

9

310

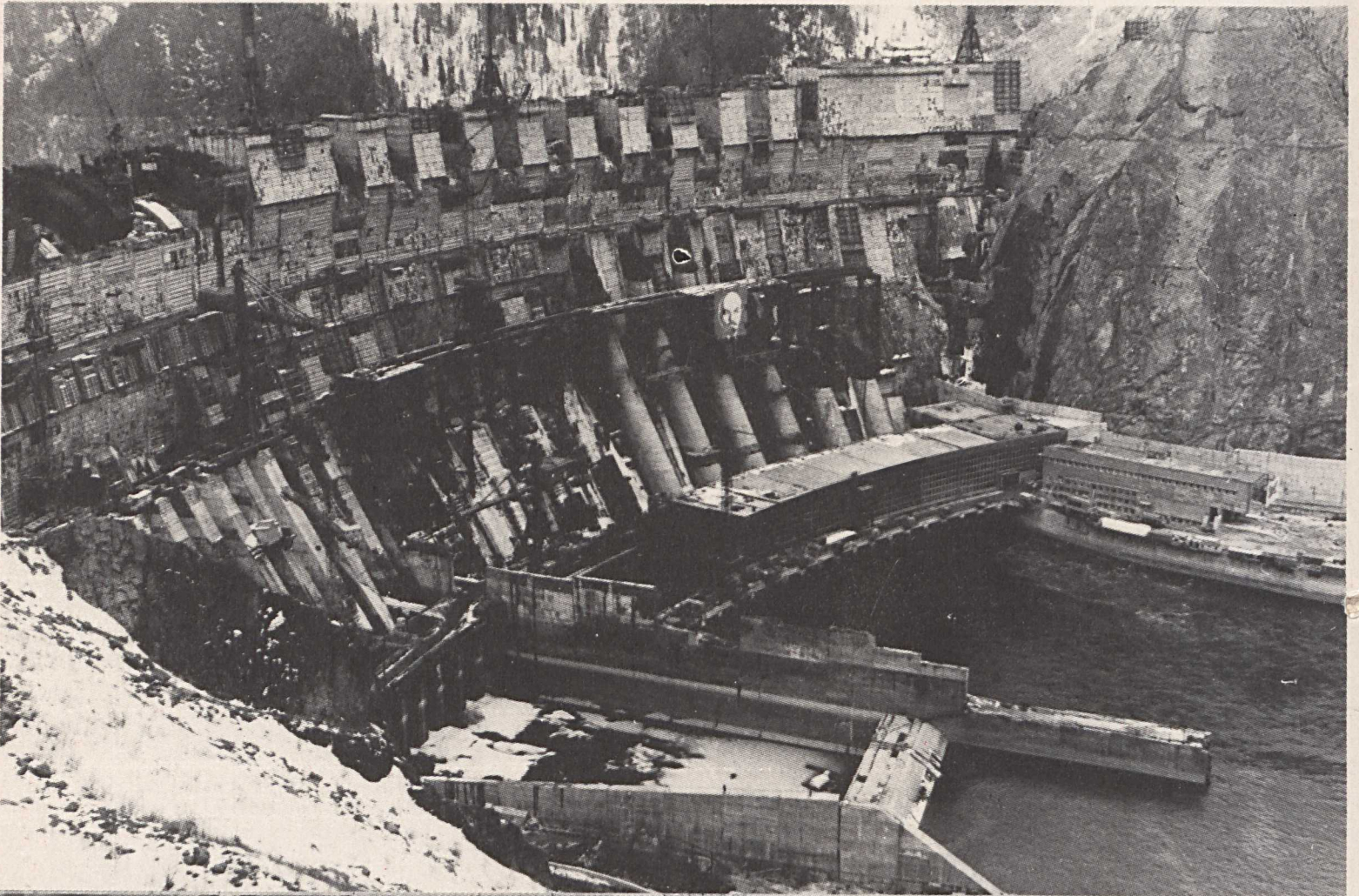
1983

Декоративное Искусство СССР

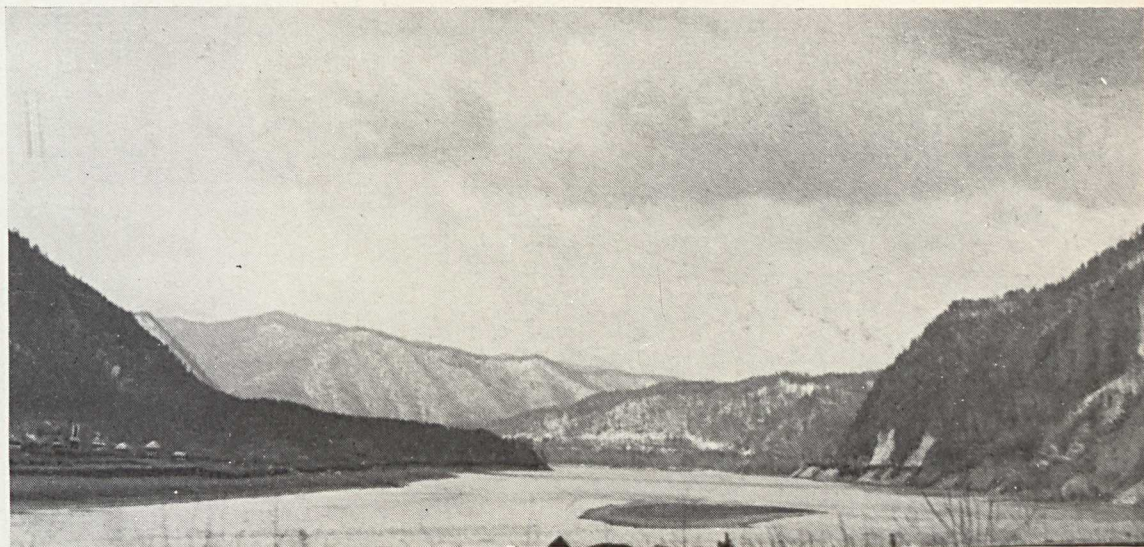


**Совершенствование
развитого социализма
немыслимо
без большой работы
по духовному развитию
людей.**

Ю. В. Андропов



Это стало уже традицией: центральным событием художественной жизни нашей страны в апреле является Всесоюзная Неделя изобразительного искусства. В этом году она была посвящена 113-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина и 65-летию ленинского плана монументальной пропаганды. Главными центрами проведения Недели в этом году были Красноярск и Рига.



«Превратим Сибирь в край высокой культуры!» — этот призыв всколыхнул художественную общественность всей страны. Активно включились в решение задач культурного строительства в Сибири и Союзы художников СССР и Российской Федерации. В связи с этим центром проведения Недели изобразительного искусства в РСФСР в этом году стал город Красноярск.

Красноярск — крупнейший промышленный, научный и культурный центр Сибири, центр Красноярского края, который составляет более десяти процентов территории всей нашей страны. Это край огромного промышленного потенциала, уникальный регион по природным ресурсам и энергетическим источникам, открывающим чрезвычайные возможности для комплексного развития современных производительных сил. Быстрые темпы развития экономики края требуют столь же энергичного развития науки и культуры. В области социального и культурного строительства в Красноярске сделано в последние годы немало: идет реконструкция центра на современной градостроительной основе, построены новые общественные здания — Государственный театр оперы и балета, Дом политпросвещения, многоэтажная гостиница, Дворец спорта; успешно начал работу Красноярский институт искусств, на новую ступень поднято художественное образование детей в школе и училище им. В. И. Сурикова; строится новое здание художественного музея.

В городе на Енисее родился Василий Иванович Суриков, и ныне здесь бережно хранят наследие и памятные места, связанные с пребыванием великого русского художника в Сибири. «Суриковскими днями» назвали Неделю изобразительного искусства красноярцы.

Для участия в ее мероприятиях из Москвы, Ленинграда и многих городов Сибири и всей Российской Федерации съехалось более 200 художников. Программа изюбри недели в Красноярске и Красноярском крае, проведенная СХ РСФСР, была обширна. Расскажем об основных ее событиях.

В новом здании концертно-танцевального зала на берегу Енисея состоялось торжественное открытие республиканской выставки «По родной стране». Это часть экспозиции того же названия, которая демонстрировалась ранее в Москве и Ленинграде, дополненная некоторыми новыми значительными работами. На ней было представлено около 300 живописных, 700 графических, более 130 скульптурных работ. Экспонировались также плакаты, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Выставка раскрыла широкую картину

жизни страны, грандиозность ее строек, красоту природы, сильные характеры людей; жизнеутверждающее настроение, гуманистический пафос, зрелое реалистическое мастерство — характерные черты представленных произведений. Большая часть экспонатов после окончания работы выставки будет передана в дар будущему Красноярскому художественному музею имени Сурикова.

Значительный раздел декоративно-прикладного и народного искусства был выделен в особую экспозицию, которая разместилась в здании исторического памятника XVIII века — Покровской церкви.

В экспозиции выставки большое место занимали изделия народного творчества из Хохломы, Жостова, Гжели, русские лаки, северная резьба по кости, бурятская скульптура. Широко были представлены русское художественное стекло, керамика в основном московских и ленинградских художников, гобелены и ювелирное искусство из разных городов Российской Федерации. Яркая красочная экспозиция декоративного раздела выставки «По родной стране» вызвала живой интерес красноярцев и гостей города.

В Доме архитекторов в дни Недели демонстрировалась работа дизайнеров по оформлению архитектурной среды столицы и других городов Красноярского края. Здесь были показаны фотографии и натурные фрагменты уже законченных зданий и интерьеров, проекты и макеты будущих построек.

Самым значительным объектом является здание ресторана «Казачья застава», поставленное на Часовой горе — историческом месте, где была сооружена первая крепость русских казаков, давшая начало городу Красноярску. Деревянное здание напоминает своими формами постройку XVII века, интерьеры залов украшены резьбой по дереву, декоративными деталями и светильниками из кованого металла. В помещении смотровой башни размещены деревянный макет старинного крепостного сооружения, грамота об основании города, некоторые исторические предметы — таким образом постройка приобрела и музейно-культурный смысл. Интересен среди осуществленных объектов зал органной музыки с витражами в бывшем костеле, заслуживают внимания проекты по оформлению среды — въезд в Красноярский академгородок, островной ботанический сад, поселок леспромхоза «Горевое», поезд здоровья в Норильске и другие. В проектировании городской среды активное участие принимают молодые художники, выпускники Красноярского художественного училища.

В рамках Недели изобразительного искусства состоялась III пленум правления

Союза художников РСФСР, на котором всесторонне обсуждался один основной вопрос: что нужно сделать для претворения в жизнь призыва превратить Сибирь в край высокой культуры.

На пленуме с приветствием к его участникам и рассказом об индустриальном и культурном строительстве края выступил член ЦК КПСС, депутат Верховного Совета СССР, первый секретарь Красноярского краевого комитета партии П. С. Федирко. С основным докладом выступил председатель правления СХ РСФСР С. П. Ткачев.

Кратко охарактеризовав историческую роль и современное значение Сибири для развития экономики и культуры России, докладчик резюмировал: «Жизнь здесь творит чудеса!» Он подчеркнул масштабность и ответственность задачи по превращению Сибири в край высокой культуры, рассказал о строительстве новых выставочных залов, домов и мастерских для художников в сибирских городах, об организации выставочной работы по всему региону, об открытии картинных галерей в селах. Он высоко оценил вклад художников Сибири и Дальнего Востока в советское искусство. «Бесспорно, творчество художников этих краев представляет собой мощный пласт социалистической культуры. Их труд достоин высокой оценки и всяческого уважения. И не только потому, что лучшие их произведения вносят весомый вклад в развитие нашего искусства, но и потому, что этот труд часто сопряжен с преодолением огромных сложностей. И они идут на него как на подвиг».

В заключение С. П. Ткачев обозначил проблемы, которые встают перед Союзом художников РСФСР, для более активного содействия развитию изобразительного искусства в Сибири.

С конкретными предложениями по культурному строительству в Сибири выступили на пленуме художники, скульпторы и искусствоведы из Москвы, Ленинграда, Красноярска, Новосибирска, Иркутска, Хабаровска и других мест Российской Федерации.

Одной из важных задач было названо создание художественно организованной городской и сельской среды. «Если архитекторы, проектируя здание, думают о создании архитектурного ансамбля, то художественное оформление городов зачастую пущено на самотек», — отметил А. Алексеев (Иркутск). — «Необходимо перейти к планированию художественного оформления городов Сибири, которое даст возможность включить художника в работу на стадии проектирования. Производственная база монументально-оформительского и прикладного искусства в Сибири остается слабой».

О необходимости генеральных планов



монументально-декоративного оформления городов в синтезе с дизайном, наглядной агитацией, световой рекламой и архитектурой малых форм говорил В. Замков (Москва). «У такого крупного промышленного района Сибири, как Красноярский край, есть возможности для комплексного проектирования среды, и надо приступать к его осуществлению».

Многие московские и ленинградские художники с энтузиазмом едут на сибирские стройки, запечатлевают жизнь Сибири в своих произведениях, принимают участие в местных выставках — об этом говорили участники пленума. Но одновременно в выступлениях подчеркивалась необходимость растить в Сибири собственные художественные кадры, посылать учиться талантливую молодежь в качестве стипендиатов в столичные вузы, создавать училища на местах. Было сказано предложение организовать в Красноярске творческую мастерскую Академии художеств СССР.

Председатель правления Красноярской организации СХ РСФСР Ю. Я. Ишханов охарактеризовал широкий спектр творческой работы коллектива красноярских художников, их участие во многих выставках, в оформлении производственных комплексов, в эстетическом воспитании молодежи. Он остановился на деятельности Красноярского института искусств,

подчеркнув, что назрела необходимость создания в Красноярске специального вуза изобразительного искусства академического уровня.

С предложением усилить внимание к декоративно-прикладному искусству, к сохранению очагов творчества народов Сибири выступила А. Степанова (Москва). Она высказала удовлетворение, что в Красноярске создан факультет керамики, который уже дает свои результаты, но без производственной базы прикладники работать не могут, необходимо им в этом помочь.

С интересными размышлениями о проблемах развития искусства Сибири на пленуме выступили также А. Бурганов, В. Сидоров, В. Петров-Маслаков, Б. Успенский, В. Дроздов и другие.

* «Суриковские дни» в Красноярске были приурочены к 135-летию со дня рождения великого русского художника. К этому празднику изобразительного искусства с энтузиазмом готовилась художественная общественность города, работники художественных организаций, учащаяся молодежь, все жители Красноярска. Торжества начались в мемориальном музее В. И. Сурикова, открывшемся после обновления и пополнения экспозиции, — это городской дом-усадьба, где родился художник, где жила его семья, куда он

неоднократно приезжал в течение всей жизни. Здесь он черпал жизненный материал для своих произведений, здесь была создана картина «Взятие снежного городка».

В мемориальном музее сохранена бытовая обстановка семьи Суриковых, демонстрируются личные вещи художника, семейные фотографии. Большую ценность представляют хранящиеся в музее свыше 70 подлинных произведений В. И. Сурикова. Среди них великолепный натуральный этюд маслом головы молодого гребца для картины «Степан Разин», акварельные портреты, пейзажи и многие зарисовки. В дни праздника коллекция музея пополнилась несколькими произведениями, переданными в дар дому Сурикова внуком художника М. П. Кончаловским, — в их числе акварель, изображающая интерьер этого дома с фигурой матери, написанный художником с натуры во время пребывания в Красноярске, серия акварельных портретов предков семьи — казаков, пейзажи Сибири и другие произведения. Таким образом, дом-музей Сурикова сейчас обладает крупнейшим собранием акварелей художника.

Торжественное открытие обновленной экспозиции музея прошло при широком участии съехавшихся в Красноярск российских художников и жителей города. Вечером в Красноярском театре оперы и





балета состоялось праздничное заседание в честь 135-летия В. И. Сурикова. С докладом, посвященным проблемам отражения событий русской истории в творчестве Сурикова, выступил вице-президент Академии художеств СССР В. С. Кеменов. Взглядам Сурикова на художественное творчество, его отношению к Сибири, природе, жизненным устоям ее людей посвятил свое выступление первый секретарь правления СХ РСФСР Е. И. Зверьков, о значении творческого наследия художника для современности говорил секретарь правления СХ РСФСР В. А. Ляняшин. Вечер завершился концертом красноярских артистов.

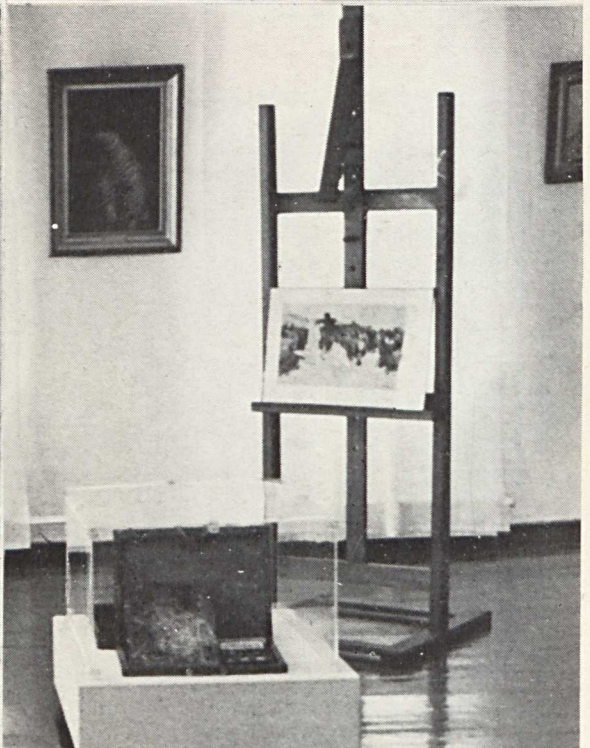
После завершения праздников в Красноярске делегация художников отправилась в поездку по краю — в Саяногорск, Минусинск, Шушенское, Абакан. Большое впечатление на участников поездки произвели грандиозная панорама Саяно-Шушенской ГЭС и встреча с ее строителями. С волнением вступили художники на заповедную землю села Шушенского, осмотрели дома и окружающую местность, связанные с пребыванием в ссылке В. И. Ленина и Н. К. Крупской, встретились с партийными руководителями района и передали в дар Шушенскому бюст В. И. Ленина работы А. Рукавишникова и композицию «В. И. Ленин и Н. К. Круп-

ская» Ю. Ишханова. В Минусинске состоялась экскурсия в Краеведческий музей им. Н. Мартьянова, где собран большой интереснейший материал о природе и древних истоках культуры края, организована экспозиция о пребывании в ссылке и деятельности нескольких поколений русских революционеров. Далее маршрут делегации пролегал в большое сибирское село Тесь, где навстречу гостям вышли все жители от мала до велика — руководители совхоза, герои-хлеборобы, увешанные орденами, нарядная молодежь, пожилые женщины в цветастых платках, веселые озорные ребятишки. Золотистым блеском свежеструганого дерева сияло новое здание, приготовленное сельскими строителями для картинной галереи. Руководство Союза художников РСФСР передало в дар колхозникам собрание картин российских художников для постоянного экспонирования в новом здании. Состоялись торжественное открытие народной картинной галереи, передача дарственной грамоты от СХ РСФСР селу Тесь. Первые посетители с нетерпением и живым любопытством приступили к осмотру картин, скульптур, хохломских изделий, фарфора, керамики. Рассказы и пояснения художников и искусствоведов сделали их встречу с искусством особенно интересной. Картинная галерея в Теси — это 73-й сель-

ский музей, открытый по инициативе Союза художников РСФСР.

Проведение Недели изобразительного искусства в Сибири, открытие выставок, доклады о творчестве В. И. Сурикова, встречи и беседы художников с коллективами рабочих и строителей крупнейших промышленных предприятий и комплексов, широкое освещение всех этих мероприятий средствами массовой информации сыграли большую роль в духовном подъеме тружеников Красноярья, в понимании культурных и исторических традиций края, в воспитании патриотического отношения к своей земле. Большую помощь в организации Недели оказали Союз художников краевой комитет КПСС, крайисполком и горисполком Красноярска, обеспечившие все условия для плодотворной работы художников и привлекая к активному участию в «Суриковских днях» широкие массы рабочих, служащих, учащейся молодежи. Грандиозные стройки Сибири, величие и красота ее природы, сильные и жизне-радостные характеры сибиряков оставили в сердцах художников, приехавших из столичных и других городов Российской Федерации, глубокий след, что несомненно отзовется на их творческих замыслах. Изначеделя в Красноярске — немаловажный шаг в осуществлении лозунга «Превратим Сибирь в край высокой культуры!».





Праздник искусств в Латвии

Программа Недели постепенно обретает свои особенности в каждой из союзных и автономных республик, в каждом крае и области. В этом году центром всесоюзной программы Недели стала столица Латвийской ССР Рига.

В Латвии Дни искусства проходят с 8 по 24 апреля и за последние годы превратились в подлинно народный праздник, в котором участвуют все районы и города республики. Дни искусства прошли под девизом «Художники — миру». Этой теме была посвящена и центральная выставка изобразительного искусства в выставочном зале «Латвия». Всего же только в Риге и Юрмале было открыто более 50 художественных выставок — живописи, графики, акварели, плаката, прикладного искусства и т. п. Среди них выставки декоративно-прикладного искусства, акварели, театрального костюма, персональные выставки народного художника Латвийской ССР Г. Кроллса и заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР И. Кролле. Выставки разместились в музеях, студиях, выставочных залах; в школах, библиотеках, книжных магазинах, витринах; в Латвийской государственной консерватории, ботаническом саду Латвийского государственного университета, научно-исследовательских институтах; в больницах, на промышленных предприятиях, в рыболовецких колхозах и санаториях Юрмалы. Помимо выставок, в Дни искусства были проведены и другие, уже ставшие традиционными, мероприятия: олимпиада по изобразительному искусству среди школьников; международные соревнования по художественной гимнастике «Художественные ритмы-83», победителям которых были вручены произведения изобразительного искусства; по городу совершал рейсы агиттрамвай, был проведен пользующийся большой популярностью традиционный баскетбольный блиц-турнир команд творческих союзов — захватывающее театральное-спортивное зрелище; состоялось праздничное шествие от Академии художеств к Старому городу, на площадях и улицах которого прошел яркий праздник латышского искусства.

В соответствии с постановлением секретариата правления СХ СССР для проведения программы мероприятий, включавшей и открытие выставок, и посещение промыш-

ленных предприятий и колхозов, и встречи с известными художниками республики, и беседы с журналистами, искусствоведами и представителями художественных журналов и издательств по изобразительному искусству, в Ригу была направлена представительная делегация в составе секретарей правления СХ СССР, председателей и секретарей правления СХ союзных республик, известных художников — живописцев, прикладников, графиков, монументалистов, скульпторов из Москвы и союзных республик.

Делегацию сопровождала группа искусствоведов и журналистов, представлявших ТАСС, Центральное телевидение, журналы «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство СССР», а также группа журналистов и искусствоведов из Венгрии, Германской Демократической Республики, Конго, Мексики, Польши, Чехословакии.

«Роль культуры в борьбе за мир» — такова была тема встречи руководителей и редакторов всесоюзных издательств и изданий по изобразительному искусству — членов делегации, с редакторами и искусствоведами латвийских органов периодической печати и изданий по искусству, которая состоялась в Доме печати.

В выступлениях участников встречи были затронуты также важные вопросы состояния современной искусствоведческой критики, отмечена необходимость поиска более действенных форм анализа современной художественной деятельности, важность усиления публицистической направленности критики. В дни искусства в газете «Советская Латвия» были опубликованы статьи о современном советском изобразительном искусстве В. Горяинова, Б. Ефимова, Н. Пономарева, Т. Садыкова, Б. Тальберга, рецензии на многочисленные выставки, открытые в эти дни, в различных газетах и еженедельниках. Широко освещали Дни искусства радио и телевидение.

Программа делегации правления СХ СССР была насыщена и разнообразна. Участие в многолюдном антивоенном митинге-манифестации; возложение венков к мемориалу в Саласпилсе; посещение производственного объединения «Радиотехника» и кондитерской фабрики «17 июня», где были открыты художественные выставки и

состоялись беседы художников с рабочими предприятий; посещение мастерских ведущих живописцев, графиков, прикладников Риги, во время которых художники и искусствоведы обменивались мнениями об особенностях современного художественного процесса; участие в торжественных церемониях открытия различных художественных выставок, в том числе и центральной — республиканской выставки «Художники — миру».

