую и неблагодарную часть своей профессии.

*Беседу вел Леонид Невлер
Материал подготовили
Елена Егорьева и Ольга Кабанова*

Опять эта старая проблема: художник и критик. Проблема с неизменной полемической сутью и со столь же переменчивым и разноречивым смыслом. Проблема, возникшая с тех давних пор, когда в культурной жизни рядом с художником появилась фигура деятеля, утвердившего свое общественное и профессиональное право иметь свой взгляд на искусство, на почитание одних и неприятие других. «Свое право», «свой взгляд» — написав эти слова, я вовсе не имею в виду какое-то неизбежное противостояние индивидуальных склонностей и личных вкусов. Дело, конечно, в ином, в различии тех путей, по которым идут художник и критик, выполняя общую миссию. Если бы, к примеру, Александр Бенуа-критик и Бенуа-художник обладали способностью временами существовать отдельно друг от друга, каждый из них нашел бы против другого немало веских аргументов: автору иллюстраций к пушкинскому «Медному всаднику» и «версальских» серий пришлось бы, вероятно, не совсем по душе обращенные к художникам и зрителям многие блестящие статьи Бенуа, его критические размышления, шедшие часто поверх (а иногда и мимо) тех конкретных творческих задач, которые ставили перед собою он и его ближайшие коллеги, берясь за кисть.

Этой краткой репликой на некоторые выступления участников «круглого стола» хотелось бы сразу же попытаться наметить основу для такого обсуждения выдвинутых вопросов, которое исключило бы ненужное повторение давно уже известных доводов и взаимных упреков, хотя внешнюю логику спора определяют именно они.

Не будем излишне драматизировать ситуацию. Но и не станем ее упрощать, тем более, что, по-видимому, она касается не только наших внутренних дел, связанных с изобразительным искусством. Недавно один видный театровед писал в газете «Советская культура»: «Театральная критикой я занимаюсь больше сорока лет и все эти годы слышу примерно одно и то же: «Мне ваша статья вообще понравилась, но, знаете ли, честно говоря, не помогла. От критических статей ждешь пользы, дельного совета, какой-то подсказки, а читаешь одни рассуждения. Кому это нужно?».

Легко себе представить, как этот собирательный образ театрального деятеля (драматурга, режиссера, актера), сомневающегося в реальной пользе критики, хорошо вписывается в состав участников нашего разговора и своим заявлением полностью поддерживает полемическую интонацию их выступления.

Ответить на эту скептическую позицию сравнительно просто, если, несколько переставив акценты, придать проблеме более общий характер. В конце концов, с точки зрения закономерностей и результатов общественно-культурного процесса, самое важное заключается в том, участвует ли критик (доступными ему средствами) в этом процессе или стоит от него в стороне (заимствуя эту очень близкую мне квалификацию критического труда у выступавшего здесь сегодня Б. Тальберга). Такой подход к оценке критики и критиков в любом случае представляется мне главным, предполагающим ответ на вопрос — «зачем нужна критика?»

Но вместе с тем, думаю, было бы ошибочным оставлять без внимания постоянную склонность художников отделить от этого вопроса другой: «кому нужен критик?» Эта склонность в полной мере выявилась и на нашем заседании: желание оценивать критическую деятельность с двух указанных различных сторон — едва ли не главный мотив, объединивший всех участников разговора.

Стоит ли повторять, что не только в своих печатных работах, не только в своих публичных заявлениях, но и в самих принципах подхода к искусству искусствовед не может и не должен иметь перед глазами лишь живописца, графика или скульптора, что диалог между художником и критиком, в какой бы форме, очной или заочной, он ни велся, бывает плодотворным тогда, когда подразумевает еще одного участника — зрителя. С этим обстоятельством как будто обычно никто не спорит, но в разговорах художников о значении и пользе критического труда оно нередко как-то забывается.

Критик нужен зрителю, формулируя художественные потребности своего времени, выражая их эмоциональный тонус и тем самым способствуя необходимой общественной ориентации искусства. Но поставить на этом утверждении точку нельзя, как нельзя свести всю проблему к профессиональному эгоцентризму художнической позиции. Любому искусствоведу, занимающийся современным искусством, хорошо знает, что профессиональное чувство критика может быть удовлетворено лишь в том случае, когда он чувствует свою необходимость и зрителю, и художнику, и потому любые слова последнего о том, что для себя лично он не видит пользы в критических суждениях, не могут всерьез не трогать критика.

Один из участников разговора, Л. Полищук, видит преимущество критика перед художником в том, что он «может питаться многим, парить над всем», что он «не может быть однолюбом».

Приблизительно о том же, в виде комплимента или просто констатации факта, говорили и некоторые другие участники спора, усматривая в этом некое оправдывающее критика обстоятельство и, если разумеет главное, ограничивая просветительскими разговорами сферу полезных контактов между художниками и искусствоведами. В какой мере справедлива (и в человеческом, и в профессиональном смысле) подобная позиция? Действительно ли, иметь «одну, но пламенную страсть» — это прерогатива художников?

Слов нет, по самому роду своих занятий искусствовед должен обладать необходимой историко-культурной эрудицией и широкой взглядом на творческие искания. Но, заметим, именно «однолюбам» были все крупнейшие критики — от Дидро до Стасова, — все те, кто активно влиял на художественный процесс, на формирование передовых эстетических принципов, все те, чей голос обладал для художников силой авторитета и нравственной власти. Противоречия здесь нет никакого, а есть реальная и, может быть, самая серьезная сложность критического ремесла. Опасность стать эклектиком у критика существует совсем не в меньшей мере, чем у художника, и не «всеядность», а проблема сознательного выбора — основа его профессиональной работы.

Вопрос иной — арсенал критических средств, с помощью которых этот выбор надлежит осуществлять. Мы, и художники и искусствоведы, часто и вполне основательно апеллируем к истории критики, к ее великим образцам. Реже задумываемся над тем, что в известном — и очень определенном — смысле, скажем, и Дидро и Стасову, было проще идентифицировать свою критическую платформу с творческими принципами отстаиваемого ими искусства, чем современному критику: по своим стилевым признакам, по своему пластическому языку искусство, на которое они опирались и за которое боролись, являло собой достаточно однородную картину. Им не приходилось иметь дело с такой множественностью поэтических систем, с которой повседневно сталкиваются в своей работе мои колле-

ги по ремеслу, им не было нужды столь решительно «перестраивать» свой глаз, как это надлежит делать теперешнему зрителю-профессионалу, переходя в залах Манежа от Коржева к Гудайтису и от Никогосяна к Клыкову.

Назовем все это объективными сложностями современной ситуации критика и честно признаем, что совсем не всегда с ними удается полностью справиться. Но это не снимает кардинальных вопросов. Каждый из мастеров, и в этом сейчас никого не требуется убеждать, важен для нашей культуры масштабом и неповторимостью своей творческой индивидуальности, своими собственными художественными открытиями.

Никому теперь не придет в голову оценивать художественный мир Кончаловского с точки зрения поэтических задач Дейнеки или же, скажем, примерять к Дмитрию Жилинскому принципы пластического видения Виктора Попкова. Стоит подчеркнуть: не без чувства серьезного удовлетворения искусствоведы могут заметить, что они немало сделали для того, чтобы такой взгляд на изобразительное искусство стал не только теоретической посылкой, известной еще со времен Пушкина (о чем напомнил нам А. Никич), но и само собой разумеющейся основой критических суждений.

Работая в этом направлении, критики хорошо понимали, что они сами способствуют усложнению своих профессиональных задач, ибо чем глубже общественно осознается творческая неповторимость художника, тем тоньше и совершеннее надлежит быть аналитическому аппарату. Их это не пугало и не пугает,

смущает другое. Когда художник сетует на то, что не может найти общий язык с критиком (а такие сетования можно слышать нередко, и сегодняшние выступления — только один из примеров тому), обычно подразумевается, что повинен в этом лишь критик. Прямо или косвенно дается понять при этом, что для выполнения своих обязанностей критик должен обладать особым талантом (против последнего трудно что-либо возразить). Но главное свойство критического таланта заключается, думаю, как раз в способности осуществить непредвзятый выбор, выбор, за которым стоят и творческие пристрастия критика, и его нравственная позиция, и, главное, те высокие цели, которым призваны сообщать и искусство, и критическая мысль. И если этот выбор сделан основательно, в нем самом заключена правота общественной деятельности критика, надежность его профессиональных критериев.



Конференция во Львове

Во Львове, в Музее этнографии и художественного промысла Академии наук УССР состоялась двухдневная научно-творческая конференция, посвященная проблемам развития современного декоративно-прикладного и народного искусства Украины. Инициаторами ее созыва были Львовская организация Союза художников и местное отделение Художественного фонда УССР.

В работе конференции приняли участие руководители заинтересованных творческих организаций, представители предприятий Художественного фонда, художники-специалисты и мастера декоративно-прикладного искусства, ученые-исследователи, музейные работники из разных городов и областей УССР, преподаватели, студенты, практиканты специальных учебных заведений. Они заслушали доклады, посвященные актуальным организационным и методологическим проблемам становления и развития различных отраслей народного искусства и объединения художников (руководитель конференции искусствоведов и этнографов по итогам научных исследований и полемических раб-от Учас-тников конференции ознакомились с новыми произведениями дипломированных художников, народных мастеров и умельцев на выставке, специально устроенной к конференции. По материалам выставки были обсуждены и одобрены такие начинания, как возобновление полубазы традиций обработки оврачского розового искусства, а также дозоплетения, народной набойки и деревяной резьбы в цехах производственно-творческого комбината в Клеве (руководитель удачного эксперимен-

ты (роспись по стеклу), Л. Продиц (бумажные вырезки). Характерный сегодня процесс выявления и вовлечения в художественную орбиту новых историко-культурных очагов народного творчества привел к созданию в ряде областных центров Украины — Полтаве, Чернигове, Николаеве, Ужгороде новых производств на базе традиционных местных материалов и навыков их обработки.

Значительный опыт такого рода накоплен Львовской организацией Союза художников. Так, по инициативе секции народного искусства, возглавляемой доктором искусствоведения Ю. П. Яцуком, основаны производственно-творческие участки ткачества и вышивки, художественной резьбы по дереву и т. п., причем не только во Львовской, но и соседней Ровенской области.