Обширная программа делегации не ограничилась городом Ригой. Делегация выезжала в рыболовецкий колхоз «Селга», в Доме культуры которого были открыты две художественные выставки, был дан большой концерт колхозной самодеятельности — народного хора и вокально-инструментального ансамбля, а также состоялась встреча с руководителями колхоза, которые рассказали о характере и масштабах своего хозяйства.

С тем, как проходят Дни искусства в районных центрах, колхозах и совхозах республики, делегация смогла ознакомиться во время насыщенного путешествия по Цесисскому и Валмиерскому районам, которое состоялось в один из дней праздника. Во время этой поездки делегация посетила звероводческую ферму «Гауя», сигулдское отделение «Сельхозтехники», Приекульскую селекционную станцию, профтехучилище в Яня-Муйжа. Повсюду встречи делегации сопровождалось открытием художественных выставок, концертами самодеятельных танцевальных и хоровых коллективов, оркестров духовых инструментов. В городе Валмиере состоялась встреча делегации с партийными и советскими руководителями Валмиерского района, которые рассказали о славном революционном прошлом края, о его роли в становлении национальной культуры Латвии, о перспективах развития района и города Валмиера в ближайшие годы. Кульминацией валмиерской программы стало торжественное открытие в городском концертно-выставочном зале — обширном старинном готическом храме — выставки работ председателя СХ Латвии, народного художника Латвийской ССР Джеммы Скулме. Прозвучавшие на церемонии открытия выставки выступления ансамбля народных инструментов и городского хора в сопровождении церков-





ного органа, вместе с экспонировавшимися произведениями, оставили у присутствовавших неизгладимое впечатление. Масштабным и впечатляющим было заключительное событие Дней искусства, проходившее в Риге.

23 апреля в Латвийском государственном университете, состоялся торжественный акт, посвященный 25-летию праздника Дней искусства в Латвии. На нем были вручены медали и дипломы СХ Латвии за лучшие творческие достижения предыдущего года. Затем внушительная колонна из многих сотен поклонников искусства, артистов, музыкантов, студентов, украшенная знаменами, эмблемами, чучелами и прочей «карнавальной пластикой», в сопровождении изящных девушек-жокеев на великолепных спортивных лошадях, автоколонны ретроавтомобилей, духового оркестра в красочной корпоративной форме двинулась от здания Академии художеств в Старый город. На улицах и площадях Старой Риги в течение всего дня проходили импровизированные концерты, вернисажи, демонстрации изобразительного творчества, выставки-продажи изделий народных мастеров, которые приехали на праздник из многих районов республики.

Интервью с членом делегации правления СХ СССР на праздновании Дней искусства в Латвии секретарем правления СХ СССР А. Е. Ковалевым

Вопрос:

Что вы как член делегации считаете наиболее важным в Днях искусства?

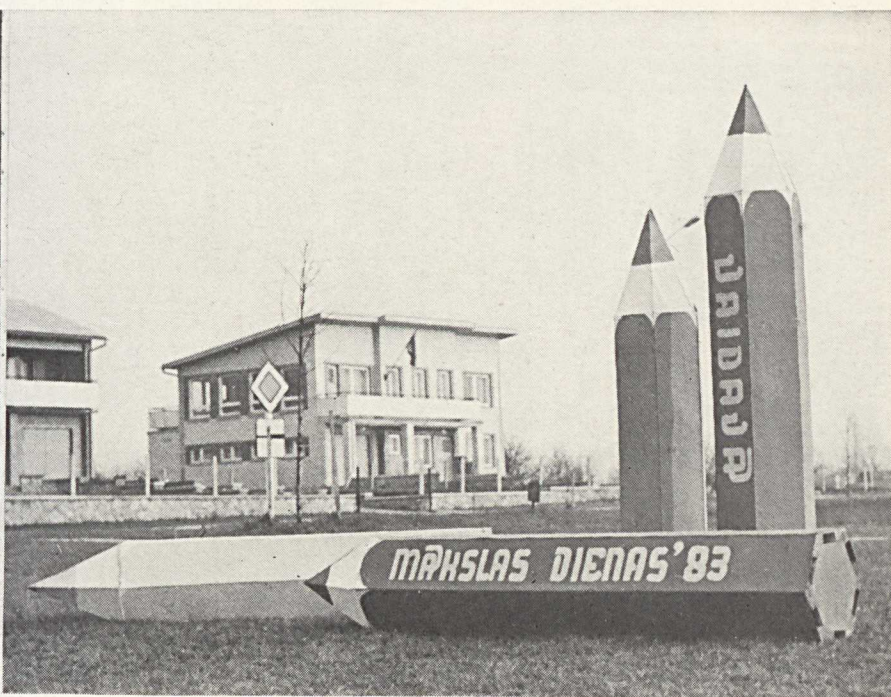
Ответ:

Традиционно проводимая в нашей стране Неделя изобразительного искусства — многогранное явление общественно-политической и художественной жизни, но мне хотелось бы остановиться на одном, на мой взгляд, наиболее важном моменте. Именно в этот период повседневная идейно-эстетическая, организационная и пропагандистская работа в области изобразительного искусства достигает наивысшего взлета, она эффективно соединяется с политической и хозяйственной деятельностью, пробуждает социальную активность наших художников, объединяет уси-

лия всех мастеров. На примере Латвии, которая в этом году стала центром Всесоюзной недели, хорошо видно, как живопись, скульптура, графика — виды искусства, по существу, камерные — активно вторгаются в жизнь, культурные мероприятия распространяются в широких масштабах. Повсюду открываются выставки. На фабриках и заводах, в выставочных залах и сельскохозяйственных клубах, на улицах и в музеях проходят встречи с художниками. Становится нормой содружество с трудовыми коллективами. Живописцы, дизайнеры, графики выносят искусство в город, на суд народа, естественно и органично выводят его в жизнь. Это тот момент, когда искусство из эстетического резко переключается в социальный план, когда возрастает его агитационный заряд, когда идет активный поиск новых принципов идейно-воспитательной работы, взаимодействия изобразительного искусства и общества. Устанавливается живой и непосредственный контакт искусства и зрителя, творческие интересы концентрируются в сфере организации городской среды, наглядной агитации, практической работы на улицах и площадях. В этом — прямая традиция, прямая связь с искусством первых лет Октября.

Каждый из этапов проведения Недели





изобразительного искусства в Латвии — событие необычайное. Тот, кто был в эти дни в Риге, навсегда сохранит впечатление праздника. Но главное — не в эмоциональном аспекте. Важно то, что именно в эти дни по всей стране с особой силой проявляется связь творческой практики с конкретной действительностью, получают чрезвычайную активность социальная, организационная, коммуникативная функции современной художественной культуры. Искусство объединяет, обогащает, формирует людей, становится едва ли не более массовым видом творчества, чем театр или кинематограф, обращается не к единичному зрителю, но к сотням, тысячам, становится подлинным агитационным оружием.

В этих условиях изменяется и сам художник. Подготовка и проведение таких Дней помогает преодолеть замкнутые границы студий, по-новому объединить мастеров искусства, которые становятся коллективными организаторами, переходят к реальной, политической, массовой агитационной работе, расширяют и обогащают традиционные формы взаимоотношения искусства со зрителем.

В процессе совместной работы укрепляется реалистическая позиция художников, рождается атмосфера коллективизма, вырабатывается сознание общественной це-

лобности их труда. Становясь участником таких Дней, художник утверждает себя как гражданин и активный участник коммунистического строительства.

В документах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС особо подчеркнуто, что художественная культура не только средство эстетического воспитания, но действенный инструмент формирования нового человека, влияния на умы и сердца миллионов, организации трудящихся, важнейшая часть идейно-воспитательной и пропагандистской работы.

В обществе развитого социализма возможности воздействия изобразительного искусства на всю нашу жизнь возрастают неизмеримо. Это мощное оружие, и творится оно руками людей. Поэтому так важно понимание общественного назначения своего таланта, ибо художник сегодня не может быть бесстрастным регистратором жизненных впечатлений. Это агитатор, организатор, пропагандист. От него во многом зависит борьба за коммунистическую культуру, новый быт, воспитание нового человека.

Когда перед деятелями культуры стоит задача наиболее полного использования существующих ресурсов, чтобы мобилизовать духовную энергию народа, поднять его трудовую и социальную активность, сознательность и культуру, приобретают

первостепенное значение вопросы пропаганды средствами искусства социалистического образа жизни, расширения сферы творчества, его слияния с усилиями всего коллектива, наконец, укрепления связи с массами. В этих условиях как никогда важен поиск новых путей расширения воздействия изобразительного искусства. Массовость — требование дня. Но изобразительное искусство не рождается массовым. Оно им становится в результате суммы определенных усилий. Это итог, а не изначальный расчет.

Поэтому, с точки зрения организационной, опыт проведения Дней изобразительного искусства в различных регионах нашей страны — бесценный, многоплановый материал для анализа и обобщений, своеобразная модель того, к чему мы стремимся в сфере функционирования современной художественной культуры, в сфере ее организации и пропаганды.

Наша задача — развить эту эффективную форму работы, целостную систему эстетического воспитания, одну из позитивных тенденций современного художественного процесса, расширить и распространить ее в плане географическом и временном.

Вопрос:

Что из опыта проведения Дней искусства в Латвии показалось самым интересным?



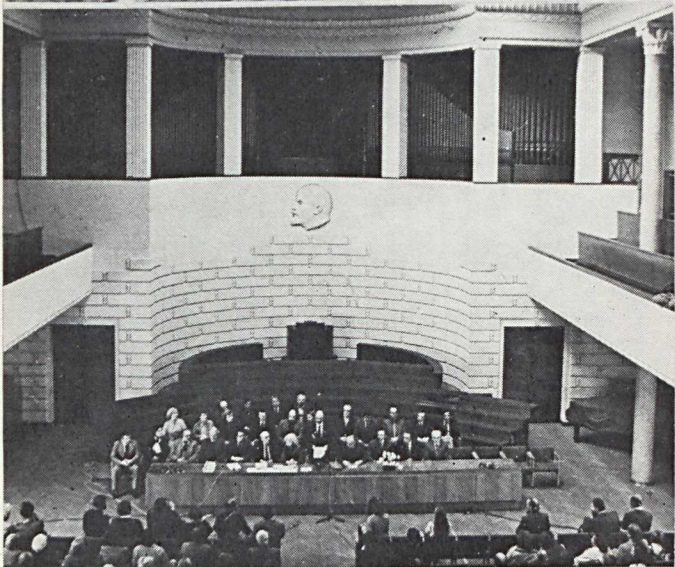
**Ответ:**

Мне хочется коснуться той системы выставок и вернисажей, с которой мы ознакомились в Риге и в районах республики. В последние годы Союзом художников проделана большая работа по формированию коллекций нашего современного изобразительного искусства, передаче их в дар и организации на их основе картинных галерей в сельских и отдаленных районах. Эта практика оправдала себя. В местах, где об изобразительном искусстве еще недавно могли судить только по репродукциям, теперь имеются картинные галереи с произведениями известных советских художников, скульпторов, прикладников, а важность общения с подлинным произведением искусства в эстетическом и общекультурном воспитании для всех нас очевидна. В Латвии во время Дней искусства мы ознакомились с еще одной, на мой взгляд, очень эффективной формой пропаганды изобразительного искусства. В республике сделали акцент не на стационарных коллекциях, а на системе передвижных выставок, тщательно отработанной по разновидностям и жанрам изобразительного искусства, продуманной по количеству произведений в каждой экспозиции, подбору авторов, тематике, срокам экспонирования и последовательности их размещения в клубах и дворцах

культуры в городах, районных центрах и сельской местности. Эта непрерывно перемещающаяся по всей республике система десятков выставок производит сильное впечатление. В каждом колхозном клубе, дворце культуры или выставочном зале районного центра, в профтехучилищах, на промышленных предприятиях и т. п. всегда размещена выставка, а подчас и несколько одновременно — живописи, графики, акварели. Спустя определенное время их сменяют новые экспозиции, перед этим экспонировавшиеся в других местах. Таким образом перед жителями не только городов, но и сельских районов непрерывно обновляющаяся картина нашего современного изобразительного искусства. Коллекция не оседает навсегда в одном месте, доступная лишь довольно ограниченному кругу людей, ее аудитория практически безгранична. Преимущество у этого, так сказать, «передвижничества» много, и этот опыт, хочу повторить, нужно изучить, в нем много ценного, хотя далеко не все можно перенести, скажем, в условия Центральной полосы России, не говоря уже о районах Сибири и Дальнего Востока. Хочу уточнить, я говорю об изучении опыта, а не о механическом перенесении или заимствовании тех или иных форм пропаганды искусства.

Латвийский опыт, надо заметить, глубоко укоренен в местных условиях жизни, проистекает из особенностей культуры этого региона. Прекрасные коммуникации, небольшие расстояния между населенными пунктами, специфические традиции взаимоотношений между городом и селом (художники, в частности, «ближе» к сельской местности в Прибалтике, чем в других районах, статус этой профессии здесь не столь подчеркнута «городской») — все это немаловажные факторы, способствующие успешному функционированию именно такой формы пропаганды изобразительного искусства. Вы меня неправильно поняли бы, если бы решили, что я как восторженный гость «воздаю хвалу», хотя все, что мы увидели, производит сильное впечатление. Я хочу обратить внимание на ценность опыта республики в деле пропаганды изобразительного искусства. За последние годы все явственнее проступает специфический региональный опыт проведения Недели искусства в республиках, краях и областях страны. Все отчетливее этот праздник становится особенным, «своим» в Грузии, Молдавии, Латвии и т. д. Наша задача — способствовать развитию этой самобытности, способствовать перенесению опыта праздников искусства в будни его повседневной пропаганды.





Счастливые краски Тогрула

Вадим Ольшевский



«В мире сказок». Роспись в театре кукол. Левкас, темпера, воск. Баку. Фрагмент

Стр. 11 «Песня ашуга». Роспись в фойе гостиницы «Москва». Левкас, темпера, воск. Баку. Фрагмент



«В созревшей кисти винограда один увидит цвет и сочность ягод, другой — животворящее солнце мироздания...» — это слова Тогрула Нариманбекова. Вот уже много лет на всех выставках мы привыкли видеть его картины. Привыкли — это не совсем точно. Встречи с ним всегда неожиданны. Кажется, нет удержу его темпераменту, экспрессии кисти. Вроде бы и знаком художник, но нет, не предугадать, какой он будет в своей новой вещи, какие подарит нам краски. Быть может, это и есть у него главное — дать себя обрадовать красками, как самой первой на свете радости. Глядя на его



холсты, думаешь: потому он такой неожиданный, что, должно быть, неожидан и для самого себя — весь во власти импровизации, мгновенных вспышек «сочинительства». Счастливого сочинительства — она вся как улыбка, веселье, эта живопись-игра. Художник наслаждается своей живописью-игрой — биением цвета, сплетением мазков. Кажется, одно движение кисти вызывает другое, глаз не терпит пустоты холста, не хочет видеть полутонов, успокоенности, бесстрастия, и когда весь мир словно закружится в хороводе ярчайших красок, в счастливом переизбытке цвета — это и будет стихия

Тогрула.

Живопись его проста, но и сложна, она добродушна, но она напориста, властна и все сущее выражает звучанием высокого строя. Есть в этой живописи цельность мира — та желанная цельность, которая выражает не только натуру художника, но делает видимым определенный пласт явлений искусства. Кто он, Нариманбеков — новатор, традиционалист? Может показаться парадоксом, но не только новейшая его палитра, но самый творческий дух художника обнаруживают родственную связь с прошлым. Такое искусство исконно на земле Азербайд-

джана. И не в том одно дело, что за спиной современного профессионал-живописца вполне ощутимо встает вековая фигура импровизатора, сказителя-ашуга. Или что народные резчики, ковроделы, орнаменталисты тоже ему сродни — такой же полет красок, игра фантазии, у которой нет ни конца, ни берегов. Но, видимо, современная жизнь Азербайджана и неизбывный вкус Востока таят в себе что-то такое, что невольно влечет сегодняшний взгляд художника к поэтике народного творчества, к той узорчатой многогочечности, к ковровому многоцветию, которые влекли к себе в

свой век мастеров иранской, азербайджанской миниатюры. Не на новый ли лад в наши дни восторг художника перед красками жизни и современная острота, современная непосредственность взгляда соединяют связь времен?

Его картины подобны сказкам, народным мелодиям — бесхитростные и веселые сцены гуляний, базары и чайханы, изображение музыкантов и певцов; они наивно раскрыты, когда художник изображает детей, девочку с плодом граната в руке, и они напряженно вбирают в себя заботу, тревогу за тех, кто чист и беззлобен душой, кто не мыслит неправды и знает лишь ясный свет в мире. Они — очень чистые и добрые, работы Тогрула. Он веселый художник, ценит юмор, улыбку, умеет дать свободу гротеску, преувеличению, метафоре. И все вместе: ковровая декоративность его цветочных, композиционных построений и этот лад повествования на традиционный народный манер, с интонациями народной поэтической речи — как бы само собой влечет художника к жанрам новым и необычным. Ему словно бы тесно стало в картине, в ограниченном пространстве холста. Вот почему с такой охотой и с таким успехом вышел Нариманбеков со своей живописью на стены зданий, на сцену музыкального театра.

Как интересно получилось: его стенные росписи-сказки, адресованные детям, выполненные на стенах бакинского театра кукол, и росписи в помещениях сугубо «взрослого», более того, правительственного назначения едины в потоке образов, в поэтическом строе. Художник как бы и не делает особого различия в языке форм, в привычной манере изображения. И это ли не свидетельство того, сколь верно найден дух сказки и язык сказки — жанра, которому, как известно, никакой возраст не делает исключения? А что касается того, что сказка на свой лад оказалась претворена в торжественном правительственном здании Верховного Совета республики, то кто сказал, что стены такого здания не должны нести в себе улыбку и радость?

Сказки Тогрула — радостные. О чем они? Вряд ли стоит доискиваться сюжета, который проходил бы цельной нитью через все эти многословные и многоставные композиции. Это как бы поток жизни, преобразенный в сказку, где мы встретим и образы фольклора, и вполне ощутимые мотивы современности. Легенда о Девичьей башне и совершенно сегодняшнее чаепитие у самовара, столь любимое в краю Тогрула, фантастический джинн-великан и те музыканты, упоенные мелодиями своих дутаров, которых не раз уже писал в своих картинах художник. И вечная мать с младенцем, и дети на представлении фокусника — так было века назад, так есть в дне идущем. И птица счастья в полете, плоды граната — как мир, как жизнь. Так о чем же сказка?

Вот синяя течет река жизни — это роспись в вестибюле гостиницы — река или море-океан? Море-океан, что на волнах своих уносило Синдбада-морехода, как художник поведет о том в решении одной из сцен балета «Тысяча и одна ночь», а здесь, в росписи на стене, это будто берег бытия, и с него начинается страна людей, деревьев, цветов и плодов. Все, что мыслится взгляду, — плоды земли. И сходятся в едином родстве горы и люди, деревья и птицы, цветы и дети, соединяются пространство и время, как соединяются краски — малиновые и зеленые, белые и синие, розовые и снова малиновые, зеленые, синие.

Кто хоть однажды прикоснулся к щедро обильному цветом Азербайджану, тот поймет, что эта живопись — постижение самого красочного духа страны. Ее извечной и сегодняшней наполненности красками жизни. Вспоминаются старые, очень старые стихи поэта — они будто написаны кистью живописца: «Аромат и цвет похищен был тобой у красных роз — цвет взяла для уст румяных, аромат для черных кос...» И смотрите, именно смотрите, как эта поэзия-живопись, сложенная века назад, перекликается своими

красками с живописью — поэзией, сотворенной современной кистью. Связь эта у Тогрула проходит и через образный строй, — красавицы из лирики Низами и Физули, из сказок Шехерезады. Но и не в них, в красавицах, дело, а дело в той улыбочкой и изящной витиеватости, с какой обращает художник реалии бытия в иносказания-гротески, как чуть проницательно — вместе и любясь, и слегка шаржируя — заимствует он традиционную поэтику старых мастеров. И снова, и снова в этом стремлении переложить впечатления, образы, звуки сегодняшнего мира на краски, на цвет, какими видятся они в поэтической традиции народа, выступает приверженность живописи Тогрула своей национальной почве.

— «Цвет взяла для уст румяных, аромат для черных кос...» — повторяет художник. — Да, в каждый век, в каждую эпоху, как и нынче, художник видит мир своим «национальным зрением». Вот, скажем, мой азербайджанский край рождает сегодня образ такой: цветы. Цветы, розы, благоухание роз воспевали все старые поэты Востока. Но у нас, на стальных эстакадах посреди Каспия, тоже растут цветы. И оттого, что растут они там, где сталь, нефть и мужественная, суровая работа людей, наш современник, поэт говорит о тех же цветах, о которых говорили Низами и Физули, говорит так:

*Я с цветами стою,
попирая подножье стальное.
Пушкин как-то сказал
величаво:
«Кавказ подо мною»...*

— Мне близки, — продолжает Тогрул, — эти строки моего земляка, бакинца, Расула Рзы: поистине в наши дни краски души нежнейшие, краски лирические соединяются с красками мужественными, трудной романтики красками. И, быть может, когда я пишу в своих картинах и росписях цветы, я вижу, как они произросли на стальных островах, на земле Апшерона, как они отвечают всему наполнению сегодняшней жизни Азербайджана...

Что ж, это так. Потому сказки-росписи Тогрула и выражают себя в динамичной, активной, ищущей обобщений натуре современника. Декорации к «Тысяче и одной ночи», этому прекрасному музыкальному сочинению Фикрета Амирова, поставленному Азербайджанским академическим театром оперы и балета, выглядят на сцене прямо-таки фейерверком цвета, света, выдумки самой фантастической, волшебной, и это именно современное зрительное прочтение старой сказки — будто сама Шехерезада, оставаясь все той же Шехерезадой своих пленительных сказок, отчеканила и укрупнила темп речей: строй эмоций — на полную силу раскрытости, власть страстей — безудержна и остра. И, конечно, это праздник — праздник как выражение нравственно-эстетических сил национальной культуры, национального характера. Лиричность и мудрость, нежность и широта восприимчивости — они неизменно заложены в характере народа, они обязательны в народном искусстве, как встарь, так и сегодня, и они прочтываются в сценических декорациях, в настенной живописи Тогрула. Повесть его росписей-сказок — об огромной и величавой земле, ее изобилии и неоглядности. Все сущее на ней весомо и плотно, все сущее в движении и росте. Это как бы торжество самой материи, природы, живущих одной жизнью с людьми. Будто некие внутренние силы напрягаются, пульсируют, наполняют кровеносные сосуды мироздания, и вновь в этой мирозданческой цельности общей картины мы усматриваем народное начало: ведь суть поэтизации эпической — это всегда проникновение в величие, богатство взаимоотношений народа с природой. Красота и радость этих отношений — вот, быть может, главное, о чем хочет сказать художник. И неспроста одна из его росписей так и называется — «Песня ашуга»: песня народа — народная во все времена.

Стеклопластика Светланы Рязановой

Валерий Перфильев

Творчество Светланы Рязановой тяготеет к тому типу формообразования, который получил у нас в декоративном искусстве название стеклопластики. В искусствоведческих анализах порой как бы снимается содержательный смысл этого понятия. А по своей глубинной сути это нечто иное, чем просто использование пластических и декоративных свойств стекла, возможностей его цветовой палитры и вариантов внеутилитарных форм. Стеклопластика — это прежде всего особый способ пластического мышления. В основе стеклопластики скульптурное видение формы, идущее от трактовки объемного, трехмерного изображения предмета в пространстве. Оно подчиняет себе материал, делая его одним из компонентов формообразования, хотя и ведущим, но не преобладающим. Это дает возможность художнику обращаться к широкому кругу тем и сюжетов, создавать в стекле образную интерпретацию разнообразных явлений действительности.

Работы С. Рязановой — показательный пример такого направления. Сам процесс создания произведения у нее напоминает работу скульптора. Сначала — лепка, создание модели для будущей стеклянной вещи, затем снятие формы и потом выдувание тиходувным способом в эту форму. Надо отметить, что такой метод в стеклоделении чрезвычайно редок. Он далек от свободно импровизационного способа формообразования, когда художник творит по горячему еще стеклу. Он менее импульсивен, и получаемый результат не настолько неожиданно эффектен.