На конференции была отмечена активная работа секции декоративно-прикладного искусства Львовской организации Союза художников (руководитель З. П. Флинта). Было одобрено также направление работы коллектива научных сотрудников Львовского музея этнографии и художественного промысла Академии наук УССР. Насчитывается сто лет со дня основания, в советские годы музей значительно обогатил свою коллекцию предметов профессионального и народного декоративно-прикладного искусства. Регулярные тематические выставки и научные конференции — одна из форм живой связи с истоками народного творчества. По итогам конференции приняты конкретные рекомендации, призванные способствовать созданию благоприятных

бытования относительно новы и тип ангултиштарного «высокохудожественного произведений» не выкристаллизовалась в ней окончательно, каждая вещь в экспозиции уникальна. Не встретились антиподы выставочной вещи — обезличенной массовой продукции — и на ступе производственно-объединения «Латвияс ке-рамика». На предприятии гли-на месится не вручную и об-жигаются сосуды не в ямах,

В экспозиции — работы реставраторов

Т. Зиновьева

В Выставочном зале Псковского государственного областного музея-заповедника экспонировалась выставка, которую можно назвать необычной. Впервые здесь Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина показывал выставку — отчет о своей десятилетней деятельности по подготовке специалистов — реставраторов станковой масляной и древнерусской темперной живописи.

Устройство настоящей выставки именно в Пскове не случайно. Музей-заповедник обладает значительной коллекцией древнерусской, русской, советской и западноевропейской живописи. Здесь студенты-реставраторы Института им. И. Е. Репина ходят практику, которая является важным аспектом совершенствования их профессионального мастерства. Эта деятельность мастерской позволила улучшить сохранность памятников, хранящихся в музеях Пскова и области. Хорошо известно, что с первых дней своего существования Советское государство постоянно проявляет заботу о сохранении памятников истории и искусства. Доков истории и искусства. Достигания советских реставраторов снижали себе широкое признание. Дальнейшее совершенствование реставрационной науки и практики стало актуальной проблемой подготовки художников-реставраторов в высшей художественной школе.

Основанная в 1971 году в Институте им. И. Е. Репина специальная мастерская по-звала темперная живопись из В этом году нашему журналу исполнилось 25 лет. В связи с этим редакция учредила приз. Он будет присуждаться

как это делают самостоятельно работающие мастера, но рукотворность гончарной работы оберегается от механизации, и не практикуется тиражирование изделий по образцам. Хочется верить, что популярная как в Латвии, так и далеко за ее пределами керамика Латгалии будет творческую основу труда.

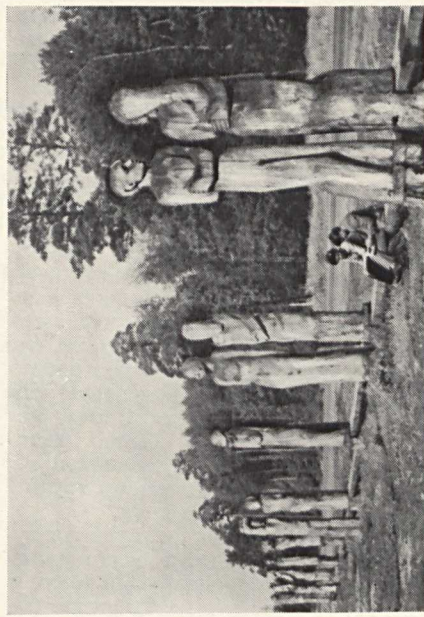
на будущих реставраторов. Мастерская института за годы своего существования выпустила 25 специалистов, работающих сейчас в Ленинграде и Риге, Новгороде и Якутске, Пскове и других городах.

Вместе с тем деятельность реставрационного отделения носила бы ограниченный характер, если бы здесь занимались только обучением и подготовкой специалистов. Важнейшей стороной его деятельности является также собственно дело сохранения, раскрытия и изучения памятников. Здесь возвращены к жизни несколько сотен произведений живописи, в том числе памятники иконостасов XVI—XVIII веков, полотно русских и западноевропейских мастеров XVII—XIX столетий. Этим коллектив преподавателей и студентов вносит свой вклад в дело сохранения нашего художественного наследия.

Настоящая выставка, по замыслу ее организаторов и учителей, знакомит широкие круги зрителей и специалистов с памятниками, реставрированными в институте, с методами их реставрации, особенностями проводимых исследований. В изучении памятников немаловажную роль играет копирование. Оно помогает совершенствованию мастерства, воспитывает и формирует художественный вкус художника-реставратора.

В экспозиции выставки более пятидесяти памятников. Главное место среди них заняла темперная живопись из

земледельческого календаря древних чувашей — круг и птицу, обозначающие небесное пространство, «верхний мир», шар, символизирующий солнце, хлебный колос, пучок хмеля, яблочко, связанные с названиями определенных летних и осенних месяцев. Он изображает двух девушек в специфическом движении особого легкого и плавного танца, который танцевали в мае месяце после весеннего сева, когда земля «отдыхала» после того, как ее «ранили» лемехами плугов, и касаться ее надо было легко и тихо. В этом же образном ключе скульптор изобра-



своими прямыми обязанностями, как об этом сказано в совместном постановлении Министерства лесного хозяйства и жилищно-коммунального хозяйства РСФСР, ЦК профсоюзов и Всероссийского общества охраны природы, ведут большую работу «по воспитанию у трудящихся бережного отношения к природе». «Саркиль» — наиболее яркий пример этой благородной работы, а главным союзником в ней выступает искусство, основанное на издавна присущем народу чувстве красоты.

Н. В.

Приз «ДИ—82»

С просьбой выложить приз «ДИ—82» редакция обратилась в объединение «Гжель». Главным художником прожельска Ва-

времен, когда ребенок только тянулся к «зерну познания», и до сегодняшнего дня, когда старшие несут детям открытую теперь для них книгу знаний.

Хотелось бы, чтобы работа по благоустройству этой зоны была продолжена и дальше, тем более, что у художника имеются проекты и замыслы возведения здесь еще нескольких небольших сооружений для полноценного отдыха шоферов. Но и то, что сегодня сделано Воложским управлением автором и Шемуринским мехлесхозом, заслуживает одобрения и благодарности. Ведь они, наряду со

творческих условий для художников и мастеров промыслов.

Е. Рачук

Латгальская керамика

Одной из интересных художественных экспозиций в Москве, организованных в честь 60-летия образования СССР, стала выставка латгальской керамики в Центральном Доме художника. На ней были показаны работы 72-х народных мастеров из восточных областей Латвии, где поныне живут и развиваются древние традиции гончарства.

Скомплексованная из бесчисленных горшков, кувшинов, чаш, блюдов, подсвечников, выставка тем не менее не выглядит монотонной — так богат и разнообразен мир образов и эмоций внутри единой стилистики искусства латгальских гончаров. Традиция латгальской керамики — это не прослойка «фирменный стиль», позволяющая отличать продукцию данного промысла от всех прочих, но некая глубинная основа, заложенная в мастерстве делания вещи и народных понятиях о прекрасном. Выставка позволяет зрителю выявить стержень традиции и в скромных утилитарных изделиях, и в более сложных декоративных работах; дает возможность проследить, как крепкое конструктивное начало гончарной формы прорастает сочной пластичной волнистостью венчиков, ребристых рубчиков, скульптурных напевов, нигде не теряющих архитектурной логики. Пышные многоглавые подсвечники — «древа жизни» — составлены из таких же, как и кувшины с ручками, элементов: тел вращения — сосудов и валиков — завитков, — только взятых в иных пропорциях.

Спокойная сдержанная колористическая гамма керамики, в которой тона натуральной глины подсвечиваются полупрозрачными глазуриями, лишена однообразия. Сосуд может быть и темно-коричневым, и песочно-желтым, и зеленым, и разноцветным, с голубыми и розовыми отлива-

ми. Тот же спектр нейтральных тонов свойствен и латгальскому национальному ткачеству, изделия которого украшают стены выставки и наряду с керамикой свидетельствуют об определенных цветových предпочтениях народа.

Приемы и способы декоративной отделки керамики многочисленны, их выбор и сочетание варьируются мастером в каждой вещи. Помимо лепного декора, стенки сосудов бывают покрыты пятнами нанесенными штампом, процарапыванием, ангобной росписью. Рисунки лаконичны и просты, имеют характер знаков и идиограмм. Здесь и солярные символы, и волнистые линии вод, и ромбы земли, и побеги растительности. В скульптурных напевах на сосудах, в свистульках и игрушечных фигурках материализуются образы мифов и сказок. Это человеческие личности, птицы, кони, бараны, змей, отважные всадники и всадницы на драконообразных многоголовых животных, гордо выпячивающих грудь и пылающих энергией. Другой пласт фольклора породил изображения смешных и нелепых чертей, занятых различными домашними работами. Мир образов латгальской керамики многослоен, истоки его уходят чуть ли не в неолитические глубины. Однако подчас трудно сказать, непрерывная ли это память веков, или вновь привитые на родную почву мотивы, черпнутые молодыми мастерами из археологических материалов (как, например, суровые чернолощенные горшки, изготовленные которых возобновилось недавно после долгого перерыва).

Впрочем, важно то, что эти образы и мотивы живы и интересны как творцам, так и публике. Латгальская керамика сегодня не столько утварь, сколько произведение искусства. И хотя выставочный статус ее



Лентин Розанов выполнил приз в форме традиционного для промысла изделия. На снимке — приз «ДИ-82».

за лучшую статью по народному искусству, опубликованную на страницах журнала за прошедший год.

В несколько строк

Москва
Гобелены и ткани с национальным орнаментом, фаянс Петербургского завода «Серп и молот», изделия из хрусталя и цветного стекла экспонировались на выставке «Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР», открывшейся осенью прошлого года в Центральном Доме художника. Выставка включала около тысячи произведений.

Ленинград
«Все мое творчество — это отклик на людскую боль в нашем суровом мире», — так определил свое кредо современный художник Латинской Америки Освальдо Гуаясамин. Выставка работ эквадорского живописца была открыта в Большом зале Эрмитажа. Центральное место в экспозиции занимали полотна из серии «Возраст гнева», над которой художник работает последние два десятилетия.