Однако стекло остается стеклом. И во время выдувания оно порой ведет себя по-своему. Трудно предсказать точно, как ляжет оно по изготовленной форме, в какой мере повторит пластический замысел художника, насколько адекватно выйдет рельеф. Другими словами — момент «приятия» стеклом задуманной и выполненной формы, момент воплощения работы непосредственно в материале полностью непредсказуем и требует от автора большого опыта и чутья.

Пластика скульптурных объемов, переведенная в стекло, насыщенная цветом и обогащенная фактурной проработкой поверхности, создает качественное отличие работ С. Рязановой от целого ряда произведений других художников по стеклу. Одним из внешних признаков ее вещей, который имеет и содержательное значение, — их крупный размер. Их не просто представить стоящими дома, на полке. Они требуют для себя достаточно большого пространства. Их массивность, весомость, заложенное в них ощущение тяжести и толщины стеклянной массы апеллируют к неспешному погружению в их образный мир, к медленному прочтению рельефных изображений на поверхности стекла. Это «не уютно домашние вещи», как говорит С. Рязанова, а произведения, несущие определенные эмоционально-духовные переживания, мысли, чувства и впечатления художника, за которыми стоит ее личностный взгляд на мир. Поэтому неточно назвать ее произведения вазами. Они ни в коей мере не предназначены для цветов или для помещения в них вообще чего-либо. Вот почему более правильно наименовать их либо сосудами, либо декоративными (или пластическими) композициями. С. Рязанова прошла трудный путь самоопределения в искусстве, с тех пор как в 1955 году защитила диплом у Б. А. Смирнова в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомой. Б. А. Смирнов, по ее словам, заложил те основы «стекловидения», которые впоследствии определили ее собственный почерк. Самостоятельное обращение к стеклу у С. Рязановой состоялось в 1961 году, когда на выставке «Искусство в быт» были представлены ее штофы.

Начало 1970-х годов отмечено в ее творчестве созданием серии ваз «Маски-руси» (1971, цветное стекло, выдувание в лепную форму). Свободные по форме, ольвующие сосуды, с гладкими и рифлеными поверхностями, в которых про-



ступают схематично прорисованные маски-личины с нащепками глаз, — в чем-то дань модным увлечениям праисторическими мотивами. Более свежо и оригинально смотрелись ее тоже маскообразные «ламповые стекла» для светильников (1972). Тогда же (1969—1972) С. Рязанова совместно с художниками Г. Антоновой и А. Степановой создает скульптурную группу из цветного гутного стекла «Морское дно» для бара пансионата «Мисхор» в Крыму. Разнообразные по форме цветные объемы, напоминающие то округлую морскую гальку, то шевелящиеся водоросли, то неподвижно висающую медузу, составили красочную феерию.

В декоративных сосудах С. Рязановой «Город» (1969—1971) начинает зарождаться та особая манера ее работы с рельефом в стекле, которая в последующие годы приобретает определяющее значение. Это прямоугольные по форме сосуды, на боковых матовых поверхностях которых проступают неясные очертания геометрических прорисовок. Они свободно ассоциируются с каркасами конструкций домов, с постепенно растущими объемами зданий. В вазах «Кариатиды» (1974) рельефное изображение обнаженной женской фигуры komponuetся на боковой поверхности таким образом, что ее распластанность «держит» всю плоскость, а рисунок контура ритмически оживляет ее.

Группа ваз «Театр» (1974) — новый шаг на пути формирования собственного языка выражения. Главным в творчестве С. Рязановой становится создание метафорического образа-представления. Эмоциональная окраска такого образа зависит от конкретных жизненных впечатлений, но в конечном счете определяется тонкостью художнической природы автора.

Так, мягкими, пластичными движениями С. Рязанова извлекает из толщи стеклянной массы, словно из глубины сцены, фигуры-видения. Выполненные невысоким рельефом, они плавно слиты с толщей массы стекла и будто растворены в призрачном пространстве опустевшей сцены. Изображения как бы на наших глазах материализуются из матово-сизых, синевато-блеклых стеклянных недр. Перед взором зрителя рождается емкий образ-метафора таинства театрального действия. Отметим одну интересную деталь, которая будет использована художницей впоследствии. Сами сосуды, с любовью проработанной, создающей ощущение постоянно живой и меняющейся поверхностью, стоят на невысоких, геометрической формы подставках, которые отрывают их от горизонтальной поверхности. Этот контраст двух противоположных по пластике форм акцентирует внимание на главной содержательной части композиции, приподымая ее над лаконичной и служащей лишь утилитарной цели формой.

Сложностью образного и пластического решения, оригинальностью композиции отличается работа С. Рязановой из двух сложных форм «Икар» (1976). В основе работы — метафора: готовящийся взлететь Икар и его обломки, рухнувшие на землю. Диссонанс сочетания интенсивного



желтого и белого цветов (фигура Икара) и зеленовато-коричневый тон ее обломков создают ощущение особого напряжения. К этому прибавляется блеск освещенного стекла — падающих на поверхность слепящих лучей солнца, которые и растопили скрепленные воском крылья Икара. Все это формирует соответствующее замыслу художника образное прочтение произведения.

Специфический подход С. Рязановой к стеклу позволил ей создавать вещи, образная структура которых раскрывается через сложную цепь ассоциаций, непрямых сопоставлений, свободных вариаций переживаемых впечатлений. В серии

сосудов «Заповедный остров» (1978) художница воссоздает объемы, пластическая выразительность которых навеяна воспоминаниями о далеком острове в Тихом океане. По форме напоминающие окатанные морем, выступающие из воды камни, в которые вплавлены изображения морских раковин, водорослей, громадных крабов, — они составляют в свободную композицию.

Добавим, что вариантность пространственной композиции, предполагающая форму и цветообусловленность, — одно из самых характерных качеств произведений С. Рязановой.

Поверхность сосудов из серии «Запо-

ведный остров», не несущая изображений, густо обработана специальной присышкой так, что приобретает благородную матовую фактуру долго лежащего в земле предмета из стекла — своеобразный намек на патину времени. Сквозь нее кое-где вспыхивают блестящие поверхности с изображением обитателей морских просторов. От этого они смотрятся так, словно их постоянно омывает волна, которая то наступает, то отступает, оставляя на берегу раковины, водоросли, других морских обитателей.

Из интересных по замыслу и претворению работ С. Рязановой следует назвать ее серию под условным названием «Воспоми-



Зачарованные острова.
Стекло,
авторская техника

Театр.
Стекло,
выдувание в форму

Стр. 15
Старая гавань.
Фрагмент
композиции.
Стекло,
авторская техника

Танаис.
Стекло,
авторская техника

нание об Италии» (1979).

Но уже следующие работы С. Рязановой, продолжающие тему воспоминаний, становятся новым шагом в ее творчестве. Здесь уместно привести красноречивое признание художницы, которая говорит: «...нужно быть художником декоративного искусства, чтобы получилась скульптура в стекле». Это высказывание обозначает тот путь, который необходимо преодолеть художнику, чтобы до конца, до свободного и раскованного владения понятием возможности стекла, его силу, красоту и своеобразие. И только познав его, постоянно экспериментируя с ним, пробуя все новые и новые цветовые сочетания, изобретая особую поливу, работая над поисками наиболее выразительной фактуры, С. Рязанова становится художником со своей собственной, индивидуальной творческой манерой. Поэтому вполне логично звучат ее слова о том, что она «ощутила форму скульптуры в стекле неожиданно». Эта предсказуемая неожиданность, опирающаяся на постижение законов стекла и уже сознательное использование их, и дает нам основание говорить о творчестве С. Рязановой как о специфическом пластическом мышлении в материале.

В таких композициях, как «Танаис», «Старая гавань», «Мои музы», специфика стеклопластического видения находит законченное выражение. Художница уходит от глыбообразных объемных форм с рельефом и создает композиции, состоящие из объемов, в основе которых либо фигура человека, либо какой-то предмет. Предельно обобщенные, они обладают собственной пластической самоценностью, а угадываемые прототипы реальных форм дают возможность разнообразных интерпретаций. В трактовке формы художница достигает такой меры условности, которая позволяет, минуя развитую скульптурную форму, прямо, без посредства сюжетной канвы, апеллировать к эмоциональному контакту со зрителем. Художница достигает впечатляющей силы художественного высказывания опосредованно, через ритмико-пластические и цветовые закономерности. Эти работы С. Рязановой потому и отнесены нами

к стеклопластике — особому виду декоративно-скульптурного творчества, что изобразительное начало в них уступает место выразительности самой пластики и цвета.

Вряд ли правомерно называть ее работы скульптурой из стекла. Для скульптуры они недостаточно конкретны, слишком обобщенно-декоративны. Но это не дает оснований относить их к декоративно-прикладным произведениям. Для этого их образная структура избыточно содержательна.

Так, в композиции «Танаис», созданной под непосредственным впечатлением пластики Танагры, тонкая ритмическая координация группы грациозных женских фигур в свободно ниспадающих одеждах создает у зрителя ощущение мерного движения древнего ритуального шествия, вызывая в памяти образы античного искусства.

Среди работ последних лет следует отметить «Старую гавань» — композицию, посвященную А. Грину. Сопоставляя разнообразные по формам стеклянные блоки, вертикально и горизонтально ориентированные, ассоциирующиеся то с мачтой, то с фрагментом старинного корабля, вводя в композицию цветные глыбы стекла, С. Рязанова создает особую эмоциональную атмосферу: цветом и фактурой она достигает такого ощущения, что перед внутренним взором зрителя возникает, словно из туманной дали, старинная гавань с качающимися на волнах парусниками.

Радостью вдохновенного творчества проникнуты образы композиции «Мои музы» (1983). Фигуры, в которых угадываются очертания женского тела, окрашены основным, ведущим цветом с включением декоративно звучащих пятен и полос.

По технике исполнения они напоминают стеклянные изделия мастеров Древнего Востока. Однако это не имитация старой техники, а свободное истолкование впечатления от них, что, собственно, и составляет суть образной концепции С. Рязановой.

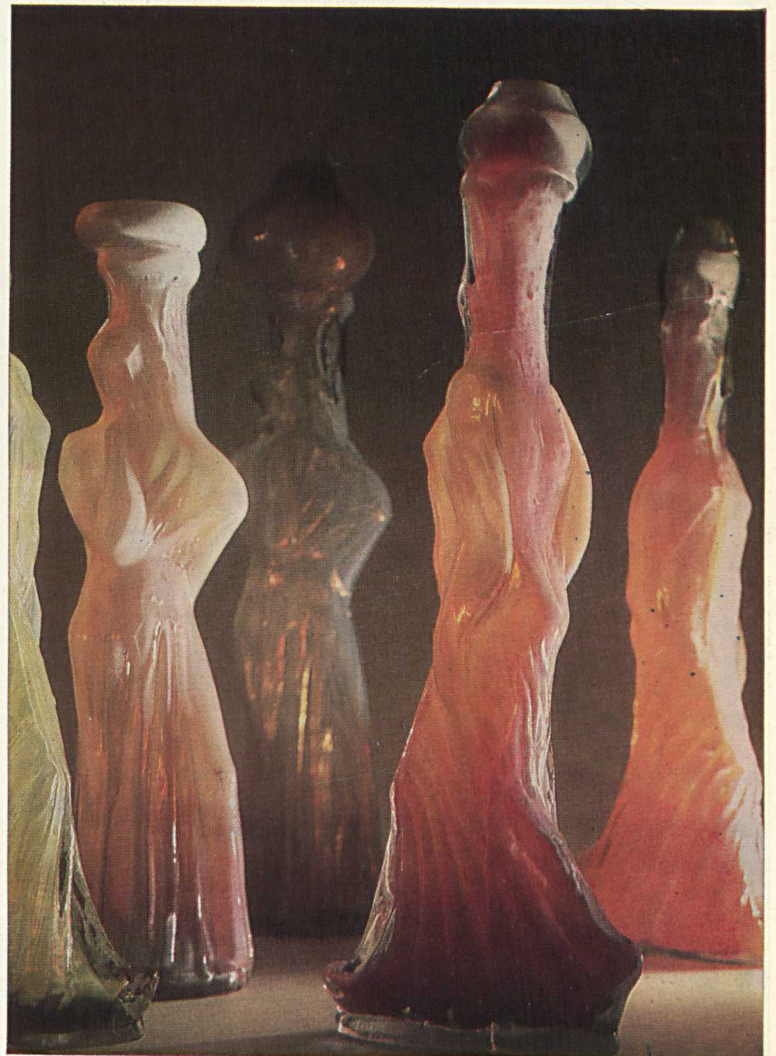
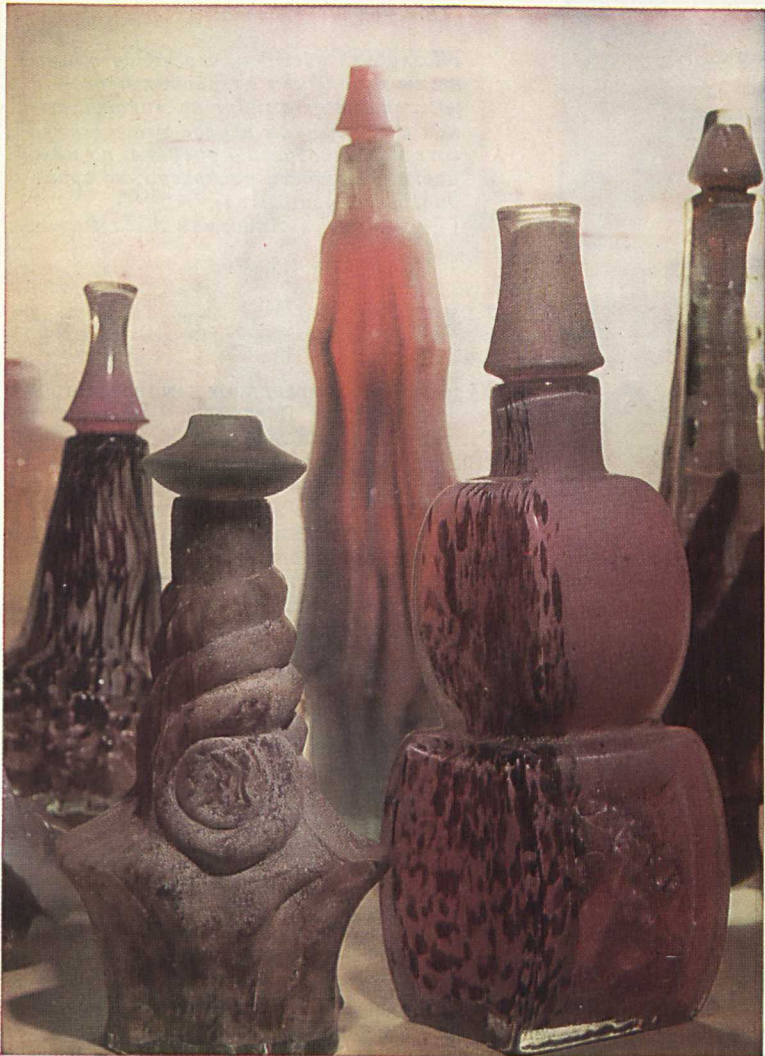
Другую грань своего мироощущения она демонстрирует в работе «Посвящается ушедшим друзьям и близким». Напоми-

нающие стелы блоки стекла, с уходящими в его массу, как в небытие, фигурами, соединяются в пространственную композицию — так художник реализует внутреннюю потребность откликнуться на драматические страницы жизни.

Тематическое разнообразие работ С. Рязановой говорит о том, что ее интересуют трагические и светлые стороны бытия, сложные философские раздумья и обаяние поэтической недосказанности. И всю широту своего восприятия мира она переплавляет в своеобразную стеклянную симфонию, где пластика материала, его цветовые обертоны несут основную эмоциональную и содержательную нагрузку. С. Рязанова довольно много работает и над интерьерными произведениями. Ею были сделаны декоративная решетка и оформление бара гостиницы «Интурист» («Националь», Москва, 1974); композиция из нержавеющей стали и выдувного цветного стекла для Дома культуры «Химики» в Новомосковске (1973—1974), светильники для гостиницы на КамАЗе (1974—1975) и светильники в ресторане гостиницы «Москва» (Сочи). В соавторстве с Г. Антоновой, А. Степановой и В. Волковым она создала из гутного стекла большую, высотой около 10 метров, декоративную композицию для ресторана «Океан» во Владивостоке. Эта композиция — основной художественный элемент в интерьере, служащий своеобразным пластическим и цветовым ядром, вокруг которого формируется пространство круглой лестницы.

Среди интерьерных композиций это одна из интереснейших работ С. Рязановой. Творчество Светланы Григорьевны Рязановой, заслуженного художника РСФСР, мастера, который интересно, своеобразно разрабатывает метод пластического мышления в стекле, постоянно развивается, достигает высоких результатов, и вновь обращается к поиску. Поэтому трудно предсказать, каких открытий можно ожидать от художника в дальнейшем.

А закончить мы хотели бы словами С. Рязановой, которые — ключ ко всему ее цельному и плодотворному творческому пути: «Получается только тогда, когда делаю от сердца. Насильно ничего не получается».



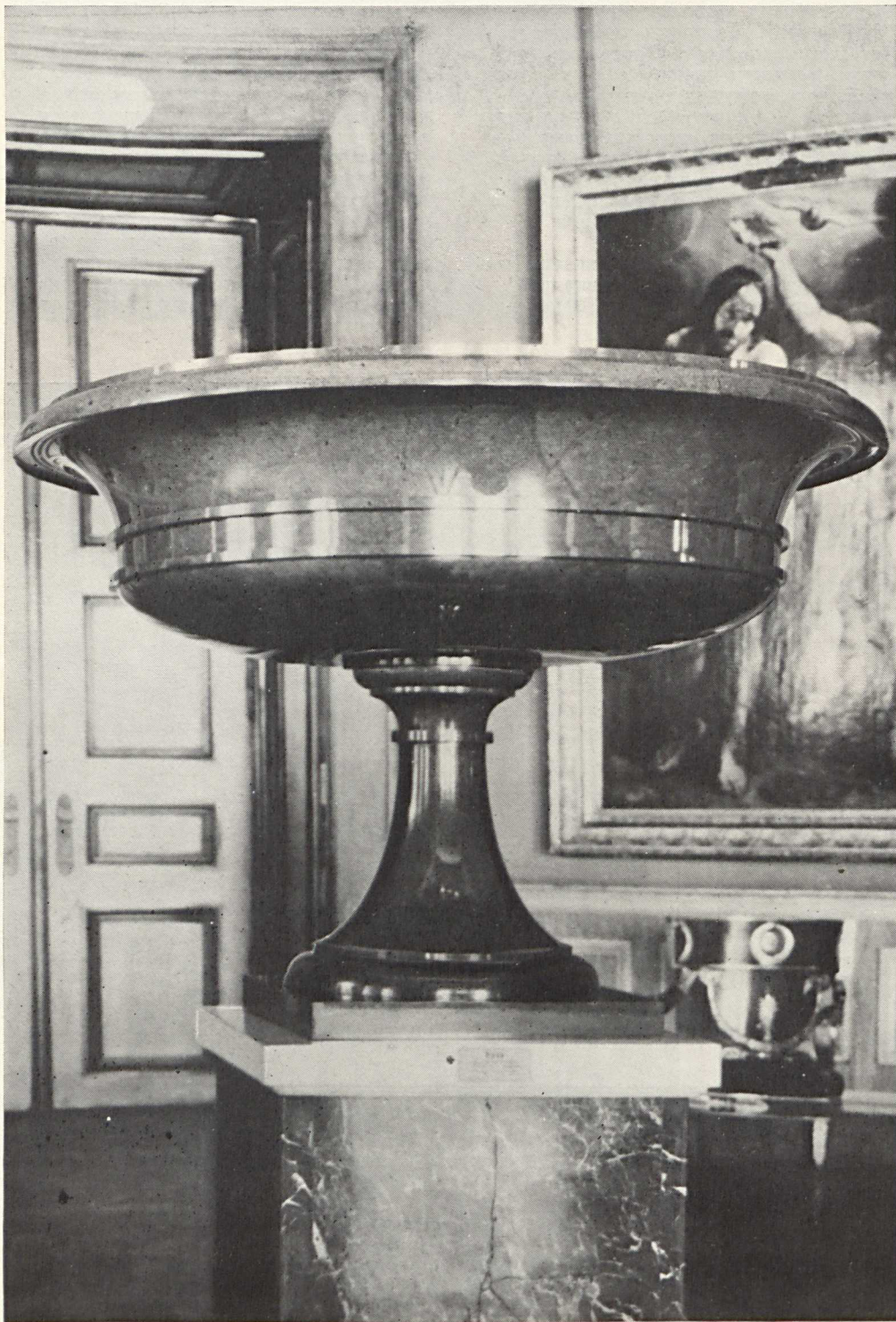
Судьба художественной традиции

Письмо в редакцию

На страницах вашего журнала ведется разговор о возрождении и развитии народных промыслов. Мы присоединяем свои голоса к тем, кто говорит о сохранении отечественных самобытных художественных традиций. Нам бы очень хотелось с помощью редакции привлечь внимание общественности к проблеме, которая волнует нас, — сохранению и развитию камнерезного искусства на Колыванском заводе им. П. И. Ползунова. Наш завод — одно из старейших в стране предприятий по обработке твердого подделочного камня. В прошлом Колывань — один из ведущих центров русской художественной промышленности. Здесь создавались величественные вазы, горшеры, столешницы из ревневской яшмы, коргонского порфира. Эти произведения прославили колыванских мастеров-камнерезов и принесли им мировую известность. Но уже в начале века художественное производство на заводе захирело. После революции

его пытался возродить Кржижановский, но осуществить реконструкцию в те годы не удалось. Что же представляет собой наш завод сегодня? Это сравнительно небольшое предприятие без определенной технической ориентации. Мы выпускаем облицовочные плиты, техническую продукцию — гранитные валцы, доводочные бруски, а также и художественные изделия. Сейчас у завода много самых разных проблем — нуждается он и в технической переоснастке, и в квалифицированных кадрах, и в формировании своего ассортимента, и, наконец, в соответствующих продукции способах реализации... Мы надеемся, что ваш журнал поможет привлечь внимание общественности и всех заинтересованных лиц к решению этих проблем.

Главный инженер
Старший художник
Инженер-технолог
Художник



Ваза.
Колыванский
камнерезный завод.
1846 г.
Из собр. Эрмитажа

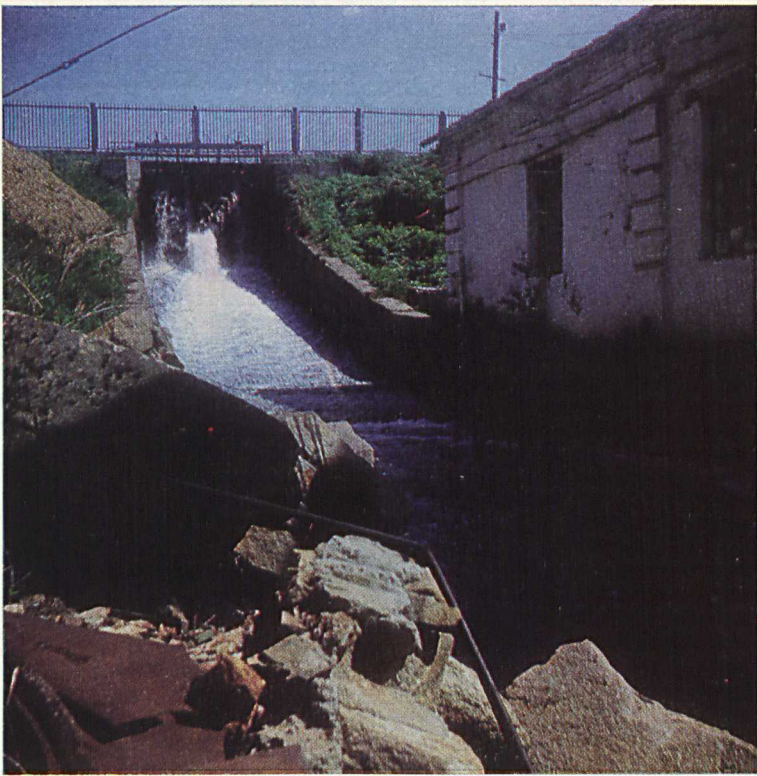
Заботы Колываня

Михаил Баранов

«Я глубоко убежден, что неповторимые яшмы и порфиры алтайских месторождений еще выйдут на мировой рынок и займут там первое место по красоте и разнообразию рисунка, по нежности и мягкости раскраски, по грандиозности монолитов».