Известные критики, историки искусства, обозреватели газет пятнадцати стран Европы участвовали осенью минувшего года в работе международного симпозиума на тему «Народное искусство в среде современного города», организованного Союзом художников СССР и Международной ассоциацией критиков искусства. Доклады были посвящены актуальным проблемам взаимодействия народного и профессионального искусства, бытованию народных традиций в жизни современного города.

Ленинград
Из многих художественных собраний страны были представлены в Государственном Русском музее произведения русского художника Ореста Кипренского (1782—1836). Здесь экспонировалась выставка, посвященная 200-летию со дня рождения мастера.

Светлый дом

Недалеко от чувашского села Шемурша на шоссе Горький—Ульяновск организовали зону отдыха для шоферов. Лесхоз выделил специальную поляну, площадью в 5 га, построили здесь затейливый теремок-чайную, пробурдили колодец с чистой водой и украсили поляну деревянными скульптурами, изображающими 12 месяцев. Назвали место «Саркиль» — «Светлый дом».

Оборудована вся эта зона отдыха по проекту чебоксарского художника Федора Мадурова. Он же вырубил и все скульптуры, оригинально соединив в них персонажей чувашских легенд и мифов с образами современников. В результате получились целостный и органичный художественный ансамбль — единственный такого рода в Российской Федерации. Только в Литве имеются подобные же монументальные произведения

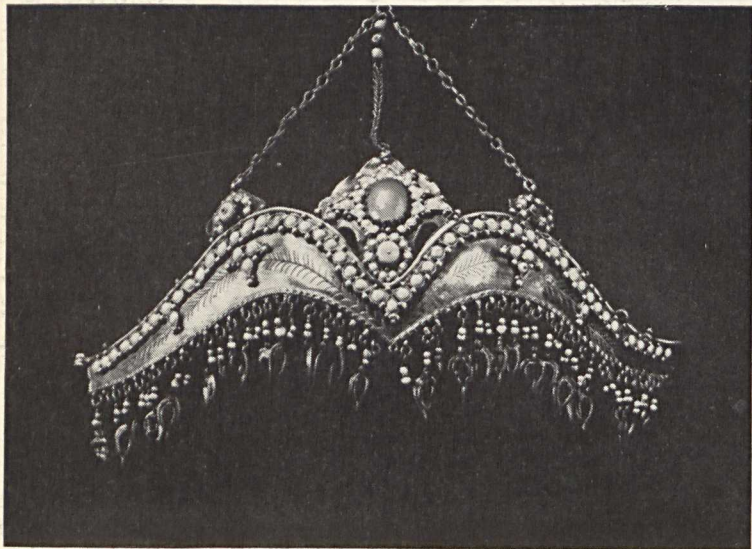
из дерева, созданные народными мастерами — «Аб-лингса» и «Дорога Чюрлениса». Мадуров же создал не памятник определенным событиям или лицам, а своего рода собирательный скульптурный образ своего народа, его прошлого и настоящего, его культуры и поэзии.

Вот первый месяц — кордач (январь). Четырехметровая фигура женщины в национальном чувашском головном уборе, правой рукой держащая ребенка. Родился первенец Нового года — и он еще дитя, не знающее сути веющей. Поэтому Мать держит в левой руке «зерно познания», на которое устремлен взгляд ребенка. Пройдет время, он возьмет это зерно в свои руки и поймет, какой дорогой надо вести его к будущему.

Автор использует в фигурах месяцев символы и знаки

Ювелирные изделия

из коллекции искусствоведа



Недавно в Музей народов Востока была передана в дар коллекция М. Н. Халаминской. Эта коллекция — результат давнего и серьезного интереса Маргариты Ниловны к культуре народов Средней Азии и Казахстана. Многие московские критики и искусствоведы посвятили свои работы культуре этих республик, тем самым раскрыв для русского читателя их национальное своеобразие и самобытную красоту. Среди исследований и изданий популяризаторского типа важное и заметное место заняли книги, написанные Маргаритой Ниловой Халаминской и соединившие в себе изящество изложения и строгую научную объективность подхода к материалу.

Вчитаемся в некоторые строки М. Н. Халаминской: «Советская Туркмения — это новые промышленные города и оазисы хлопковых полей; сады, цветущие вдоль бирюзовых трасс каналов и бескрайние пески Каракумов, под которыми плещут моря нефти и бурлит газ. Это — стада драгоценных тонкорунных овец и встревоженные поутру табуны ахалтеккинских коней. Над Туркменией плывет огромное жаркое солнце, в лучах которого сладким соком наливаются гроздья винограда и расцветает гордая красота женщин» — так начинается книга М. Н. Халаминской «Живопись Туркмении». Кратко, несколькими словами, автор описывает республику, давая отдельными штрихами наиболее впечатляющие и характерные детали ее облика и создавая зримый образ земли, возраставшей советское туркменское искусство.

Рассказывая о советском периоде, Халаминская в то же самое время напоминает и о древних традициях искусства туркменских племен. Она повествует и о красоте туркменских ковров, пленивших знаменитого путешественника Марко Поло, и об особенностях цветовой гаммы национального костюма, и о мас-

терстве вышивальщиц и златокузнецов — создателей ювелирных украшений. Сообщая читателю о давних традициях художественного ремесла туркменского народа, Халаминская помогает проникнуть в тайну формирования самобытного и неповторимого характера произведений советских туркменских живописцев. Она прослеживает интересный и сложный путь от узорочья к изобразительности, от орнаментальных построений к композиционным живописным произведениям, в полной мере отражающим национальную специфику и национальный эстетический идеал.

В этой книге Халаминской чувствуется глубокое понимание разных сторон и различных проявлений художественной культуры народа, существующих в нерасторжимом единстве.

Проникновение в сущностные основы искусства среднеазиатских народов проявилось также в том, что Маргарита Нилова сумела собрать небольшую (всего около 50 памятников), но качественную коллекцию ювелирных украшений Туркмении, Таджикистана, Узбекистана, Каракалпакии, Казахстана XIX — начала XX века, дающую представление о характере ювелирного дела каждой нации и позволяющую уловить общие моменты в золотом и серебряном деле Средней Азии.

Большую часть собрания Халаминской составляют туркменские ювелирные изделия. Изготовленные из серебра, часто покрытые позолотой, украшенные сердоликами, браслеты, амулетницы, налобные и головные уборы, застежки оставляют общее впечатление строгого лаконизма и монументальности. Особенно торжественна форма в туркменских браслетах, напоминающих наручи воинов и облежавших руку от запястья до локтя, в нагрудных украшениях «гульяка», в пластинах «эгме», дополнявших головной убор, достигавший в высоту

40 см. Многие из них покрыты позолотой, но золочение исполнено таким образом, что оно не покрывает серебро сплошным слоем и не закрывает его полностью. От этого позолота приобрела бледный, холодноватый оттенок, поскольку сквозь нее просвечивает серебро. Неяркое золочение чередуется с незолоченными плоскостями серебра и красиво и гармонично сочетается с сердоликами. Сердолики были популярны не только у туркменских мастеров, но широко применялись казахскими ювелирами и вообще златокузнецами исламского Востока. Этот камень почитался в мусульманской традиции как приносящий счастье и процветание. Существует даже изречение: «Кто носит в перстне сердолик, тот непременно пребывает в благоденствии и радости». На туркменских украшениях использована вся палитра сердолика от солнечно-желтого, полупрозрачного, до интенсивно-красного, густого, соперничающего своей окраской с кораллами. Камни имеют в основном круглую или овальную, реже квадратную форму и вставлены в высокие глухие касты. Такая оправа делает камни непрозрачными, но подчеркивает в них густоту и интенсивность цвета.

При этом расположены сердолики таким образом и размещены в таком ритме, что придают украшениям плоскостной характер. Туркменские ювелирные изделия, как и украшения других среднеазиатских народов, рассчитаны на иное восприятие, нежели европейские. Образцы ювелирного искусства многих европейских стран, в особенности XVII и XVIII веков, часто уподоблены миниатюрной скульптуре, подчеркнута объемность.