Академик А. Е. Ферсман

Художник Колыванского камнерезного завода им. П. И. Ползунова Валентин Гуляев рассказал мне такой случай: «Был я как-то в Ленинграде. В очередной командировке. Иду в Эрмитаж. И конечно же сразу в зал, где наши красавицы — колыванские вазы. А там экскурсия возле знаменитой «Медичи», так одна из ваз этих называется. Она из ревневской волнистой яшмы выполнена. Экскурсовод что-то объясняет. Подошел ближе и слышу, что ваза эта будто бы сделана «уральскими мастерами в 1855 году». С датой здесь все правильно. А вот за то, что наших стариков обидели — не стерпел. Вмешался и говорю: «Вы извините меня, но Колывань всегда на Алтае была и своими мастерами обходилась. А вазы похожие мы и по сей день режем». Меня сразу как окружили, и еще с полчаса я про наш завод рассказывал. Все не могли поверить, что мы еще живы». Да, Колыванский камнерезный завод существует, выпускает продукцию, гордится своей славной историей, своими мастерами. На заводе непременно показывают приезжим длинное одноэтажное здание кочегарки, в котором некогда был цех



На территории
завода

Окрестности
Кольвани

Нского завода

и в свое время создавались знаменитые колыванские вазы, чаши-фонтаны, торшеры, столешницы и камины, что до сего дня украшают интерьеры Эрмитажа, Русского музея, Павловского и Останкинского дворцов и других музеев страны. Колыванская шлифовальная фабрика была построена на том самом месте, где когда-то уральским горнопромышленником Акинфием Никитичем Демидовым был основан первый в Сибири медеплавильный завод, расположившийся по берегам реки Белой. Сегодня, как и встарь, колыванский поселок словно лежит на дне огромной чаши, образованной лесистыми склонами гор. А над ним — знаменитая гора Синюха, хранящая до сих пор непознанные тайны самоцветов, вздымается в голубом небе своей снежной вершиной. В те же демидовские времена речка Белая превратилась после строительства здесь шлифовальной фабрики в огромное прозрачное, как хрусталь, озеро. Оно и сегодня покоряет каждого свежестью и чистотой своих вод. За плотиной, которая отделяет озеро от территории завода, расположились его строения. Их всего три. И сейчас еще



Курительный прибор.
Авторы-исполнители
И.Выборнов,
Г.Новикова.
1974 г.

Вазы
«Русское поле».
М.Тоне

Стр. 18
Шкатулка,
М.Тоне

мимо их белых стен с шумом несетса падающая с плотины вода, но нет уже огромного паливного колеса, приводящего в движение весь сложный механизм этого первого в мире механического завода по обработке камня. Теперь здесь электричество, но отдельные механизмы завода еще помнят и водяную силу.

Практически постройки завода и его планировка не изменились с 1802 года, то есть с момента его основания: и плотина, отделяющая завод от озера, и двухэтажная «шлифовальная мельница» из гранита, оставшаяся без изменений с конца XVIII века, и здание «фабрики для обработки колоссальных вещей», где до сих пор еще работает станок для распиловки камнерезных блоков, изготовленный русскими умельцами в начале XIX века. Завод — живая история техники, сама по себе заслуживающая особого внимания. Кстати, когда в кабинете главного инженера мы листали с ним новейшие проспекты зарубежных фирм по камнерезному оборудованию, я не без гордости отметил, что основные конструкторские идеи многих станков остались теми же, что были положены в основу колыванского камнерезного станка, созданного местными мастерами-самоучками — таланта по части «механических хитростей» всякого рода им было не занимать.

История ощущается не только в техническом оснащении завода, его архитектуре, но и в его карьерах.

В 70-и километрах от завода еще сохранилось достаточное количество огромных монолитных блоков, даже отесанных прадедами нынешних мастеров, но в силу разных причин так и не вывезенных в свое время. Блоки эти находятся в узком каньоне с крутыми склонами, куда не пройдет тягач, не сядет вертолет.

В былые времена посылались летом партии человек по 20—30 в карьер. Там они жили всю осень и зиму. Подбирали хорошие монолиты. Затем сверлили в них по периметру отверстия и заливали водой. Потом ждали заморозков. А тем временем рубили деревья, и, не обрубая веток, связывали их наподобие волокуш. Зимой вода в отверстиях замерзала и разрывала породу, да так ровно, словно станок резал. Потом уже дело простое: блоки завливали на подготовленные волокуши и на них спускали со склонов вниз. А там на санях по замерзшей реке уже доставляли к заводу. Вот и вся «механическая хитрость». Старые карьеры теперь уже выработаны на большие художественные изделия и годятся только для «мелочи».

Знаменитые колыванские месторождения белореченского кварцита, ревневской яшмы, каргонского порфира требуют сегодня новых геологоразведочных работ. Запасы их еще есть, но для изысканий нужны значительные фонды. Вот почему сегодня завод выпускает в основном мелкую сувенирную продукцию и бижутерию, да и то лишь на 20% от основного плана. Главная продукция завода — это облицовочная плитка из серого гранита для тротуаров, цоколей зданий и лестничных маршей, а также доводочные бруски для шлифования. Молодежи на заводе много — и в ювелирном цехе, и на шлифовке мелкой пластики, но никто не хочет идти работать в технические цехи делать отделочные бруски да плитки, несмотря на зарплату, тут более высокую. Хотят на заводе делать художественную продукцию, достойную былой славы завода, но пока, тем не менее, художественная продукция оставляет желать лучшего. Когда-то в Колывани была своя художественная школа. Основана она была в 1838 году. Здание ее до сих пор стоит. Брали туда учеников 10—12 лет и, обучив их грамоте и рисованию, через три-четыре года отправляли наиболее способных в Барнаул, где было тогда Горное окружное училище. Так воспитывали мастеров камнерезного дела. Хотели на заводе возродить эту школу вновь, кое-что даже предприняли, но дело не двинулось. Завод живет трудно — материально-техническая база представляет собой скорее музейный интерес, нежели производственную мощность. Колыванский камень по твердости, прочности занимает второе

место в мире: станки быстро выходят из строя — их бы маслом охлаждать, а не водой, как сейчас приходится; транспорта вывозить камень из карьера нет. Много трудностей. Но тем не менее есть и потребность заниматься творчеством, есть и люди, обладающие высоким мастерством, умеющие сотворить колыванскую вазу.

В Барнауле стоит памятник в честь 250-летия города, выполненный в виде тонкой гордо-изящной зеленояшмовой вазы, созданной, как говорится в надписи на постаменте, «рабочими Колыванского камнерезного завода им. И. И. Ползунова в 1978 году».

В Алтайском краеведческом музее я видел вазу из темно-серо-синего порфира, изготовленную по заказу музея на колыванском заводе в 1952 году. Кстати, там же я видел и мозаичное панно «Колыванский завод и его окрестности» из цветных камней, набранное современными колыванскими мастерами.

В местном заводском музее выставлена ваза ревневской яшмы, изготовленная мастером Григорием Павловичем Тихобаевым в 70-е годы.

Завод готовится выполнить еще два заказа на уникальные вазы для Барнаульского драматического театра и Министерства культуры РСФСР.

Спрашиваю о вазах. «Делаем поменьше, — ответили мне почти буднично. — Вам как раз повезло. Завтра мы сдаем одну такую вазу заказчику — Барнаульскому музею изобразительных искусств. А сегодня вы ее можете видеть у художников». Сдержанность заводчан можно понять. Известно около 250 крупногабаритных vaz из порфира, яшмы, кварцита, выполненных на Колывани по рисункам Ринальди, Росси, Камерона, Кваренги, Воронихина. А сейчас — одна ваза в десяток лет, да и та — копия той, что в 1832 году делали на заводе для Павловского дворца. Выполнил ее мастер Александр Филиппович Усов.

— Самое сложное, — говорит Усов, — подыскать подходящий блок, чтобы он был без трещин и дефектов. А то вся работа впустую выйдет. Поэтому молодежь и не берется нынче делать большие предметы. Вдруг в породе ошибешься. А я считаю, что просто опыта мало. С десятком раз камень испортишь, а на одиннадцатый уже точно знать будешь, с дефектом он или нет. Вот для этой я почти месяц блок подходящий выбирал — это самое главное в таком деле. Потом «оболванил» по размеру, а там на сверлильном станке «путро выбрал» и уж на токарном всю остальную работу продолжал — шлифовал, полировал... Три с половиной месяца. Я, может, и за меньшее время бы справился, да всю основную работу мне приходилось после смены делать. Я на пенсии сейчас. А так кто бы мне дал возможность столько времени станок занимать? У нас прежде всего план. С директора-то не спросят, что оп в срок вазу не сделал, а вот плана не будет, тут не только директору достанется...

К сожалению, так было всегда. Это недобрая «традиция» завода. В 1880-е годы на фабрике разрешено было рабочим бесплатно пользоваться свободными камнерезными станками для изготовления в нерабочее время различных шкатулок, канделябров, вазочек. Затем лучшие вещи фабричная администрация покупала у рабочих. Так поощрялась инициатива мастеров-камнерезов и стимулировался рост художественного уровня.

Много живет в Колывани семей потомственных рабочих завода, у которых еще прадеды работали здесь в демидовские времена. Это Поднебесновы, Акуловы, Петровы, Тихобаевы...

Богаты и природные ресурсы Алтайского края, изобилующие большим набором поделочных и полудрагоценных камней. Завод может и хочет выпускать художественную продукцию. И тем не менее ситуация на заводе неблагоприятная.

Причин много. Художественный совет Управления местной промышленности, который принимает образцы сувенирной и ювелирной продукции завода, не имеет в своем составе

профессиональных художников-прикладников, обладающих достаточной компетенцией в камнерезном искусстве. Мелкая пластика и «ювелирка», выпускаемые заводом, не находят спроса, а это, в свою очередь, дает основание сторонникам технической ориентации завода говорить о нерентабельности сувенирного направления, скептически относиться к перспективе создания уникальных vaz, заказы на которые пока единичны. Имеет значение, конечно, и то, что все художественные изделия завода распределяет через свои базы «Росгалагантерей». А это значит, что на прилавки магазинов рядом с пластмассовыми пудреницами, расческами и прочей галантерейной мелочью ставятся яшмовые подсвечники, порфировые шкатулки, кварцитовые пепельницы стоимостью от 20 до 150 рублей и выше. Естественно, что покупатель, идущий в галантерейный магазин за пуговицами или запонками, не настроен приобретать дорогие художественные изделия. А вот в магазины «Ювелирторга», где колыванские изделия всегда пользуются большим спросом, они не поступают или появляются там крайне редко и в ограниченном ассортименте.

И все-таки даже тогда, когда будут решены основные организационные вопросы: проведена техническая реконструкция завода, открыт сувенирный цех, завод получит возможность воспитывать кадры, квалифицированно продавать свою продукцию и пр., — то и тогда или, скорее, именно тогда с особой остротой встанет вопрос: правомерно ли растрчивать неповторимые по красоте природные дары Алтая на мелкую сувенирную продукцию — броши, запонки, шкатулочки и подставки для авторучек? Думается, что будущее Колыванского камнерезного завода, конечно, не в технической продукции, но и не только в сувенирной, как думают сегодня те, кто все надежды возлагают на новый сувенирный цех.

Крупногабаритные произведения камнерезного искусства, мозаика из алтайских самоцветов — это и художественная традиция завода, и, видимо, наиболее перспективное для Колывани направление в будущем. Чтобы оживить это производство, потребуется много мер: и изыскания и разработки новых месторождений поделочного камня, и техническое перевооружение производства и укрепления его материально-технической базы, и подготовка местных высококвалифицированных кадров мастеров и художников по камню, пересмотр плановых заданий, трудовых норм и заработной платы при изготовлении дорогостоящих уникальных изделий из камня. Но наряду с этими организационными, экономическими задачами существует и значительная художественная проблема: стилистика и пластический язык знаменитых колыванских vaz складывались в XVIII веке. Давняя традиция завода долгое время не получала органического и естественного развития в общем русле прикладного искусства, архитектуры.

Чтобы изделия Колывани вписались в современную художественную среду, понадобятся, очевидно, специальные усилия художников-прикладников, дизайнеров, архитекторов.

Однако цель стоит этих усилий — речь идет о судьбе исторического отечественного центра художественного мастерства.



Ташкентоскоп

Шукур Аскарлов



Гостиница
«Москва»
на пересечении
улиц Навои
и Бируни

Еще сравнительно недавно от базара в центре старого города по мощеной кривой улочке, мимо глинобитных дувалов, арба или трамвай вывозили сразу на окраину, к новому рабочему городку с фабрикой и окружающим ее массивом аккуратных одноэтажных домиков. Далее простиралась благоустроенная садовая земля, где спасались от знойного и шумного городского лета. Здешнюю тишину нарушали лишь составы, мчащиеся по железной дороге, проложенной на рубеже веков, да мычание стад, в вечерней пыли возвращающихся с пастбищ, — там, за железной дорогой уже недалеко степи южного Казахстана. Эти воспоминания о компактном и понятном городе, где четко зрима дом, махаллинская община, квартал, город, пригород, природа, постоянно, как сравнение, оживают при виде картин разрастающегося до неузнаваемости современного Ташкента. Ныне Ташкент — это двухмиллионный многоэтничный город с многослойной структурой, и каждая, как на срезе дерева, отмечена собственными чертами, делающими Ташкент непохожим на другие города. Есть в этом городе — и типичные улицы городов южного Урала, и предхрамные японские ворота, грузинские микрорайоны и современные билдинги, мусульманские мечети и польский костел, многоэтажные французские жилые дома «Камю» и обновленные типы узбекского народного жилья. Уличная сеть города не похожа на какую-либо упрощенную модель и поэтому трудна для запоминания. Сравнительно небогатый туристскими архитектурными памятниками, Ташкент с реконструкцией и сносом старгородской застройки окончательно лишился привычно восточного колорита. Фрагментарность образа города усилилась разрушениями, причиненными землетрясением, — о них свидетельствуют многочисленные пустыри и прорывы в ткани городской застройки.

Эти быстроменяющиеся во времени разнородные картины составляют своего рода Ташкентоскоп. Город не выразим односложно. Он еще не сложился в своих главных ансамблях. Градостроители на разных уровнях своей работы ищут специфику города. И попытка осмыслить эти разные стороны градостроительных поисков тоже похожа на вращение граней Ташкентоскопа.

АРХИТЕКТУРА

Ташкент за относительно небольшое время пережил несколько мощных импульсов строительной активности. Укрепление строительной базы республики с первой половины 1960-х годов, становление ее на индустриальные рельсы развития, рационализация методов проектирования и строительства стали одной из первых предпосылок для градостроительных преобразований. Землетрясение 1966 года положило начало новой крупномасштабной активизации поисков архитектурного своеобразия Ташкента, которые затем нашли продолжение в преддверии приближавшихся трех больших юбилеев — 50-летия Узбекской ССР, 30-летия Победы в Великой Отечественной войне и 60-летия СССР, давших еще один новый подъем градостроительной деятельности. В согласии с духом своего времени город начался с энергичного освоения технических средств и языка «новой» архитектуры. Архитектура общественных зданий Ташкента в первых же крупных постройках заявила о своих «корнях», восходящих к конструктивистской архитектуре 1920-х годов, правда, поначалу лишь внешне солидаризируясь с ней, как в реконструированном театре имени Хамзы (архитектор А. Сидоров), где повторен фасад клуба Московского автозавода имени Лихачева. Параллельно современная архитектура города обнаруживает интернациональную солидарность с новейшими

тенденциями мировой архитектурной практики, например, прообразом архитектуры зданий на площади имени Ленина несомненно послужили сооружения выдающегося бразильского архитектора-коммуниста О. Нимейера. Но одновременно в структуре этих зданий уже в тот период, как отражение роста национального самосознания, появляются местные архитектурные черты в виде бирюзового цвета и декоративных решеток-панджара. В дальнейшем холодная бирюза и солнцезезы-панджара стали едва ли не единственным или во всяком случае преобладающим признаком национального в архитектуре Ташкента. Наложившие на структуру современной архитектуры, они зачастую превращались в род декорации, с прямолинейной откровенностью раскрывая потаенные, подспудно назревавшие устремления архитектурного сознания. Позднее эти устремления оформились в самостоятельную альтернативную тенденцию, в которой «местное» стремилось вывить себя уже не полусынними знаками и намеками, а полнокрвпо, жизненно и, возможно, с точки зрения «современной» архитектуры, эклектично. С этого времени усилились тенденции возрождения традиционных типов архитектуры, в которых как бы отпечаталась культурная матрица образа жизни, психологии и поведения людей данного региона. Развернулось широкое строительство традиционных чайхан и бань-хаммом, как, например, мемориальная чайхана на улице Самарканд-дарваза (архитектор С. Сулягин) и баня-хаммом на площади Чор-су (архитектор А. Косинский). Структуры зданий этой альтернативной тенденции за редкими исключениями были во многом определены традицией, и задача архитекторов здесь сводилась, с одной стороны, к техническому и технологическому осовремениванию традиционных типов зданий, а с другой — к сим-

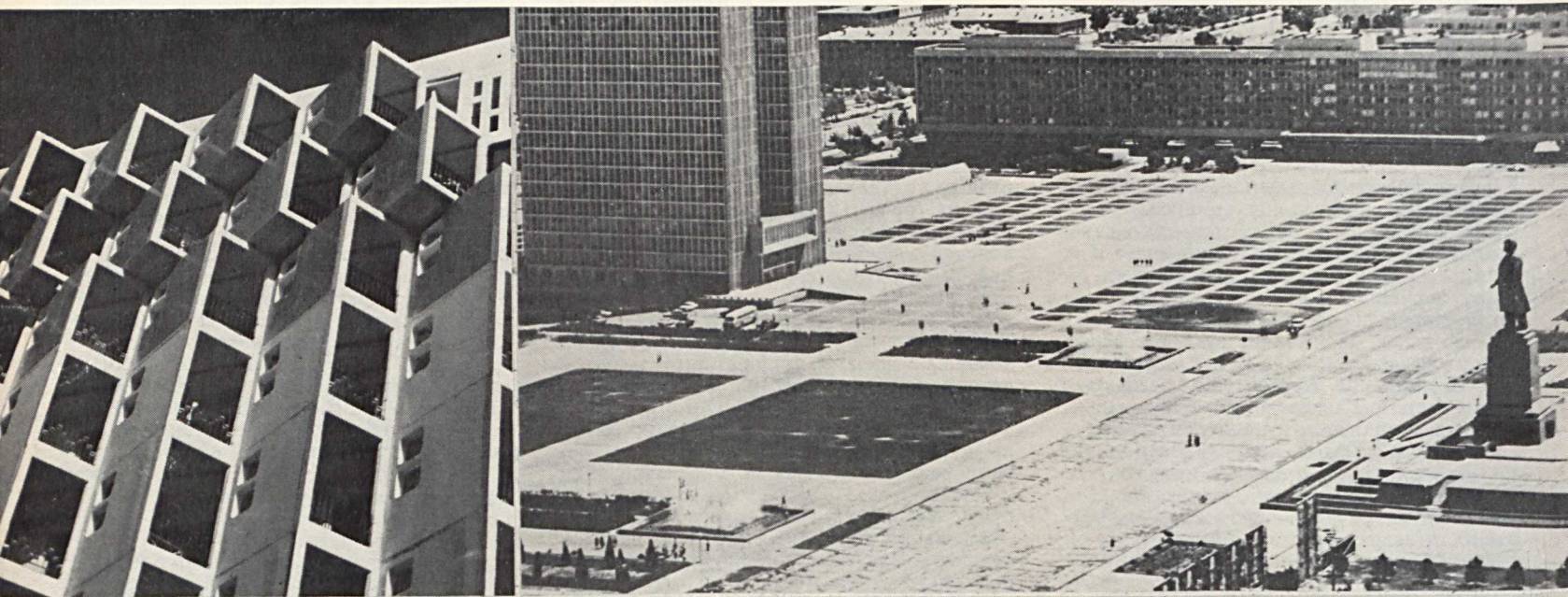


Жилой дом
на улице
Б.Хмельницкого.
Фрагмент

Панорама
центра города

Памятник
Мужеству

Выставочный зал
Союза художников





Стр. 22—23

Гостиница
«Узбекистан»

Дом кино

Театр
оперы и балета

Жилые дома
для больших
семей серии Ц-27

Солнцезащитные
решетки на жилых
домах по улице
Б.Хмельницкого

Институт
грудной хирургии

Здание цирка

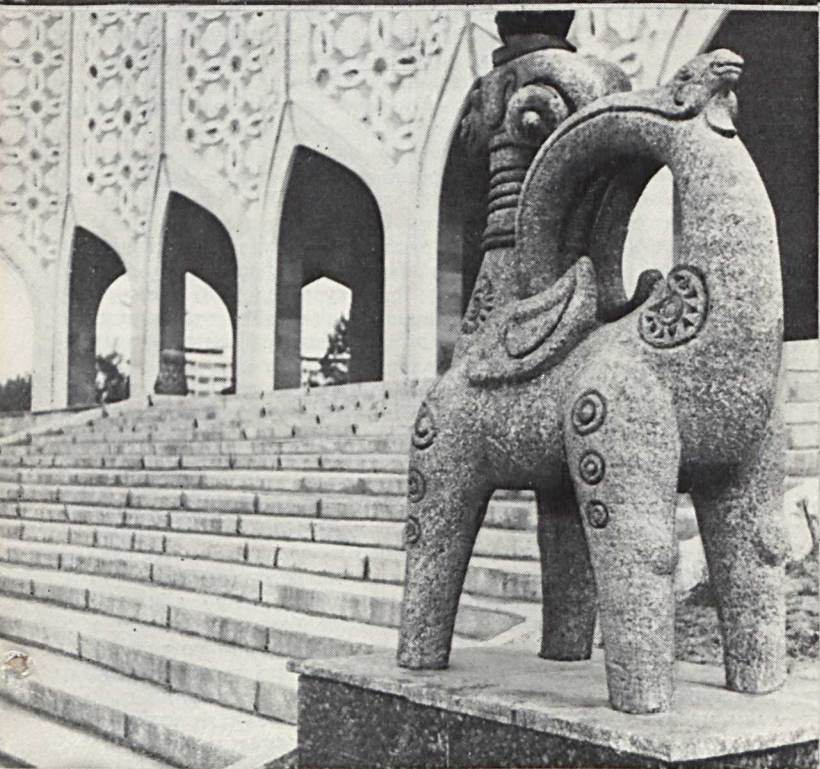
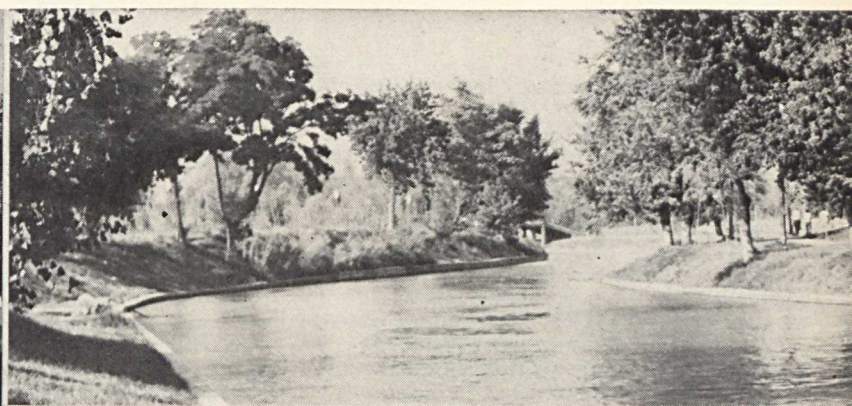
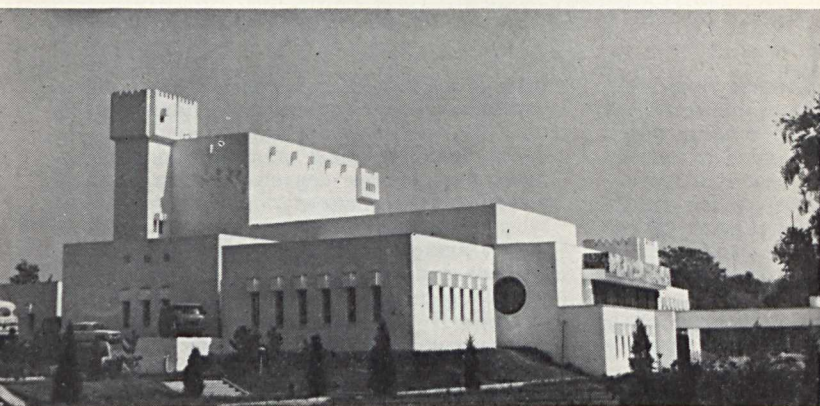