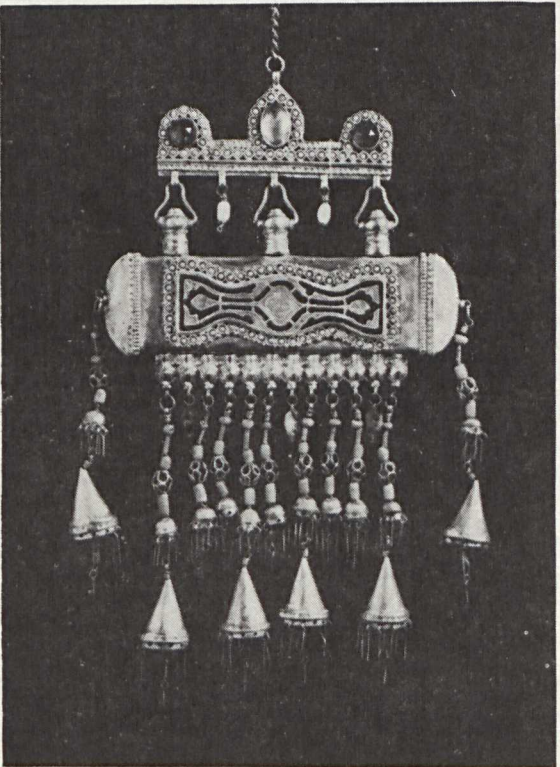
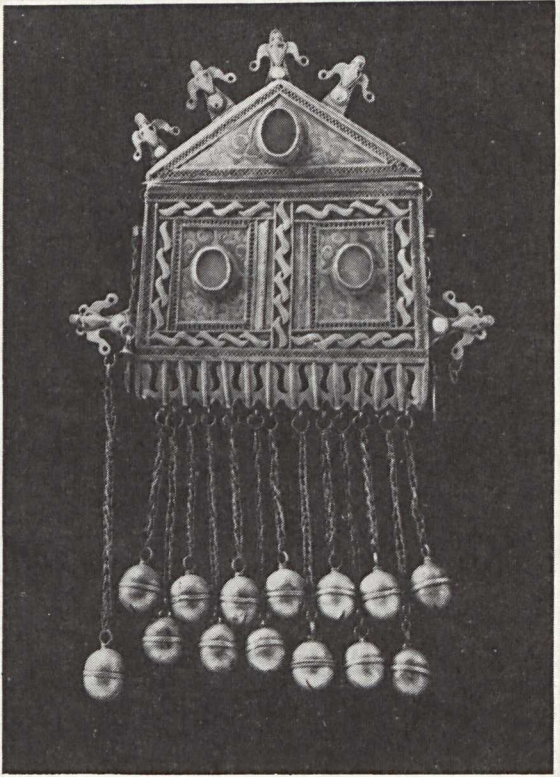
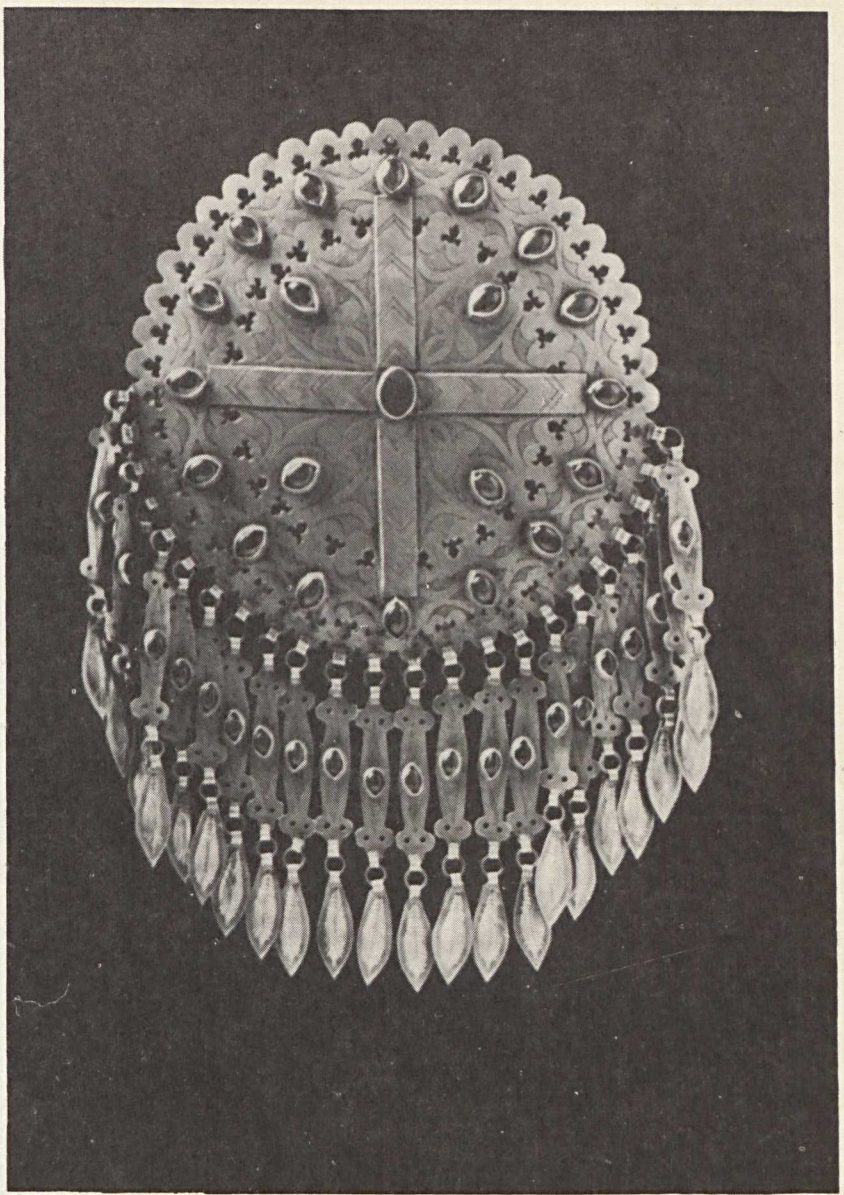
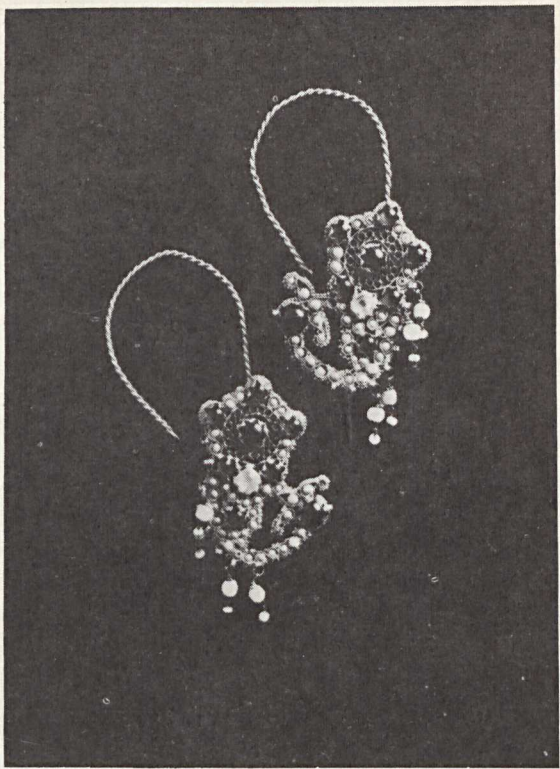
Туркменские же включаются в национальный костюм так же, как отдельный орнаментальный мотив вплетается в структуру коврового узора, словно исчезая как самостоятельный элемент. Как ни многочисленны украшения в традиционной одежде туркменской женщины, они не кажутся излишними и чрезмерными.

Большое количество украшений было обязательным и для таджикской, и персидской, и узбекской красавицы. Не случайно Хафиз, Саади, Навои и другие прославленные поэты Востока, описывая возлюбленную, именовали ее «сереброногой», сравнивали ее глаза, губы, пальцы с драгоценными камнями. В основе этих поэтических образов — представление о женской красоте как о чем-то таком, что неотделимо от одежды, включающей в себя «золотые брови», амулетницы, серьги, височные подвески, перстни, кисти, вплетенные в косы. Согласно этой традиции, женщина не должна быть без украшений. Практически у всех мусульманских народов существовало поверье, что женщина должна готовить пищу, обязательно имея на пальцах серебряные кольца, иначе ее руки будут считаться нечистыми. В этом представлении подчеркивается

особая, исключительная роль серебра — драгоценного металла, еще в Древнем Египте связанного с культом Луны и почитаемого как олицетворение лунных божеств, покровительствующих женщинам и женскому началу в силах природы. Серебряные предметы, напоминающие о свете Луны, сопровождали женщину от младенчества до глубокой старости. Но особым величием отличался убор повобрачной, включавший в себя нагрудные футляры для амулетов — «тумор» или «коштумор», различные ожерелья, несколько рядов коралловых бус, налобное украшение «коштилло», височные подвески, серьги и браслеты с большим количеством камней. В коллекции М. Н. Халаминской представлен редкий образец таджикского налобного украшения «коштилло», напоминающего русский кокошник. Оно представляет изогнутую, сложной формы пластину с завершением и множеством подвесок. В этом «коштилло» использованы жемчужины, кораллы, стеклянные пасты, имитирующие бирюзу. Причудливость формы, обилие камней создают впечатление предмета, порожденного очень рафинированной культурой и при этом наделенного сложной символикой. Введение жемчуга в эту деталь убора повобрачной объясняется тем, что в среднеазиатской традиции он олицетворяет собой светлое, целомудренное, священное. Кораллы — камни, приносящие богатство и плодovitость, и поэтому кораллы необходимы и обязательны в костюме невесты и молодой жены.

Ювелирные изделия Средней Азии и Казахстана, собранные М. Н. Халаминской, представляют интерес не только для специалистов, которые изучают культуру и быт этих народов. Среднеазиатские украшения дают богатый материал современным художникам-прикладникам как образцы умелого использования и варьирования небольшого числа форм и мотивов. Ювелиры Средней Азии, особенно Туркмении, добивались совершенных решений, применяя ограниченный набор камней. Туркменские мастера работали в основном с сердоликами, имеющими простейшую огранку, точнее сказать, почти неограненными, но при этом очень чутко воспринимали оттенки в цвете этого камня. Примечательно также применение цветных стекол и стеклянных паст, подражающих цвету бирюзы и других камней, но не производящих впечатления имитации или подделки. Сочетание камней со стеклом нередко встречается в изделиях туркменских или таджикских ювелиров, практически всегда их соседство создает красивый декоративный эффект.

Порожденные ушедшим укладом жизни, тесно связанные с традиционной символикой, ювелирные украшения Средней Азии поучительны как примеры высокого мастерства и прекрасного понимания свойств материала и формы предмета.



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев Б. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.

Зав. отд. редакции Крамаренко Л. Г.
Главный художник Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.

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

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

Художник номера Крылова Н. Л.
Худ.-техн. редактор Рыбакова Р. П.
Фотохудожник Шахов В. С.
Фотографы: Викторов А. И.
Грановский Н. С.
Евстигнеев В. М.
Кашницкий А. И.
Лапченко В. Н.
Онанов С. И.
Поляничко М. А.
Соколов А. Ж.
Федотов А. В.

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

Адрес редакции
журнала: 403009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 09.11.82
Подписано в печать 16.12.82
A13353 от 10.12.82.
Бумага мелованная
Формат 70×90
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,318
Заказ 541. 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-Мос-
ковская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1 (302). 1983
Основан в 1957 году

1

Авнер Зисъ

Социалистический образ жизни
и искусство

3—9 Народное искусство

«Круглый стол «ДИ СССР». Народное
искусство — как его показывать?

10 Профили

Нина Василевская

Хрустальная колоннада Остроумова

14

Татьяна Сельвинская
Виктор Березкин
Ирина Уварова

Александр Васильев — три отражения
одного лица
Отражение первое
Отражение второе
Отражение третье

18 Крупным планом

Людмила Марц

Сказочный город Аллы Пологовой

22 Музеи

Нинель Колязина,
Людмила Дорофеева

Уникальный памятник петровского
времени

27 За рубежом

Олег Савостюк

X Биеннале плаката в Брно

30—39 Теория

Вячеслав Глазычев

Постмодерн в аспекте социологии
Концепция нового эклектизма

40 «ЭКСПО «ДИ СССР»

Гримасы урбанизации

42 Мнения, суждения, споры

Художники о критике

46 Хроника

48 Страница коллекционера

Юлия Козлова

Ювелирные изделия из коллекции
искусствоведа