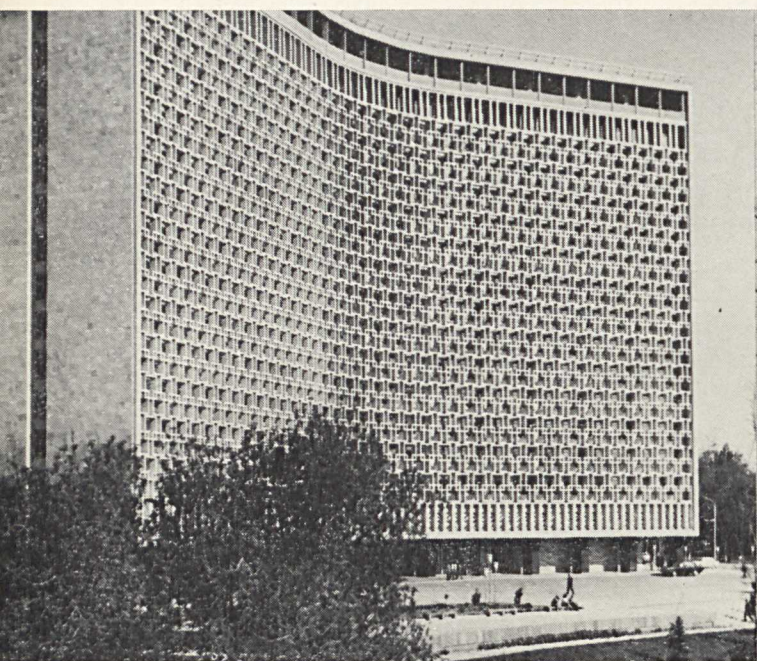
Здание детского
кукольного театра

Уголок
городского
пейзажа

Декоративная
скульптура
у Выставочного зала

Станция метро
«Горьковская»

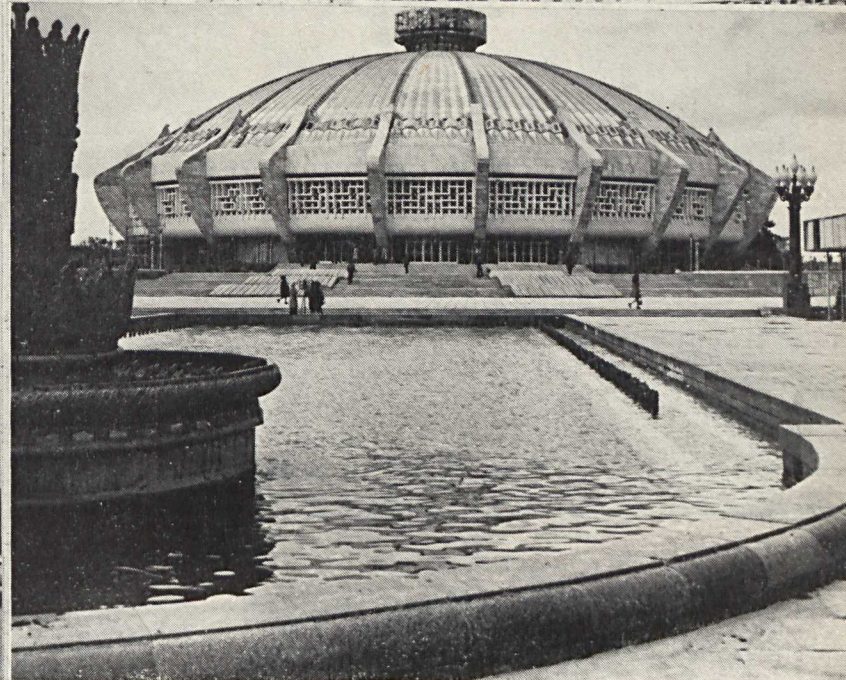
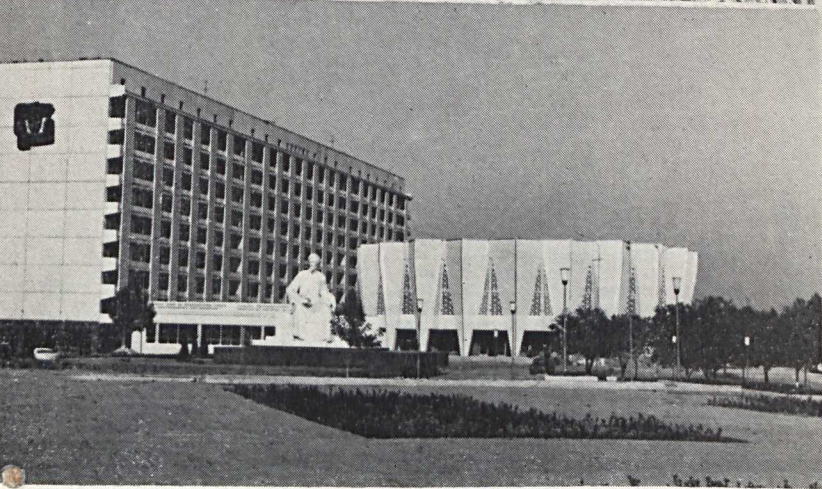
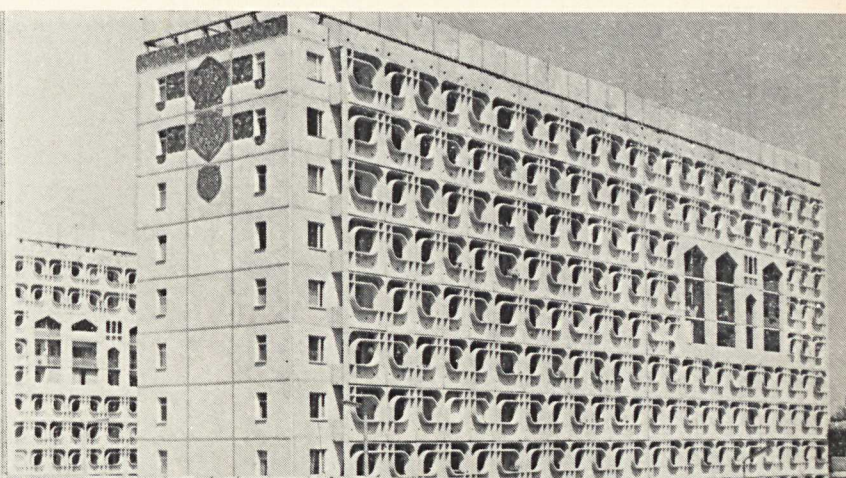




волизации всевозможных образов древней архитектуры. Появление в Ташкенте, лишившемся после землетрясения многих градостроительных ориентиров, новых зданий-символов, раскрывающих пласты местной истории, — явление закономерное и объяснимое. Сооружения эти стали для горожан знаками места, времени. Нарушение архитектурной функции восполнялось здесь задачами «опознавательными». С их внедрением начался новый этап обращения к знаковым формам архитектуры, стимулирующим воспоминания о «своей» архитектуре и связанных с ней ассоциациях. Здания-символы становились важными вехами в градостроительной структуре Ташкента, и эта ориентированность на город свидетельствовала о перестройке взаимоотношений между основными элементами этой структуры и установлении новых связей между ними. Дальнейшее развитие этого процесса находим и во внутренних планировках зданий, в изменении их пространственной организации. Общественные постройки Ташкента последних лет, как правило, имеют просторный холл, способный стать в специфических климатических условиях города эффективным центром композиции здания. Наиболее последовательно эта идея осуществлена в трех административных зданиях на Аллее Парадов (архитектор Л. Адамов и др.). Озелененные и обводненные, светлые и прохладные холлы создали здесь своеобразные микроклиматические оазисы на границе между собственно архитектурой и городскими пространствами. Новое отношение к городской среде интересно проявилось и в комплексе ресторана «Зеравшан» (архитектор В. Спивак и др.), занявшего территорию целого квартала на месте прежнего новгородского центра. Компактно «упакованное» ядро комплекса составляют рабочие и вспомогательные поме-

щения, решенные по правилам типового проектирования. Постепенно это ядро раскрывается сначала в залы, затем в открытые площадки дворики и далее в окружающие улицы города. Каждое пространство индивидуализируется, согласуется с городским окружением, вбирая его в себя. Многофункциональные, открытые на разных уровнях пространства, монументальные перголы, переходы, лестницы, отдельные кубообразные объемы, объединенные яркой лентой росписи на тему реки Зеравшан, — все это принадлежит и комплексу и городу в одно и то же время, обнаруживая перспективные принципы не только само-, но и градостроительной ценности. **МАЛАЯ АРХИТЕКТУРА И ДЕКОР** Быстрая смена архитектурных тенденций, закрепившая разнородность облика города, проходит через все уровни его структуры, но наиболее отчетливо она проявилась на самом мобильном элементе этой структуры — объектах малой архитектуры, а также декоре — первом, лежащем на поверхности, слое городской структуры. Это легко проследить, сопоставив решение двух градостроительных узлов — сквера Революции и бульвара имени Ленина. Если осуществленные в самом сердце Ташкента, в сквере Революции свободные объемно-пространственные композиции кафе «Буратино» (архитектор Э. Фахруddинов) и «Уголок» (архитектор Н. Заидов) выражали поэзию форм современных функционально-чистых конструкций, то на новом бульваре имени Ленина менее чем через пять лет возгоржествовали иные образы малой архитектуры. Архаичность конструкций чайханы и ее декора здесь поразительно контрастируют с витринным остеклением (архитектор Л. Дзимас), а в кафе «Голубые купола» (архитектор В. Муратов) традиционные для бань-хаммом массивные купола, поставленные на тонкие колонны, соединились с вентиляционной

шахтой кафе, решенной по образцу европейской архитектуры. Распланированные рядом на бульваре узбекский, русский, французский и японский сады дополняют общую картину ассимиляции разнородного, в целях создания собственного своеобразия. Аналогичный процесс захватил и область синтеза искусств. Так, если во Дворце искусств, построенном в 1964 году (архитекторы В. Березин, С. Сулягин и др.), синтез архитектуры и изобразительных искусств решался в едином стилевом ключе, то в ресторане «Гулистон» (архитекторы Л. Комиссар, А. Фрейтаг) соединились три стилевые тенденции: стиль современной функциональной архитектуры; выполненная на сюжеты и в стилистике восточных миниатюр роспись банкетного зала (художники А. Ган, В. Каковин); и, наконец, несущий черты прибалтийской школы витраж «Жар-птица» (художники Н. Гросман и И. Лиене). При этом все названные элементы разнородного здесь сосуществуют лишь на уровне оформления, не затрагивая структуры зданий, обнаруживая характерный для этого этапа разрыв между устремлениями и практическими формами их реализации. Разнонаправленность и разнохарактерность творческих установок художников стала заметной приметой времени, определив своеобразие последнего периода развития монументальных исканий узбекских мастеров. Абстрактные керамические композиции братьев Жарских на торцах первых в Ташкенте девятиэтажных жилых домов и ими же выполненные в оформлении интерьеров кафе «Лаззат» мозаики на русские былинные темы; высокие образцы традиционного восточного искусства резьбы по дереву, ганчу, мрамору и элементы суперграфики в оформлении здания телецентра (художник Е. Аблин); сочетание в росписи плафона вестибюля станции метро



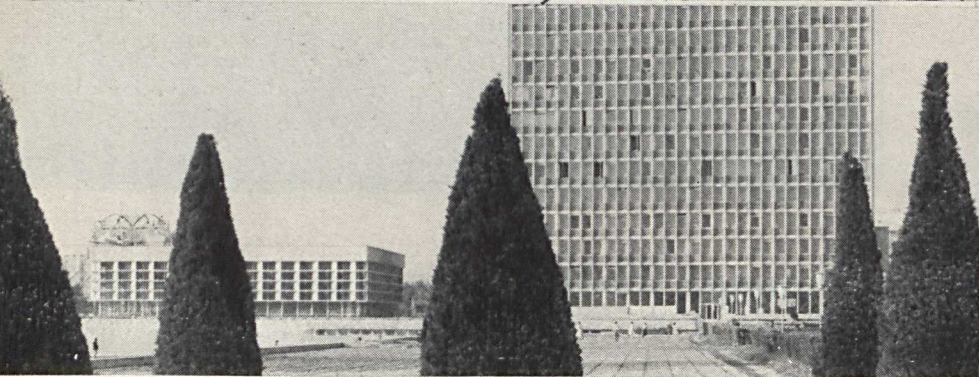
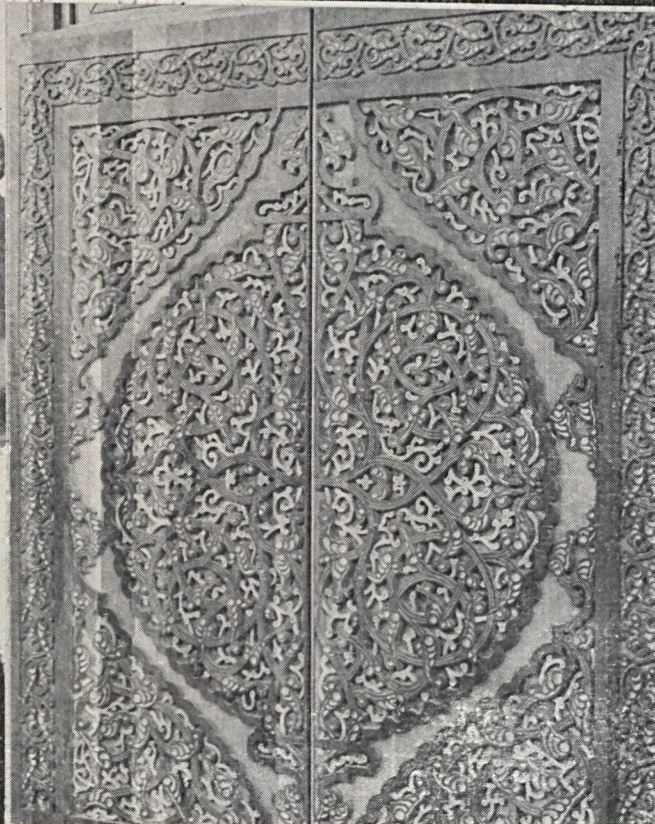
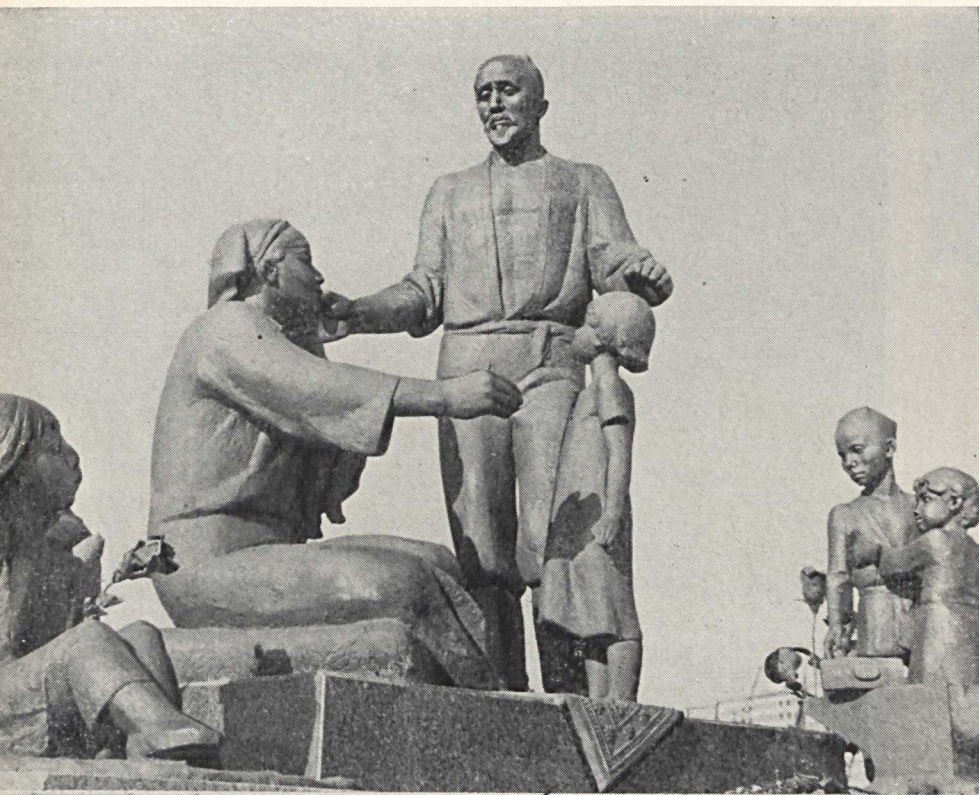
«Дружба народов» двух, по традиции развивавшихся параллельно, видов росписей «гирих» и «ислими» (геометрический и растительный) — вот лишь некоторые образцы, раскрывающие спектр художественных исканий и пристрастий монументалистов, закрепленных в многочисленных произведениях монументально-декоративного искусства и характеризующих современное состояние синтеза искусств в Ташкенте. И хотя среди специалистов не прекращаются споры в правомерности такой разноголосицы художественных исканий и уместного соединения их в одном синтетическом ансамбле, практика показала закономерность возникновения этой ситуации, отразившей возросшую потребность современного человека в расширении круга духовных ценностей, раскрытии неоднозначности эмоционального мира, приобщении к культурным традициям разных времен и народов.

ГОРОДСКИЕ ПРОСТРАНСТВА

Выражением возросших возможностей строительной индустрии стала практика организации после землетрясения 1966 года новых городских пространств в Ташкенте. Начало этой работе было положено формированием площади имени Ленина. Здесь впервые были опробованы многие новые принципы — открытая планировка, увеличение размеров, свободная расстановка зданий-монументов, — которые задали тон решению и последующих ансамблей центра города. К середине 1970 года в центральной части города появились новые зеленые массивы в виде мозаики малых набережных, парков, скверов, бульваров, склонов, распланированных у воды, на площадях, перед зданиями, внутри них и между ними. В этой мозаичности озеленения ландшафтными архитекторами города различаются высокоросное и партерное

озеленение. Первое — для сомасштабной связи открытых пространств с архитектурой, второе — для создания пространств обозреваемости архитектурных доминант центра. Подчиненное архитектуре партерное озеленение, занявшее большие территории центра, не сформировало, однако, самоценных градостроительных ансамблей, объединенных в единую пространственную композицию. Оно как бы закрепило своей открытостью и функциональной неопределенностью существование прорывов в ткани городской застройки, образовавшихся после землетрясения. Исключение в новой системе озеленения составляет канал Анхор с живописными, затеняющими полосами высокоросного озеленения вдоль набережных. Таким образом, открытые пространства площадей сложились в большинстве случаев как окружение для отдельных архитектурных объектов, а не как объект детализированного градостроительного проектирования, учитывающего соответствие пространств потребностям горожан. Стремление дифференцированно, функционально и со вниманием к человеку сформировать характерные для данного места городские пространства осуществлялось более целенаправленно в новой жилой среде Ташкента. Сохраняемый местный бытовой уклад и большие семьи стали основной причиной пересмотра в Ташкенте норм планировки и застройки микрорайонов. С 1965 года ведется экспериментальное проектирование так называемых микрорайонов-маханалля для Октябрьского района города. Предложены новые типы жилья для больших семей, новый тип жилого образования и системы его культурно-бытового обслуживания. Жилая ячейка вышла в традиционный дворик на земле и на этажах, но малоэтажная ковровая застройка из нее, неэкономичная сама по себе, сочеталась поэтому в проектах тех лет с экономичными четырех- и девяти-

этажными домами модных тогда криволинейных и трилистных по форме планов. Со строительством с 1969 года первого микрорайона-маханалля Ц-87 (архитекторы С. Адылов, Г. Коробовцев и др.) и с разработкой во второй половине 1970-х годов экспериментального микрорайона «Калькауз» (архитекторы С. Адылов, А. Косинский и др.) — ныне намечается его реализация — в практике застройки не только Ташкента, но и других республиканских городов распространились традиционный дворик, тупикиобразные улочки традиционной жилой среды среднеазиатских городов, оазисы — центры досуга и отдыха жителей и др. Свободой композиций больших открытых пространств центральных городских ансамблей в жилой среде предпочли камерность и обусловленность традиционными архитектурными принципами. Известный типологический консерватизм архитектуры жилья несомненно способствовал успешному внедрению прогрессивных традиционных принципов пространственной организации. В большинстве же современных градостроительных ансамблей возобладала идущая еще от градостроительных традиций классики линейно-осевая композиция ансамблей с постановкой по центру акцентов-ориентиров. По этому принципу сформировались перспективы улиц (к примеру, уместна и сомасштабна постановка гостиницы «Москва» в завершении проспекта имени Навои) и новых крупных магистралей (имени 50-летия Узбекской ССР — обстроенной девятиэтажными жилыми домами, Узбекстанской — с рядом двадцатиэтажных башенных зданий), а также пространства новых площадей имени Горького и Дружбы народов, появившихся на месте крупных транспортных развязок. Размещать на площадях изобразительные «ведущие темы» — новая задача в градостроительстве Средней



Азии, в традиционной культуре которой существовал запрет на изображения человека. Сегодня на наших новых площадях тематически определяющая, солирующая роль принадлежит монументальной скульптуре, которая является феноменом исключительно советского времени. Таковы, например, памятник М. Горькому и уникальный в выражении идеи дружбы народов памятник узбекской семье Шамахмудовых, одной из многих, приютивших в войну детей разных наций. Расположенные на больших площадях с неподчиненной застройкой, партерным озеленением и неакцентированными пространствами (транспортных и пешеходных путей, площадей перед зданиями, видовых раскрытий и др.), — эти скульптуры зачастую оказываются потерянными для горожан. Опыт их осуществления дает градостроительный урок, заключающийся в том, что пересмотр односторонне понятой свободы планировки, открытости больших пространств и свободного размещения зданий необходим проектированию, и с идейной точки зрения.

*

В Ташкенте последних двадцати лет — в силу историко-социальных и культурных особенностей, в силу особенностей природного и стихийного, как известно, характера — сконцентрировались те разнородные средства, приемы, тенденции зодчества, проявления которых в других местах были изолированными, самостоятельными и значительно растянутыми во времени. Ташкент поэтому калейдоскопичностью градостроительного облика представляет собой спрессованное выражение нынешней ситуации в зодчестве, в каком бы разрезе мы ее ни рассматривали: демографическом, планировочном, техническом, общекультурном и т. д. Этим Ташкент показателен и интересен.

Многое из апробированного в нем в градостроительном или архитектурном плане — будь то новые общегородские ансамбли площадей или экзотичные чайханы — становится моделью для пространства в республике и в регионе. Поэтому осваивать этот город особенно ответственно и трудно. Найти соответствующие Ташкенту закономерности развития образа крупного города — задача современных градостроителей. Эволюцию методов нового градостроительства здесь обуславливают самые различные направления. В перспективе перед зодчеством города стоят еще более неоднозначные и сложные альтернативы. Градостроительный процесс — это постоянный, планомерный и одновременно связанный с индивидуальным творческим мышлением, волей, смелостью и риском выбор основного, свойственного нам, в том калейдоскопе, который составляет нашу историю и сегодняшний день. Многоликость города будет усиливаться и в дальнейшем. И логичной позицией по отношению к ней будет не стремление привести многоликость к какому-то предвзятому стандарту или, наоборот, искусственно утрировать ее. Художникам, архитекторам, градостроителям предстоит и далее углублять понимание и развивать каждую из разнородных реальностей города. Лучший способ для этого — поиск согласия и взаимопроникновения с другими существующими реальностями: города, республики, региона, страны, отражение каждой реальности друг в друге. В результате, если завершить аналогии с калейдоскопом, мы получим не абстрактную красоту отраженного в зеркалах орнамента, столь дорогого узбекской душе. Это будет гармония иного порядка: визуально неброская, но гуманная своим многообразием и взаимосогласованностью. На всех уровнях городской структуры этот реалистический процесс уже начался.

Памятник семье Шамахмудовых на площади Дружбы народов

Клуб авиастроителей им. Чкалова

Озеленение на площади В.И.Ленина

Резные двери для музея им. В.И.Ленина

Акбар Хакимов



Т. Касимов
«Змея».
Шамот. 1981

Современный город трудно представить себе без скульптуры. Сегодня он особенно нуждается в декоративной скульптуре, своего рода эмоционально-образном ориентире, воспитывающем и обогащающем вкус, чувства и ум нашего современника. Общий интерес к эстетике современного окружения, к вопросам пространственно-средовой структуры городов мы наблюдаем сейчас повсеместно.

Грандиозный размах градостроительного дела в Ташкенте после памятного землетрясения 1966 года своим широким крылом затронул и отрасль монументально-декоративного искусства. И действительно, Ташкент за последние 10—15 лет строится поразительно быстро, разрастается и вширь и ввысь. Однако темпы градостроительного роста отчасти заслонили задачи концентрации усилий по созданию художественно-цельных зон в структуре города. Ташкент имеет ряд интересных скульптурных памятников и монументов, но основная масса скульптуры в городе присутствует в форме более или менее успешного вкрапления пластического объема в не всегда продуманную архитектурную среду. Настораживают просчеты в художественном решении ряда крупных памятников последних лет. В частности, это касается многофигурной композиции на площади перед Дворцом дружбы народов СССР имени В. И. Ленина, отличающейся излишней иллюстративностью и пластическим многословием. Отдельные просчеты скульпторов и архитекторов заставляют более пристально всмотреться в перспективные проблемы художественной организации городской среды в столице Узбекистана.

Ташкент видоизменяется на глазах. Хорошеют улицы, скверы, создаются новые бульвары, парки культуры и отдыха, то есть возникают все новые зоны, требующие комплексного архитектурно-художественного осмысления, где важная роль должна быть отведена и декоративной скульптуре. В самом центре Ташкента можно перечислить с десяток пустующих зеленых зон, буквально созданных для синтеза ландшафтной архитектуры и декоративной пластики. Требуют обновления и старые садово-парковые зоны города. Таким образом, объективные градостроительные условия для развития декоративной скульптуры имеются, в выступлениях архитекторов на последних конференциях звучала не только готовность к сотрудничеству, но и призыв к скульпторам активизировать свои усилия в этом направлении. И здесь очень важно проследить, какова же ситуация в самой современной скульптуре Узбекистана, имеются ли потенциальные возможности для развития декоративных форм пластики. Республиканские выставки последних двух-трех лет и особенно экспозиция узбекской пластики на региональной выставке скульптуры республик Средней



Ю. Кисилев,
С. Бабаян
«Ходжа Насреддин».
Бронза. 1980

Азии и Казахстана, состоявшейся весной этого года в Ташкенте, свидетельствуют о том, что в Узбекистане за последние годы вырос сильный коллектив скульпторов (здесь следует отметить скульпторов Самарканда и Каракалпакии), определилось и новое, очень интересное направление декоративной пластики в Ташкенте, представленное именами Д. Рузыбаева, И. Джаббарова, Р. Авакяна, В. Гамбарова, Н. Карлыханова, С. Карлыхановой, У. Мардиева, Т. Таджиходжаева.

Эти скульпторы стремятся освоить богатый массив традиций мирового искусства, и в то же время нельзя ее заметить в их работах свободного и осмысленного обращения к широкому спектру поэтико-метафорических приемов, образов и мотивов, истоки которых таятся в мифологических, эпических и фольклорных пластах местного происхождения. Это заметно обогащает язык пластических образов и художественных идей, расширяет круг ассоциаций, создает в их работах особую атмосферу неразрывной связи времен, исконного единства природы и человеческого духа, придает черты идейно-художественного и национального своеобразия этому направлению. По-своему трактуя традиционные сюжеты, скульпторы активно используют богатство и многослойность национального наследия в области изобразительных и прикладных искусств, пытаются перевести поэтику литературно-фольклорных, эпических мотивов в адекватно-выразительные пластические формы. Узбекских скульпторов вдохновляет среднеазиатская античная пластика, прекрасные образцы которой стали известны относительно недавно благодаря трудам археологов на юге Узбекистана, и ранне-



Н. Карлыханов
«Мечтатель».
Цв. туф. 1982

средневековые тюркские балбалы, и имеющие признанную репутацию мировых художественных ценностей изделия средневековых мастеров, торевтов и гончаров, памятники монументальной настенной живописи и скульптуры Средней Азии доисламского времени, разнообразные формы народного пластического искусства. При всей общности творческих установок, этих скульпторов отличает зримо выраженная индивидуальная аранжировка тем и мотивов.

Наиболее устоявшимся и зрелым представляется творчество Д. Рузыбаева. Его работы характеризуют отсутствие внешней аффектации, внутренняя гармония и ясность форм, использование пластических возможностей фактуры и светотеневой моделировки, очень тонкое введение цвета в скульптуру — все это восходит к традициям древней пластики юга Узбекистана, которую Д. Рузыбаеву приходилось реставрировать и одновременно изучать. Интересен цикл его скульптур — «Музы», выполненные в шамоте («Муза комедии», «Муза живописи», «Муза кино» и другие). В этих тонких и лиричных произведениях ощутимо стремление автора осмыслить свои произведения как синтез объема, пластики и цвета. Одно из характерных свойств его произведений — это связь с пространством, способность создать вокруг себя атмосферу притяжения. За внешней камерностью его работ отчетливо выступает яркое и оптимистическое мироощущение современного художника. Работа над пленэрной скульптурой знакома Д. Рузыбаеву — он был участником Международного симпозиума скульпторов в Венгрии, делал проекты композиции «Обитаемой скульптуры» для одного из парков Ташкента, является одним из инициаторов создания парка скульптуры в Ташкенте. Сейчас Д. Рузыбаеву предстоит увлекательная работа над созданием скульптурной композиции для небольшого дворца-музея прикладного искусства в Ташкенте по мотивам среднеазиатской народной игрушки.

В пластических решениях Н. Карлыханова ощущается тяга к формам ранне-средневековых тюркских балбалов — монолитных каменных изваяний с лапидарной выразительной характерностью типов. Однако балбалы для Н. Карлыханова не только форма, но и состояние человеческого духа, полное внутренней силы. В работе «Птицелов» асимметрия форм завоевывает пространство, плавные, округло-смягченные силуэты ассоциируются с человеческой добротой, отзывчивостью. «Птицелов», несмотря на монолитность форм, словно парит в пространстве, легко и невесомо осваивая его.

В другой работе («Степь») чувство слитности человека и мироздания, дыхание степного раздолья и безмятежного простора концентрируются в пластически обобщенной фигурке возлежащего кочевника. На его коленях установлена игрушечных



Т.Таджиходжаев
«Всадник».
Шамот. 1982



Т. Таджиходжаев
«Музы».
Шамот. 1980



Т. Таджиходжаев
«Кому тондыр?»
Шамот. 1982



В.Гамбаров
«Маком». Шамот.



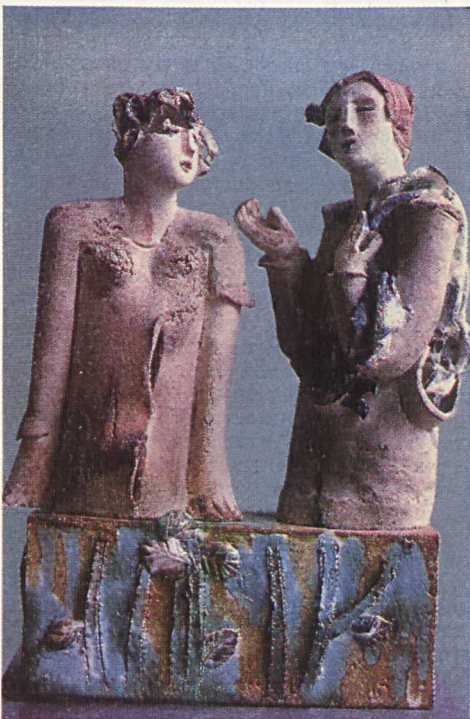
Н. Карлыханов
«Три грани».
Шамот. 1982



Т.Таджиходжаев
«Сон».
Туф. 1982



В. Гамбаров
«Праздник
в Шахимардане».
Бронза. 1982



С. Карлыханова
«Марта и Птицелов».
Шамот, цв. глазурь.
1981



У. Мардиев
«Крылатый лев».
Туф. 1982



Р. Авакян
«Двое».
Шамот. 1978

размеров фигурка коня, придающая произведению аллегорическое звучание и создающая атмосферу некоего сказочно-ирреального пространства. Но есть у художника и неожиданные решения, как, например, не свойственная его манере композиция «Три грации». Увлечение пластическими экспериментами, проявившееся в этой композиции, интересно в плане поиска, но заметно уступает характерной для основных работ Н. Карлыханова наполненности форм и смысловых ассоциаций.

В творчестве Т. Таджиходжаева трудно установить твердую стиливую или тематическую приверженность. Его пластике свойственны и обобщение поверхности, и проработанные в деталях композиции. Скульптор наряду с бытовыми сценками обращается и к символично-аллегорическим образам. Такая широкая разнонаправленность свидетельствует об активном поиске, на путях которого у скульптора имеются безусловные успехи («Сон»).

В последние два-три года серия своеобразных, запоминающихся произведений в шамоте, металле была создана молодым скульптором В. Гамбаровым. Он обладает универсальным чувством материалов, добиваясь его максимальной отдачи. В. Гамбарова привлекают жанровые, часто многофигурные композиции на темы узбекских празднеств, обычаев, песен, в которых он пытается передать красоту народного духа, чистоту и паивность мироощущения, душевную мудрость. Фольклорно оптимистическое чувство всеобщности, заложенное в самой атмосфере народного быта, празднества рассматривается им как конструктивное свойство народного мировосприятия, а не как мотив для пластической аранжировки. Таковы его последние работы «Праздник в Шахимардане», «Народный театр», «Маком». В народных типажах он находит черты высокой одухотворенности и возвышенности, пытается осмыслить и извлечь в этих характерах актуальный для современности нравственный и философский смысл. В произведениях В. Гамбарова ощутима станковость в разработке темы, для него характерны рельефные композиции, а в объемных композициях проскальзывает стремление к графической выразительности, к уплощению пространства скульптуры («Праздник в Шахимардане»).

В пластической интонации этой группы скульпторов преобладают спокойные ритмы и уравновешенные пропорции, созерцательное и преобразующее начало, перемежаясь, снимает крайности экспрессивно выраженных стиливых форм. В творчестве этих четырех скульпторов наиболее целенаправленно осуществляется поиск выразительных декоративных решений, хотя их именами число скульпторов Ташкента, работающих в декоративной скульптуре, не ограничивается.

Произведения узбекских скульпторов на региональной выставке, сохраняя особен-



В. Гамбаров
«Набад»
(Девушка, играющая
на флейте).
Фрагмент
мемориала
погибшим
в городе Кушка.
Бетон, дерево.

Д. Рузубаев
Эскиз
скульптурной
композиции.
Шамот,
гипс. 1979

ности экспозиционных работ, дают в то же время основание рассматривать их как начальный этап в осуществлении будущих задач выхода декоративной пластики в пространственную среду города. Вместе с тем эта выставочная декоративная скульптура, демонстрируя возможности своего жанра, обнажила и ряд проблем. Например, в отдельных работах ощущается экспозиционная привычка рассчитывать на максимально трехчетвертное обозрение, что в условиях функционирования в городской среде неминуемо приведет к снижению эффекта воздействия на нее. Важное значение для преодоления этой инерции имела работа большой группы скульпторов в Доме творчества под Ташкентом над созданием парка скульптуры, который решено было разбить вблизи выставочного зала Союза художников Узбекистана в самом центре города. Уже в первых образцах этой пленэрной скульптуры проявилось умение молодых художников работать над большой формой камня. Причем наблюдается такое же, как и в шамоте, разнообразие стиливых, пластических приемов, подходов к материалу, но уже очевидно стремление к максимальному выявлению пленэрных возможностей скульптуры — ее круговое обозрение, сочетание камня с зеленью, деревьями, включение в богатую светотеневыми контрастами среднеазиатскую природную среду. Работы Н. Карлыханова «Мечтатель», В. Рутчина «Гений», Д. Рузубаева «Раздумье», У. Мардиева «Дилген», Р. Авакяна «Музы», Т. Таджиходжаева «Сон» свидетельствуют о том, что декоративная скульптура, так же как и классическое вапние, способна решать важные идейно-пластические задачи, но по-своему, в рамках своей жанрово-видовой заданности. Художественное познание в декоративной скульптуре происходит дедуктивным способом — от общего к частному, в отличие от академической скульптуры со свойственным ей психологизмом, индивидуализацией характеров и событий. Поэтому пространство и время в декоративной скульптуре не имеют точных координат, поэтому столь свободно и охотно адаптируются в ней различные вариации «вечных тем» и «бродячих сюжетов». Упомянутые работы раскрывают сложные философско-образные категории и как бы включают зрителя в общую канву культурно-исторического процесса. Значение материала, его фактуры в осмыслении произведения демонстрирует работа Н. Карлыханова «Мечтатель». Фактура камня, скульптурность пластического объема придают образу особую пространственную и смысловую протяженность. На всесоюзной конференции в Ташкенте, посвященной обсуждению этой региональной выставки, в выступлениях участников звучала тревога по поводу обилия работ из шамота и недостаточного количества произведений, выполненных в твердых материалах. Безусловно, повальное увлечение шамотом в известной степени настораживает — относительная быстрота достижения результатов, доступность и легкость обработки могут ослабить внимание художников к собственно скульптурным материалам. Но трудно обвинить в этом только скульпторов. Вопрос этот выходит за рамки сугубо творческих проблем и выдвигает необходимость создания производственной базы. В резолюцию указанной конференции был включен пункт о необходимости создать региональную базу в Акташе под Ташкентом, где уже имеется опыт творческой работы в камне, на основе которой следует создавать в будущем симпозиумы скульпторов. Решение этой задачи содействовало бы и более успешному развитию декоративной скульптуры в Ташкенте, да и в других городах республики и региона, созданию художественной неповторимости и красоты их облика. Что же касается узбекских скульпторов, то инициативность и творческая самоотдача, с которой они готовились к этой первой региональной выставке и работали для парка скульптуры, очевиднее всяких слов, и за ними, как говорится, дело не станет.

Снова это загадочное «Золотое сечение»...

Вот уже более двух тысячелетий загадку «золотого сечения» пытаются решить ученые и художники, предложены десятки вариантов различных теорий, но ни одна из них пока не объяснила полностью природу этого интереснейшего феномена. В чем же он заключается? Издревле люди замечали, что среди всех наблюдаемых пропорций имеются такие, которые кажутся наиболее предпочтительными, «приятными для глаза». Так, из числа прямоугольников людям обычно больше всего нравится форма с некими «умеренными» пропорциями. Постепенно эти наблюдения привели к выводу о том, что наиболее «гармоничной» человеку представляется пропорция 1:1,62 (когда, например, одна сторона прямоугольника на 62% длиннее другой). Эта пропорция получила название «золотого сечения». В чем секрет предпочтительности этой пропорции? По-видимому, первая гипотеза о природе «золотого сечения» принадлежит Платону, считавшему, что наиболее «красивым» является такое соотношение, в котором «из трех чисел, плоскостей или тел среднее так относится ко второму, а также второе к среднему, как среднее к первому, и именно тогда достигается ощущение «наиболее совершенного единого целого».

В средние века пропорциям придавался мистический смысл, они выводились посредством «магии чисел»; многие произведения средневекового (западноевропейского, русского, восточного) искусства — и в первую очередь архитектуры — используют пропорцию «золотого сечения». В эпоху Возрождения среди «апологетов тайных качеств божественной пропорции» были Леонардо да Винчи (который и назвал ее «*sectio aurea*» — золотое сечение) и Кеплер (именовавший ее «*sectio divina*» — божественное сечение). Были попытки объяснить предпочтительность «золотого сечения» его близостью к пропорциям человеческого тела...

Новая волна интереса к «золотому сечению» (обусловленная запросами со стороны целого ряда практических потребностей) пришла в XIX веке. Основатель «экспериментальной эстетики» Г. Т. Фехнер еще в 1876 году опубликовал результаты своих опытов, которые подтвердили: из множества форм испытываемые, действительно, чаще всего выбирают в качестве «самых приятных» те, которые отвечают пропорции «золотого сечения», а когда к испытываемым обращаются с просьбой указать самые «неприятные» формы, среди таковых реже всего встречается «золотое сечение». Еще больше возрос интерес к этой проблематике в XX веке, в основном в связи с потребностями разработки оптимальных форм для массового производства, стандартизации форм. Типичным примером задачи подобного рода является выбор оптимального формата киноэкрана; для этой цели, в частности, изучались форматы произведенных живописи различных стран и эпох, причем обнаружилось, что как раз картины обычно не отвечают пропорции «золотого сечения». Для объяснения феномена «золотого сечения» стали все чаще привлекать к рассмотрению закономерности психологии (культурные традиции), и физиологии, в том числе пропорции поля бинокулярного зрения...

В настоящее время существует много теорий, трактующих феномен «золотого сечения» с самых различных позиций. В этой области работают как советские ученые, так и исследователи из ЧССР, Франции, ФРГ, США, Канады, Японии. Каждая из предложенных теорий чаще всего хорошо объясняет лишь какую-то часть накопленных в этой области экспериментальных данных, но сталкивается с трудностями при объяснении других фактов. Публикуемая статья освещает эту проблему с новой, необычной точки зрения — с позиций психофизиологии, в связи с явлением асимметрии полушарий головного мозга. Конечно, некоторые грани феномена «золотого сечения» по-прежнему остаются в тени (например, сама величина этого сечения). Однако бесспорно, что и многие новые факты вводятся в обиход науки об искусстве и художественной практики.

Владимир Петров

«Золотое сечение» и проблемы внутри мозгового диалога

Юрий Лотман, Николай Николаенко

Проблема «золотого сечения», известная еще Евклиду и оказавшаяся со времени работ Фехнера в центре целого ряда эстетических дискуссий, не теряет своей актуальности.

Интерес к ней в наше время понятен: практическая сторона его обуславливается тем, что практика дизайна, технической эстетики заставляет широкий круг специалистов, никогда прежде не касавшихся эстетики, ставить вопрос: а на каком основании следует придавать создаваемым предметам именно те, а не другие формы? В теоретическом аспекте новые технические возможности открывают перед искусством метрией соблазнительные перспективы и заставляют вновь и вновь пытаться отыскать относительно точные законы художественных предпочтений. Таковы были, например, в 1968 году опыты Макса Бензе по созданию «информационной эстетики», не давшие, однако, обнадеживающих результатов. И все же поиски законов, которые позволяют «получать радующую глаз, красиво оформленную вещь», настолько актуальны, что многочисленные неудачи на этом пути не могли дискредитировать самую необходимость новых попыток.

Проблему «золотого сечения» совершенно по-новому позволяют поставить исследования в области функциональной асимметрии, раскрывающие различие в работе правого и левого полушарий головного мозга человека и, в частности, различную природу освоения ими пространства. Новый смысл получают и эксперименты по эстетическому предпочтению. Выявляется динамический механизм сознания, напряжения между противоборствующими тенденциями моделирования пространства. Основной смысл опытов по выявлению роли правого и левого полушарий в пространственных представлениях человека (см.: Николаенко, Деглин, 1983) в том, что за ними раскрывается динамический механизм сознания, напряжение между противоборствующими тенденциями моделирования пространства. Сущность новых методов изучения проблемы «золотого сечения» сводится к следующему. Современные нейрофизиологические исследования позволяют с помощью односторонних лечебных электрических шоков временно выключать какое-либо одно из полушарий головного мозга. В период временного (30—60 минут) угнетения одного полушария психическая деятельность определяется другим полушарием*. Изучение интеллектуальных способностей человека с

* Методика изучения, ее эффективность и показания подробно изложены в монографиях (Балонов, Деглин, 1976) и статье (Деглин, 1976). Это лечение позволяет бороться с тяжелыми психическими заболеваниями и проводится только при наличии соответствующих клинических показаний.

работающим только правым или только левым полушарием делает возможным установить своеобразность роли каждого из них. Полушария головного мозга функционально асимметричны, то есть выполняют различную функциональную работу. Как было установлено, с левым полушарием связаны восприятие и порождение соответствующих клинических показаний: звуков, речи, чтение, счет, письмо, абстрактное мышление, словесная память, тогда как с правым полушарием — узнавание лиц, непосредственная интуитивная ориентировка в конкретном пространстве и времени, опознавание предметных изображений, идентификация фигур, цвета, конкретно-образное мышление и память.

Однако такие сложные формы человеческого сознания, как «интеллект», «интуиция» или «историческое мышление», представляются сложным результатом разнонаправленных усилий обоих полушарий, своеобразным диалогом между ними, а не простым продолжением работы какого-либо из них. В этой связи в последние годы особенно пристальное внимание проявляется к роли правого полушария. Ранее считалось, что левое («доминантное», «большое») полушарие — единственный носитель наиболее сложных и высокоорганизованных функций человеческого мозга; роль же правого («недоминантного», «малого») полушария считалась незначительной. Но оказалось, что правое полушарие может осуществлять сложную деятельность. Оно играет самобытную роль в восприятии и порождении интонационно-голосовых характеристик речи, имеет особое значение в процессах восприятия предметных звуков и мелодий, в воспроизведении мелодий, а также в зрительно-пространственной ориентации. В последние годы появилось стремление понять деятельность правого и левого полушарий мозга как генераторов двух различных познавательных стратегий и разных способов обработки информации: левое полушарие оперирует последовательностями дискретных элементов, обеспечивает логическую последовательность, категоризацию, владеет концепциями, а правое ведает целостными образами и высказываниями, может реконструировать и запоминать ситуации чувственного опыта с помощью иконических (образных) знаков, обеспечивает анализ конкретных индивидуальных признаков объекта и формирование гештальта (целостного образа), лежащего в основе мгновенного чувственного «схватывания» конкретных впечатлений (см.: Балонов, Деглин, 1976). Иначе говоря, человек обладает двумя знаковыми моделями мира, с помощью которых познает окружающую действительность. В процессе восприятия мира каждое полушарие использует свой язык, свою стратегию, и их сложный протекающий «диалог» определяет динамику мыслительных процессов.



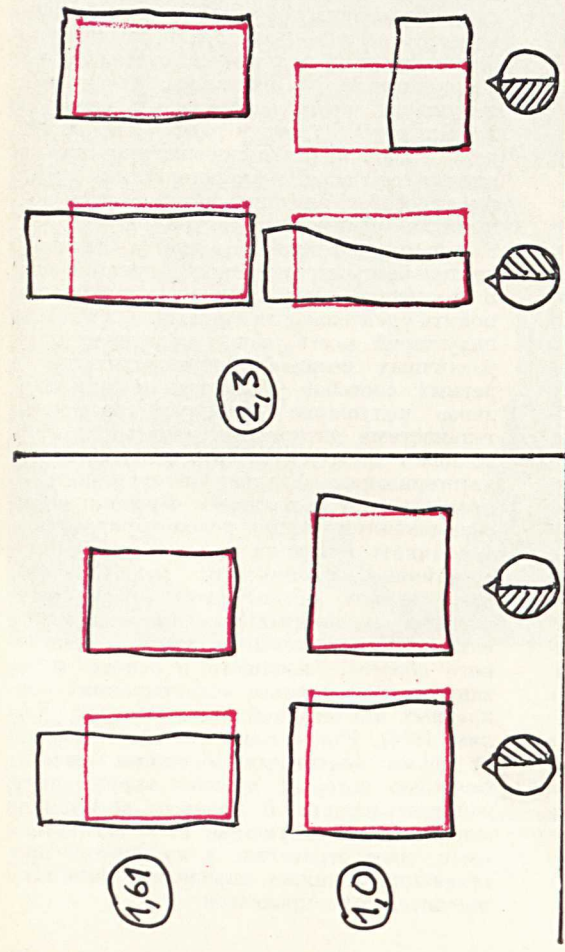
ВЫБОР ПРОПОРЦИИ

Для исследования предпочтений пропорций испытуемым предлагали три прямоугольника: с пропорциями квадрата, с пропорциями «золотого сечения», с удлиненными пропорциями. Предлагалось выбрать наиболее приятную форму. В обычном состоянии испытуемые чаще всего предпочитают квадрат. При сохранности левого полушария эта картина выбора в основном сохраняется. Но в состоянии сохранения деятельности правого полушария картина резко меняется: предпочтение отдается «золотому сечению».

Соответственную картину дает и анализ неприятия пропорций: левое полушарие чаще отвергает «золотое сечение», а правое, напротив, — вытянутый прямоугольник.

№ 1. КОПИРОВАНИЕ ПРОПОРЦИИ

Отдельная серия исследований ставила задачей выяснить, насколько точно испытуемые будут переписывать прямоугольники



тех же пропорций. Оказалось, испытываемые в обычном состоянии и в состоянии сохранности правого полушария точно выдерживают пропорции в копиях. Однако поразительные искажения выявились в условиях сохранности активности левого полушария: квадрат срисовывается как прямоугольник, вытянутый влево. Угольник еще более вытягивается. Наиболее грубо искажаются пропорции «золотого сечения», его отношениями в копиях становится прямоуглыица.

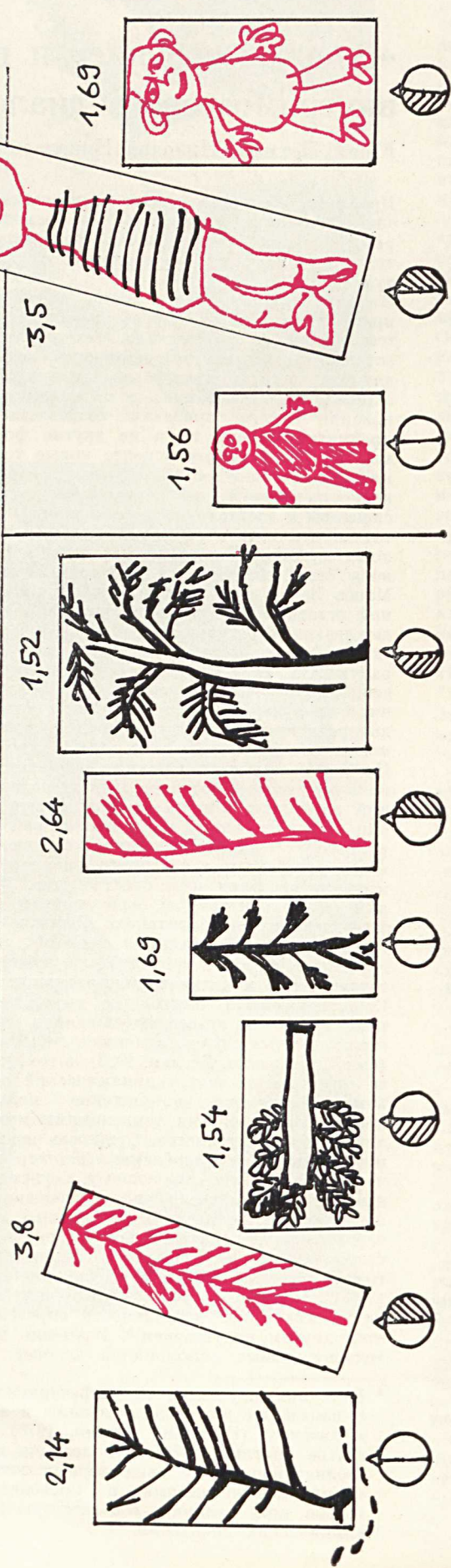
Прочем, правое полушарие чаще стремится увеличить горизонталь при относительно точном воспроизведении вертикали. Напротив, левое полушарие всегда тяготеет к увеличению размера по вертикали (особенно при копировании).

№ 2. ПРЕДПОЧТЕНИЕ ПРОПОРЦИИ В РИСУНКАХ

При изображении дерева для левого полушария типично делать рисунок в виде елки с явным преобладанием вертикального размера и сужением горизонтальных пропорций. Напротив, правое полушарие интуитивно выдерживает пропорции, близкие к «золотому сечению». Предпочтение горизонтальности рисунка проявляется в стремлении «укладывать» изображение по горизонтали.

№ 3. ПРЕДПОЧТЕНИЕ ПРОПОРЦИИ В РИСУНКАХ

При изображении человека в контрольных рисунках пропорции, как правило, соответствуют «золотому сечению». В состоянии сохранности деятельности правого полушария пропорции тоже соответствуют «золотому сечению». Картина меняется при изображении левым полушарием: пропорции изменяются за счет уменьшения размера по горизонтали или за счет вытягивания вертикальной оси рисунка.



НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ ПО ОПЫТАМ

Подведем итоги экспериментов, давших кстати сказать, при статистической их обработке исключительно высокие показатели достоверности.

Эксперименты по выбору (предпочтению) пропорций показали, что правое полушарие предпочитает «золотое сечение», а левое — вытянутые формы. Одновременно бросается в глаза то, что контрольное (двухполушарное) сознание облекается с левым — в большем проценте выбора квадрата. Последнее можно объяснить тем, что и в двухполушарном, и в левополушарном случаях на непосредственно зрительное впечатление наслаиваются некие концепции словесно-логического порядка, сосредоточенные в левом полушарии и деформирующие не-

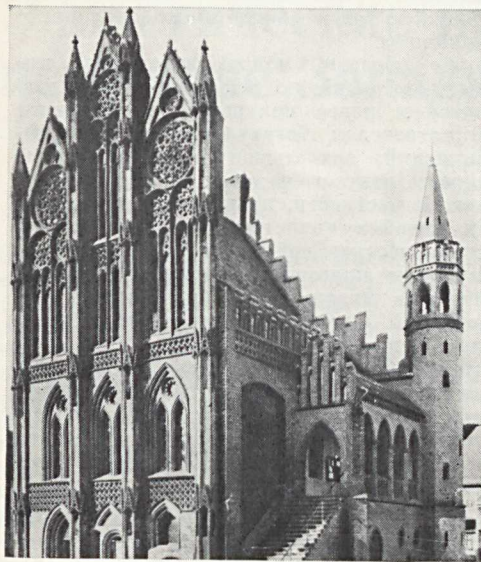
мационным отношением фигуры. Здесь действует тот же закон, который диктует культурно воспитанной аудитории вкус к текстам с пониженной информацией, к текстам, изобилующим отбора. Следовательно, опыты с предпочтением не дают «чистых» результатов. На них неизбежно отражается «возмущающее» воздействие интеллектуализма.

Значительно более прозрачные результаты дают опыты по воспроизведению заданных фигур. Испытуемый считает, что срисовывает точно то, что ему показывали, и устойчивые тенденции к определенным деформациям позволяют заключить, каким образом предоляется объект в его сознании. Итоги этой серии экспериментов таковы: правополушарное и двушарное (контрольное) сознание проявляет известную близость (с определенной тенденцией) к правому полушарию, сокращая вертикальные линии. Левое же полушарие обнаруживает резкую тенденцию к удлинению фигур по вертикали. На таблице особенно наглядно видна критическая роль «золотого сечения» как точки разграничения тенденций: именно здесь правополушарное и контрольное сознание полностью совпадают, а левополушарное дает неожиданно резкий отрыв даже на фоне собственной траектории.

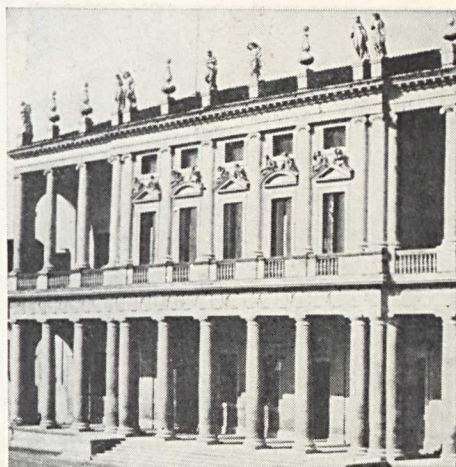
Не менее показательны «свободные» рисунки, выполненные при активности одного какого-либо полушария. Рисунок, выполненный левым полушарием, характеризуется тем, что когда у правополушарного испытуемого возникает интуитивное чувство, что рисунок неуместится в некоторую ошуща-

емую им норму пропорций, он кладет изображение набок, явно предпочитая нарушение пропорций в ширину, а не вверх. Напротив, левополушарный испытуемый, автор рисунка, настойчиво располагает лист вертикально (вопреки экспериментатору, который пытался положить лист ширью), придавая своему рисунку устремленность вверх.

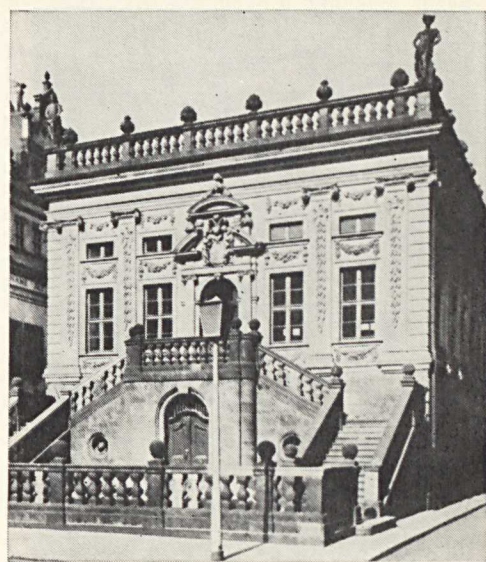
Весьма характерным является то, что когда у правополушарного испытуемого возникает интуитивное чувство, что рисунок неуместится в некоторую ошуща-



Ратуша
в Тангемюнде.
Начало XV века



Дворец
Кьеригати
Палладио
в Виченце.
Середина XVI века



Старая биржа
в Лейпциге.
Последняя треть
XVII века

Нельзя не заметить связи между моделированием картины мира правым и левым полушариями и хорошо знакомыми явлениями мира изобразительных искусств. Удлинение пропорций человеческого тела встречается в готической скульптуре. Резкое удлинение фигур, введение ракурса сверху вниз, при котором нижняя часть фигуры оказывается как бы в удаленной перспективе, знакомые нам по живописи Эль Греко, могут быть сопоставлены с левополушарным эффектом. Многочисленные же случаи пропорций, тяготеющих к «золотому сечению», очевидно, отражают правополушарные тенденции. Особенно отчетливы подобные сближения на материале архитектуры, где противопоставление ренессансных и готических пропорций как бы напрашивается на антитезу право- и левополушарного моделирования пространства.

Однако именно легкость подобных сближений заставляет подчеркнуть глубокие различия: право- и левополушарное моделирование пространства составляет нейрофизиологическую базу его художественного воссоздания, но само по себе художественных текстов не генерирует. Философия невозможна без мозга, но мозг еще не делает философа. Г. Вельфлин, характеризующая созданную Микеланджело галерею Лауренцианы, писал: «Сравните соответственные части верхнего и нижнего этажей. Напоминающие слуховые окна углубления под главными нишами, например — продолговатые; верхние — квадратные, со вписанным в квадрат кругом. Нельзя себе представить более полного успокоения» (Вельфлин, 1913, 58). Явление, отмеченное Вельфлином, подчиняется некоему общему закону. Возьмем столь различные здания, как ратуша в Тангемюнде (поздняя готика, начало XV в.), дворец Кьеригати Палладио в Виченце (середина XVI в.) и старая биржа в Лейпциге (последняя треть XVII века, барокко). Мы специально выбираем не уникальные шедевры, а здания, представляющие среднетипичные явления разных стилей. Фасад ратуши мог бы быть охарактеризован как явное выражение левополушарных тенденций. При этом характерно, что удлиненность окон нарастает от цокольного этажа кверху. Однако целая серия круглых конструкций дает переход от резко вытянутых («левополушарных») форм к нейтральным (круг в этом отношении подобен квадрату). Барочная структура дает переход от удлиненных (2:1) пропорций окон бельэтажа к укороченным (1:2) второго этажа. И все это вписано опять-таки в нейтральный квадрат фасада. Особенно богата игра пропорций у Палладио: окна разных этажей, проемы между колоннами, фасад дают сложный набор форм, реализующих разнополушарные тенденции. В произведениях искусства, даже при отчетливой ориентации на какой-либо односторонний способ освое-

ния пространства (например, готика), все время наличествует внутренняя апелляция к нейтральным и противоположным языкам моделирования. В Лейпцигской бирже среднепропорциональное между пропорциями нижних и верхних окон дает идеальное «золотое сечение», которое замаскировано присутствует как фон в капризных пропорциях раннего барокко. В произведении искусства физиологический автоматизм, с которым то или иное полушарие «видит» внешний мир, сменяется свободой художественного выбора, оперирующего разнополушарными языками как средством гибкого художественного моделирования. Художник играет на полушарных активностях, как на инструментах, а динамическая структура человеческого сознания, способная гибко использовать диалог полушарий, создает физиологическую базу для сложных моделей художественного полифонизма.

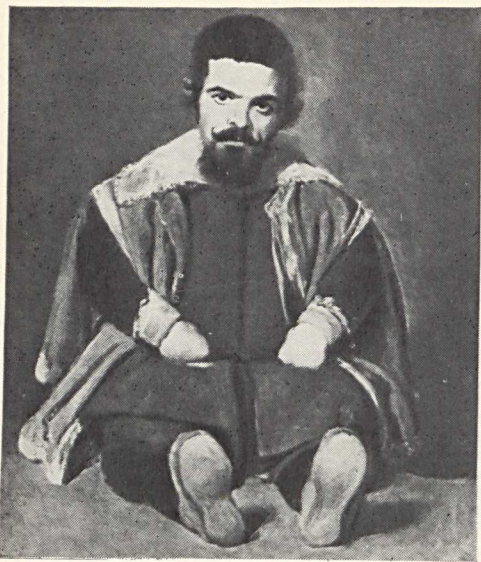
С этой позиции становится понятной и утомительность для зрения стандартных окон на всем пространстве фасадов современных зданий. Только будущее покажет, во что обходится психике современного человека ровный антропийный гул типовой застройки второй половины XX века, это тяготение к формам пониженной информативности. Не менее показательны данные о влиянии разных типов полушарного «зрения» на изображение человека. Как писал Вельфлин, «смысл сведения форм стили к формам человеческого тела покоится на том, что тело несет непосредственные отражения душевной жизни данной эпохи» (Вельфлин 1913, с. 79). Эта способность воспринимать те или иные художественные деформации пропорций тела, как связанные с определенными метафорическими значениями, заслуживает внимания. Поскольку правополушарное «зрение» выступает как более непосредственное, импульсивное, а левополушарное связывается со словесно-культурными наслоениями, то близким к «золотому сечению» пропорциям тела (по крайней мере в европейской традиции) придается значение естественной пропорциональности. Именно по отношению к нему изображение воспринимаются как «удлиненные» или «укороченные». Характерно, что именно в этой точке правополушарное «зрение» сливается с двуполушарным, то есть приобретает характер обыденного и естественного. Так, в проекции на нормы романского стиля готические пропорции выступают как «удлиненные». В равной мере так же воспринимаются барочные пропорции фигур Греко на фоне ренессансной традиции. Однако здесь активна не только альтернатива Ренессансу: барокко склонно удлинять горизонтальную ось гораздо больше, чем вертикальную, и на этом фоне вертикальная удлиненность воспринимается как особенно значимая. Именно таков эффект колокольни Смоленского монастыря, проектированной Раст-

релли. Удлиненные формы воспринимаются на фоне правополушарных пропорций и дешифруются в системе готики как одухотворенные, противопоставленные материально-телесным, или же как уникальные, странные, дисгармоничные в поэтике барокко.

Но возможно и противоположное: если именно удлиненные, левополушарные формы играют роль эстетической нормы, на их фоне «золотое сечение» выступает как аномалия. Таковы, например, знаменитые карлики Веласкеса. На портрете дворцового карлика Себастьяна де Морра фигура изображенного вписывается в прямоугольник, близкий к «золотому сечению». Однако то, что эта, казалось бы, идеальная пропорция характеризует калеку с мощным торсом и младенческими ножками, заставляет воображение зрителя «дорисовывать» нормальную фигуру, выводя ее за пределы прямоугольника.

Информационно-нейтральный квадрат получает семантику от ряда, в который он включен, становясь одним из полюсов динамической структуры. Так, говоря о галерее Лауренцианы, Вельфлин увидел в ней переход от беспокойства вытянутых форм к «полному успокоению», Наташа Ростова в «Войне и мире» истолковала аналогичный контраст как движение от ненадежности и сомнительности к надежности и доверию. Сравнивая Бориса Трубецкого и Пьера Безухова, она говорит о Борисе: «Он узкий такой, как часы столовые... Вы понимаете?.. Узкий (...)» и о Пьере: «Безухов (...) он четверугольный». Между тем в портрете карлика Веласкеса то, что фигура вписывается в правильный квадрат, а освещенная часть лица образует другой — меньший — квадрат, посаженный на него сверху, раскрывает укороченную аномальность «золотого сечения».

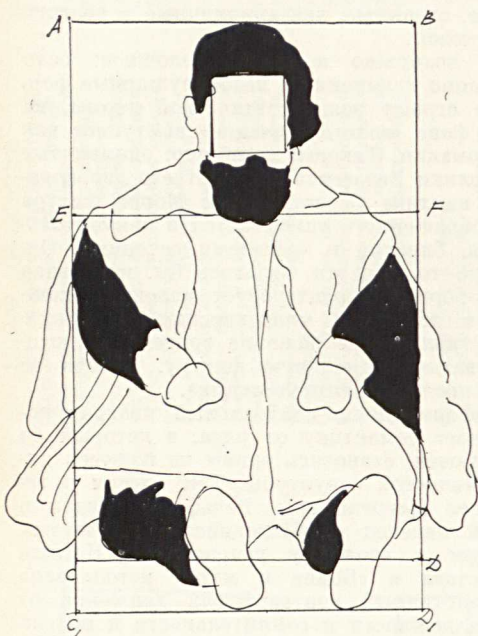
Таким образом, делается очевидной диалогическая природа работы полушарных пространственных языков при создании художественного текста. Чрезвычайно интересно устойчивое явление у Достоевского, страдавшего, судя по показаниям клиники, правосторонней височной эпилепсией, изображений готических окон, испещряющих его рукописи и никак не связанных непосредственно с их содержанием. Время приближения припадков, видимо, сопровождалось у Достоевского гиперактивизацией правого полушария, что вызывало чувство остановки времени и быструю смену исключительно ярких зрительных образов. После припадков же наступали понижение активности правого и реципрокная активизация левого полушария, приводившие к обостренной способности комбинировать и деформировать хранящиеся в памяти образы. Готические окна на рукописях, возможно, были подсознательными сигналами этой левополушарной активности. Однако процесс попеременной перевозбудимости полушарий, усугубленный у Достоевского болезнью,



Диего Веласкес.
Портрет карлика
Себастьяна де Морра



Эль Греко.
Евангелист Иоанн



видимо, является характерным для всякого творчества.

Наблюдения над динамическим диалогом полушарных языков, моделирующих пространство, приводят к более общим выводам. После Гегеля нет ни одной работы по истории мировых стилей и — шире — типов культур, которая бы не подчеркнула структурное единство разнообразных проявлений тех или иных художественных эпох и не попыталась найти нечто общее между модами и поэзией, архитектурой и музыкой и т. п. Как писал Вельфлин, «объяснить стиль значит не больше, как связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса» (Вельфлин 1913, 78). И в другом месте: «Самым излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры» (Вельфлин 1930, 10).

Исследованию общественно-исторических причин, определяющих облик культуры той или иной эпохи, посвящено много усилий. Однако социальные условия влияют на создания культуры и искусства через ряд посредствующих звеньев. История идеологии изучена весьма подробно, но историческая психология, без которой конкретное изучение истории культуры невозможно, находится в самом зачаточном состоянии, и здесь исследования

функциональной асимметрии полушарий мозга могут сыграть существенную роль. Каждое сложное явление культуры опосредовано многими рядами причинностей. Можно говорить о причинных связях, идущих от внехудожественной действительности к искусству, можно говорить о причинностях, действующих внутри определенного вида искусства и определяющих динамику его художественных форм, но можно исследовать и связи между различными видами искусств одной и той же эпохи. Легко обнаружить общие идеологические черты искусства Западной Европы XII—XIV веков (эпоха «готики»). Можно ли, не впадая в вульгаризм, усмотреть связь между формой готических окон и схоластикой? Но ведь именно словесно-классификационные формы характерны для левополушарного мышления. Это же мышление обнаруживает предпочтение удлиненных, вертикальных форм, а следовательно, готики и схоластики; связь оказывается естественной, определенной общностью нейрофизиологической базы. Конечно, сама эта база не первопричина: она лишь инструмент, который берет на вооружение культура данной эпохи. Некоторая возможность, заложенная в механизме сознания человека, делается семиотической моделью, на которую ориентируется культура данной эпохи.

Такая ориентация отнюдь не означает, что культура думает «половиной головы». Напротив. Как мы видим, даже в пределах отдельных текстов имеет место диалог полушарий. Каждая тенденция действует на фоне противоположной, а перевозбуждение одной какой-либо тенденции закономерно ведет к ее торможению и возбуждению противоположной. Происходит постоянный обмен текстами между разными семиотическими структурами одной и той же культуры.

В этой картине находит объяснение еще одно существенное явление. Если многочисленные концепции «замкнутых циклов» культур исходят из того, что каждый период внутри себя образует абсолютное и идеальное единство, то реальное исследование материала неизменно рисует картину более пеструю. Д. С. Лихачев обращал уже внимание на неизбежно гетерогенный характер так называемых «великих стилей» (Лихачев, 1969; Лихачев, 1982). Подобно диалогу между разными формами полушарного мышления, сознание каждого культурного периода динамично и складывается из напряженных диалогов. Внутри самой культуры идет борьба за то, какой из конкурирующих голосов получить (или захватить) право свидетельствовать перед лицом истории о культуре в целом, а исследователи раз-

ных культурных позиций «высвечивают» в одной и той же эпохе противоположные доминанты.

Таким образом, можно заключить, что опыты по изучению того, как «видят» мир правое и левое полушария мозга, дают искусствоведам богатую пищу для размышлений, захватывая и теоретические вопросы искусствоведения, и сферу практики. В частности, практическим выводом для дизайнера является бесполезность поисков абстрактной «красивой» формы: ощущение красоты возникает в сложной динамике право- и левополушарных напряжений, опосредованных через всю систему культурного опыта.

Эстетические предпочтения есть часть динамического психокультурного процесса, который начинается диалогом между полушариями головного мозга и завершается диалогом основных семиотических образований данной культуры.

Библиография

- Балонов Л. Я., Деглин В. Л. 1976 — Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Л., Наука, 1976;
Бензе Макс. Введение в информационную эстетику. — В кн.: Семиотика и искусствоведение. М., Мир, 1972;
Вельфлин 1913 — Вельфлин Г. Ренессанс и барокко, пер. с нем. Е. Лундберга под ред. А. Л. Вольнского. СПб., изд. «Грядущий день», 1913;
Вельфлин 1930 — Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Пер. с нем. А. А. Франковского. М.—Л., Academia, 1930;
Гиберт К., Кун Г. История эстетики. М., Иностранная литература, 1960;
Деглин — Деглин В. Л. Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека. Курьер ЮНЕСКО, 1976, февраль.
Лихачев 1969 — Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века. Великие стили и стиль барокко. — Русская литература, 1969, № 2, с. 18—45;
Лихачев 1981 — Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусства. — Сб.: Классическое наследие и современность. Л., Наука, 1981;
Мак-Уинни Г. Обзор исследований по эстетическим измерениям. — Там же.
Николаенко, Деглин — Николаенко Н. Н., Деглин В. Л. Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга. — Труды по знаковым системам, XVII. Тарту, 1983;
Николаенко Н. Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности. — Текст и культура. Труды по знаковым системам, XVI. Тарту, 1983 /в печати/;
Schenk, H. Der Goldene Schnitt. 1959;
Fechner, G. T. Vorschule der Aesthetik. Berlin, 1876;
Фехнер Г. Т. Из книги «Введение в эстетику». — В кн.: Семиотика и искусствоведение. М., Мир, 1972, с. 326—329.
Bense, Max, 1965 — Bense, M. Zusammenfassende Grudlegung moderner Ästhetik. — «Mathematik und Dichtung», München, 1965;
Bense M., 1968 — Bense, M. Einführung in Informationsästhetik. — «Kunst und Kybernetik», Köln, 1968;

От редакции

Не в первый раз редакция обращается к теме соотношения науки и искусства, к научному исследованию реальной «природной» базы, на которой возникает феномен художественного творчества (А. Добров и ч. Дом колдуньи и художественное восприятие. — ДИ СССР, 1980, № 4).

Мы надеемся, что публикация материала Ю. Лотмана и Н. Николаенко, касающегося проблемы «золотого сечения» и связанных с ней вопросов деятельности полушарий мозга, послужит поводом для участия представителей науки в этом разговоре на страницах нашего журнала.

Экологические проблемы в искусстве Запада

Михаил Соколов

Среди развитых капиталистических стран в последние десятилетия нашего века трудно найти другое государство, где понятие «экологический кризис» столь неистребимо и властно вошло, даже «въелось» в кровь и плоть цивилизации, культуры, политики, как в современной Западной Германии. Это и не удивительно: ведь «экономическое чудо», которым западногерманский бюргер привык гордиться как символом послевоенного возрождения страны, обернулось где-то на протяжении 60-х годов безжалостным, тотальным наступлением индустрии на природный мир. «Романтическая Германия» с лесами, ухоженными почти на манер парка, и Рейном, почитавшимся (почти что с религиозным трепетом) как воплощение «природной чистоты», превратилась сегодня в заложницу, огороженную со всех сторон опустошенными ландшафтами и грудями промышленных и потребительских отходов. Как свидетельствовал уже в 1971 году журнал «Шпигель»: «ФРГ наряду с Японией — страна, более всего страдающая от загрязнения воздуха отработанными газами промышленных предприятий и разного рода промыслов. Над густозаселенными промышленными районами и крупными городами ФРГ нависают колпаки смога. В реках ФРГ больше свинца, кадмия, ртути, меди и никеля, чем в водотоках индустриальных центров США и Японии. В одном только Рейне, источнике питьевой воды для 20 миллионов человек, доля химикатов, особенно кислот и фосфатов, биологически медленно усвояемых или вовсе неусвояемых, ежегодно увеличивается на 8%»¹. В конце 60-х годов прессу многих стран мира обошла мутная, словно размытая дождем фотография рейнских берегов. Ее сделал журналист, решивший проверить степень загрязнения «матери вод». Запечатлев на пленке рейнский пейзаж, он попытался проявить фото в «чистой» воде, зачерпнутой в бачок тут же, на месте съемки. Насыщенность воды химикалиями была настолько высокой, что фотография вполне получилась... Все чаще в специальных рубриках «Природная среда», введенных в последние

годы во многих западногерманских органах массовой прессы, мрачным рефреном звучит мысль, высказанная известным экспертом по вопросам загрязнения воздуха М. Нейбургером: «Наша цивилизация погибнет не от вселенской катастрофы, вроде ядерной войны; она будет постепенно погребена под собственными отбросами»².

Не случайно именно в последние годы и именно в ФРГ особенно бурными темпами нарастало политическое движение «экологического протеста», получившее популярную кличку «партии зеленых». Здесь оно обрело настолько прочную массовую базу, что в минувшем году ознаменовалось сенсационным успехом на выборах в бундестаг: «зеленые» образовали самостоятельную фракцию в правительстве.

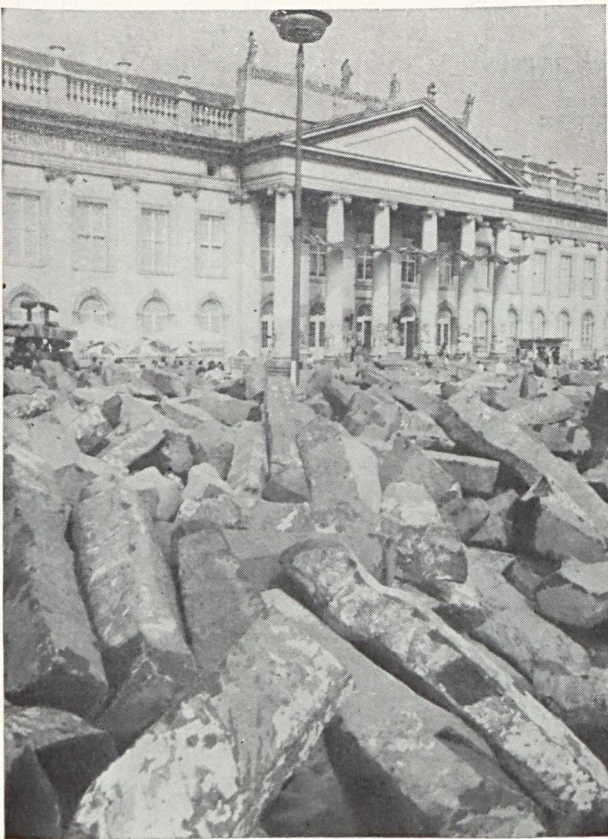
Экологические мотивы насквозь пропитали и современную западногерманскую литературу, где мы то и дело слышим исповедь страждущей природы, и изобразительное искусство. Закономерно поэтому, что тема большой и многоаспектной выставки, представившей недавно крупномасштабный срез новейшего искусства Западной Германии зрителям Москвы, Ленинграда и Новосибирска³, звучала так: «Человек и природа в современной живописи и графике».

Не все на выставке воспринималось как свидетельство искренней, граждански пристрастной скорби и тревоги о фатальной дисгармонии между человеком и природой, о роковой враждебности, предопределившей ныне на Западе взаимоотношения рукотворного и нерукотворного миров. Так, диничным и нигилистическим «черным юмором» были переполнены полотна так называемых «новых диких» (Г. Базелица, Х. Миддендорфа и других)⁴ — где на приметы современной цивилизации наплывает лавина первобытного хаоса, одичавшей природы, как бы мстящей за пренебрежение к ней. Катастрофические последствия экологического кризиса в странах Запада предстали у «новых диких» в предельно мистифицированной, антигуманистической, развлекательно-пугающей форме.

Иной, гораздо более конструктивный

характер носили экспонаты, где станковое искусство вступало в диалог с дизайном, с искусством среды, претворяясь в так называемых «смысловых картинах» (Sinnbilder). Для нашего уха это выражение звучит странно: нам кажется, что всякая картина — «смысловая», но в немецкой искусствоведческой лексике это понятие относится лишь к образам, наделенным высокой степенью обобщенности, образам-персонификациям, аллегориям, напоминающим театр Брехта. Модусы бытия такой «смысловой картины» весьма неоднородны — от реалистического философского размышления (где аллегория выступает «праздничным платьем» природы, органическим развитием ее глубинных свойств) до неосurreалистического гротеска, где игра шифров довлеет над реальностью или даже догматически навязывает последней свои собственные «мифологические модели» (как в представленном на выставке цикле Й. Иммендорфа «Кафе «Германия»). Обращая же к экологии, «смысловая картина» нередко начинает говорить на языке не только станковой живописи, но и почти что ландшафтного дизайна — поэтому многие «картинки с выставки», если рассматривать их в плане общей проблематики искусства ФРГ, заключают в себе немалую познавательную ценность как свидетельства, с одной стороны, расширяющихся возможностей станкового искусства, обретающего экологический резонанс, а с другой — авангардистских «эстетических тупиков», возникающих на этом пути. Сложном и нелегком пути в «саду раздваивающихся тропинок», если воспользоваться крылатой фразой Х. Л. Борхеса.

В резком, лобовом столкновении выступают цивилизация и природа при сопоставлении двух композиций — «Толпы» З. Польке (1969) и «Морского пейзажа» Г. Рихтера (1975). Обе возникли в фотореалистический период творческой биографии авторов; обе предельно двусмысленны, поскольку причудливо совмещают тематически-сюжетные претензии с отвлеченной «мифологией» фотопроцесса. Трудно решить, что больше увлекает авторов — напряжение урбанистических стрессов или абстрактная орнаментика раstra в первом случае, ностальгическое воспоминание о небесных просторах романтического пейзажа или голая техника фотографического сфумато — во втором. «Морской пейзаж» Рихтера в равной степени напоминает и морские дали К.-Д. Фридриха, и зазывные дымчатые фоны современной журнальной фоторекламы. По-своему экспрессивное полотно, существующее в пространстве на правах декоративного панно, пронизано,



Й. Бойс (ФРГ)
Нагромождение базальтовых блоков перед входом на выставку «Документа-7» в Касселе. 1982



П. Брюнинг (ФРГ)
Суперстрана. Раскрашенный офсетный плакат. 1967

по сути, двойной ностальгией: и по перевозчанной природе, и по искусству «чистого пейзажа», не раздробленного в калейдоскопе авангардистских приемов. О другом участнике выставки, П. Брюннинге, авторы каталога пишут: «Пользуясь системой знаков-сигналов, он строит утопические ландшафты, зовущие к интеграции природы с техникой»⁵. Но такая сверхзадача свойственна скорее давним утопиям футуристов, воспевавших технократически-высокомерное отношение к природе, нежели работам Брюннинга. Кажется, будто перед нами увеличенные фотопанорамы и фрагменты топографической съемки, проработанные фантастическими чертежными значками. Техника здесь не интегрируется с природой, но ведет себя как в порабощенной ею стране, где поля скованы сетью автострад и сложных развязок, а будущие проектные «задумки» злобеще маячат не то топографическими значками, не то взмывшими в воздух стайками летающих тарелок. Столь же несвободной, жесточайше размеченной по ранжиру предстает природный мир в трагичных композициях Г. Вальденбурга. В его «Полнолунии», к примеру, сетка перил, сквозь которую робко проглядывает крохотная луна, воспринимается как подобие прутьев тюремной решетки.

Постоянно в искусстве ФРГ последних лет возникают печальные мотивы «разграбленных ландшафтов» (Raublandschaften, если вспомнить термин, введенный в научный обиход видным немецким географом первой половины века С. Пассарге), бесплодных, почти инопланетных в своем пугающем обличии зон, отработанных и исторгнутых современной индустрией как ненужная ветошь. Это сквозная тема творчества М. Сарториуса, представленного на выставке в СССР несколькими большеформатными рисунками. То и дело фоном здесь становится лес испускающих ядовитый дым заводских труб. Острую социальную публицистичность получает этот мотив и в фотомонтажах крупнейшего прогрессивного художника-плакатиста Западной Германии К. Штека — например, он сопоставляет стоящую торчком гигантскую дымящуюся сигарету с вереницей промышленных труб в плакате «Курим наперегонки» (1975). И, наконец, сам человек все чаще предстает в облике жертвы производственных травм или отравленной среды — таковы персонажи полотен Х. Дила, М. Мунски, К. Фогельгезанга. Последний из художников, фами-

лия которого, по прощан судьбы, переводится на русский как «птичья песня», изображает капиталистический мегалополис как «пейзаж после битвы», развязанной правыми кругами против своих же сограждан. До предела сгущая сатирические краски, живописцы видят жертвы «экологической агрессии» не только среди людей, но и в мире животных — таковы скорчившаяся в клетке подопытная обезьяна у Фогельгезанга или отравленные, пропитанные какой-то ядовитой синькой и беспомощно кувыржающиеся в воздухе птицы в полотне П. Нагеля «Стая голубей» (1975).

Изображения же «чистого пейзажа» в искусстве ФРГ и Западного Берлина передко при ближайшем знакомстве оказываются столь же обманчивыми и пререальными, как картинка с аппетитной похлебкой, в которую тыкался носом голодный Буратино. Девственные леса, морские дали, пышные кроны деревьев зачастую не предполагают за собой конкретных ландшафтных реалий, но пародируют газетную, журнальную, телевизионную рекламу, чутко подыгрывающую экологической тоске среднестатистического бундесбюргера. Рекламно-пародийен лес в офорте И. Грюкке с весело распевающим егерем, словно вынырнувшим из романтической баллады прошлого века. Рекламно-пародийны проносящиеся мимо автостреды деревья в пейзажах Петера Бердта. В одной из своих картин («Пейзаж по открыткам», 1973) Берндт язвительно обнажает прием — вдоль иллюзорно уносящегося вдаль шоссе выстроены прямоугольники почтовых открыток, заключающие в себе фрагменты ландшафта, парочитый глянецовый мирок «живописных видов». Воедино живут злой гротеск, бичующий престижно-потребительское отношение к природе, и искренняя тревога, воспринимающая эти пресловутые «живописные виды» почти как животных, занесенных в «Красную книгу». Можно вспомнить, что на западноевропейских автомобильных картах жирная зеленая черта вдоль нитки трассы обозначает места, где можно увидеть «красивый пейзаж», номенклатурно, по сути, уподобленный редкому архитектурному памятнику или реликтовой живой особи.

Авангардизм, не упускающий случая, чтобы громко заявить о «проблемной актуальности» своего экспериментаторства, вплотную занялся экологией. Так, в 1972 году Г. Хааке, словно вспоминая вышеупомянутый случай с проявлением

пленки в рейнской воде, соорудил специальную установку, сочетающую колбочки с пробами воды, отходами химического производства, чучелами отравленных рыб. Нам уже приходилось писать об особенно широко разрекламированных прессой ФРГ «экологических хепенингах» В. Фостеля и Х. А. Шульта⁶. Ульрих Тимм на специальном «художественно-экологическом» франко-западногерманском симпозиуме, состоявшемся в 1975 году в Нойенкирхене, оформил в виде театрализованного действия элементарный акт посадки деревца. Вольфганг Лайб, выдвигая лозунг «природной скульптуры», сделал основными материалами своих ассамбляжей молоко и цветочную пыльцу... Все чаще местом аналогичного рода акций становилась лесная глушь, где в нарочито абсурдных действиях извлекался некий «модуль природной среды», то возводились конгломераты сучьев, стволов дерна и сухой травы, напоминающие не то полуфантастические постройки первобытных людей, не то следы пребывания запрятавшихся в леса приверженцев «стратегии выживания». Обломками разрушенной природы была переполнена и состоявшаяся в прошлом году в Касселе выставка «Документа-7».

Центральный и, пожалуй, самый масштабный по размерам объект последней «Документы» хорошо поясняет фатальную замкнутость «природозащитных акций» авангардистов, их отрешенность от реальных процессов гуманизации (или натурализации, как все чаще подчеркивается в последнее время) жизненной среды. По проекту Й. Бойса, чьему имени сопутствует особенно шумная реклама в нынешней западногерманской прессе (на выставке в СССР он был представлен рисунками, имитирующими стиль первобытных наскальных росписей), у входа в кассельский дворец Фридрицианум, где разместились «Документа», была нагромождена куча гигантских базальтовых блоков. «Экологически озабоченный» Бойс (пытавшийся даже в том же году пройти в бундестаг по спискам «зеленых») объявил, что гряда базальта призвана разбудить в сердцах посетителей «Документы» сострадание к природе и стимулировать их к жертвоприношениям для расширения зеленой зоны Касселя — окончательный демонтаж базальтовой кучи стал бы знаком осуществления лесоводческого проекта Бойса. В итоге же число пожертвованных не превысило нулевой черты, а пресловутая куча стала предметом долгого

М. Сарториус (ФРГ)
Ландшафт-IV.
Рисунок цветными
карандашами.
1976



З. Польке (ФРГ)
Толпа.
Растровая
композиция.
1969



и запутанного судебного разбирательства между Бойсом и городскими властями. Базальтовая гора почти в полном смысле слова родила мышь, способствуя не дальнейшему озеленению Касселя, но лишь дополнительной рекламе Бойса.

Противоречив и сложен бывает переход от авангардизма к гуманистическому городскому и ландшафтному дизайну, переход, осуществляемый обычно по линии разрыва с навыками «антиискусства», а не продолжения модернистской традиции. Например, для известного западногерманского скульптора О. Хайека такими символами перехода стали монументальные «сады камней» и архитектурно-пространственные комплексы, призванные очеловечить бездушное пространство современного города. Подчеркивая возрастающую экологическую ответственность современного искусства, Хайек заявил: «Дело не должно ограничиваться одной лишь декорацией зданий. Искусство должно будить тревогу об оскудении нашего рукотворного мира... Художнику нужно занять позицию, покинутую большинством архитекторов, и попытаться преодолеть визуальную скудость наших улиц и площадей»⁷. Тревога о состоянии среды все глубже проникает и в современное зодчество ФРГ — совсем недавно группа архитекторов (Р. И. Дитрих, Э. Шнайдер-Весслинг и др.) объединилась под лозунгом «биологического строительства», избрав своей программной целью применение естественных материалов и разработку конструкций, обеспечивающих нормальное, не замкнутое в кругу синтетических суррогатов жизненное функционирование человека⁸.

Однако мы вновь хотим вернуться к стапковому искусству, вбирающему в себя раздумья об упадке и оскудении естественного и городского ландшафта страны. Лишь островками природного величия стали на выставке в СССР полные мажорной энергии пейзажи Б. Циммера и патетические во всей своей пасторальной «почвенности» «стога сена»

Н. Тадеуша. Меланхолическая, почти трагичная картина А. Кифера «Писать красками — уничтожать огнем» (1974) более адекватно отразила преобладающее в современном искусстве ФРГ настроение экологической тревоги. Сквозь очертания исполнительской палитры здесь проступает безводное черное поле, покрытое ленивыми язычками пламени, нечто вроде тлеющего торфяника. Не раз Кифер обращался к немецкому пейзажу,

стремясь воплотить в образах парочито унылых полей и перелесков трагические этапы исторического развития страны. Конкретно связаны с сегодняшней социальной действительностью Западной Германии и «тлеющие торфяники», постоянно встречающиеся в его полотнах 70-х годов. Как пояснил Кифер в интервью, горящие поля в его картинах (и в его аналогичных по теме фотокнигах) суть пейзажи окрестностей Хорнбаха, деревушки в Бухенском округе (Неккар-Обервальд), где находится его студия. Неподалеку от Хорнбаха многие годы расположена база бундесвера, и пейзажи Кифера — фантазии на тему о том, как погибнет природа, если внезапно вспыхнет нефть, просачивающаяся из бундесверовских складов горючего в окружающую почву⁹. Здесь, даже если сам художник и не ставил перед собой никаких программных целей, экологическая эстетика уже не ограничивается абстрактным противопоставлением природы и технической цивилизации. Образ «разграбленного ландшафта» выступает недвусмысленным предостережением о военной угрозе, стимулированной агрессивными кругами НАТО. Забота о чистоте природы и борьба за мир сливаются в единый процесс, как это нередко случается в деятельности прогрессивных общественных организаций ФРГ.

Разные оттенки, разные настроения — пигилизма и надежд, апокалипсиса и утопии — соседствуют в экологических мотивах современного искусства ФРГ и Западного Берлина. Там, где — и среди экспонатов выставки, и в панораме художественной жизни в целом — господствуют догмы модернизма, даже самые благие и природолюбивые намерения оборачиваются бесперспективным черным гротеском. Гротеском, творящимся либо к натуралистической констатации факта, своего рода патологоанатомическому срезу ландшафта, еще одному варианту «эстетики насилия», воплощенной теперь уже в теле природы, а не человека. Либо к пародийно-футурологическому пророчеству, лишенному каких бы то ни было конструктивных элементов. Тревогу в этом случае изгоняет равнодушное созерцание, разглядывающее землю каким-то инопланетным в своей холодной отвлеченности взором. И ландшафт, уже драматически отъединенный от человека в реальной действительности, проходит через двойное отчуждение в авангардистском образе. Но бывает и иначе.

Лучшие из такого рода произведений (в том числе и среди тех, которые были представлены советскому зрителю) не только углубляют наши знания о стране, культурные связи с которой столь значительно окрепли в последнее время, но и вносят самобытный вклад в гуманистическую или, точнее, природно-гуманистическую традицию искусства XX века. Традицию, глубинный смысл которой можно выразить словами одного из главных «экологов» русской литературы М. М. Пришвина: «Мы в природе соприкасаемся с творчеством жизни и соучаствуем в нем... Дело человека высказать то, что молчаливо переживается миром. От этого высказывания, впрочем, изменится и самый мир»¹⁰.

¹ Morgen kam gestern.— «Der Spiegel», 1971, N 4, S. 74.

² Цит. по кн.: Данциг Дж., Саати Т. Компактный город. Проект организации городской среды (пер. с англ.). М., 1977, с. 14.

³ В экспозицию вошли произведения и некоторых художников Западного Берлина.

⁴ О них см. нашу статью: «Новые дикне» и сумерки авангардистской мифологии.— ДИ СССР, 1982, № 8.

⁵ Человек и природа в современной живописи и графике (каталог выставки). Дюссельдорф, 1983, с. 28.

⁶ См.: Соколов М. Н. Кризис «антиискусства» и экология.— Искусство, 1981, № 77, с. 54.

⁷ Цит. по кн.: Redstone Z. G., Redstone R.R. Public art, new directions, N. Y., 1980. s/p.

⁸ Biologisch bauen.— «Der Spiegel», 1979, 3 August.

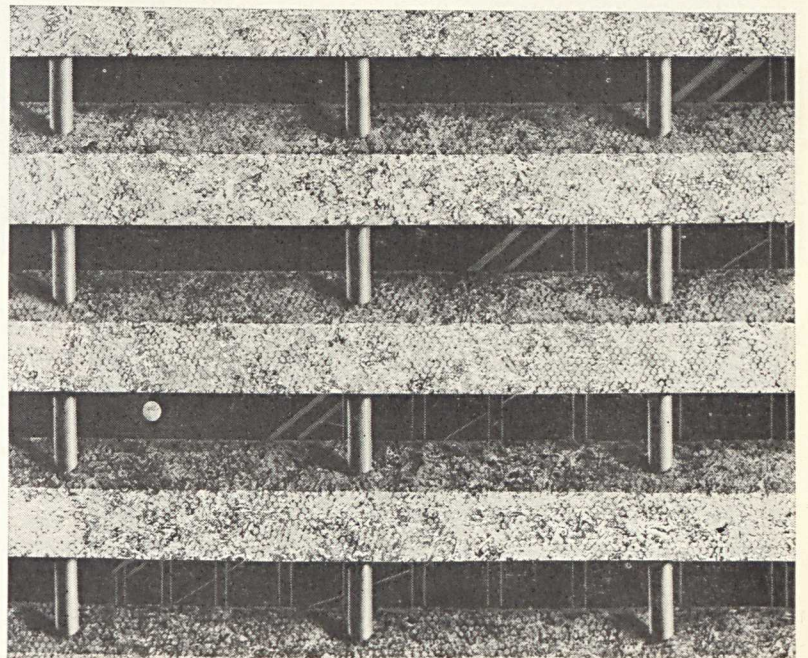
⁹ Anselm Kiefer... Biennale Venedig 1980: Deutscher Pavillon, s/1, 1980, s/p.

¹⁰ Пришвин М. М. Незабудки. М., 1969, с. 22—23.

И.Грюкке
(Западный Берлин)
Поющий егерь.
Офорт. 1977



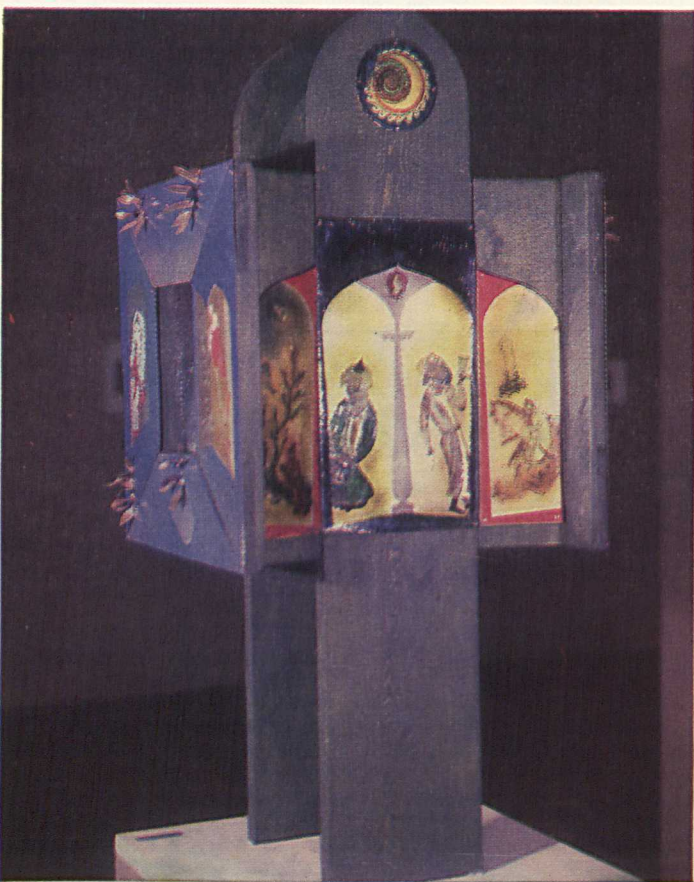
Г.Вальденбург
(Западный Берлин)
Полнолуние.
Масло. 1981



Советско-венгерский семинар

Марина Терехович

В.Кулаков
«Городской пейзаж».
Эмаль, медь. 1979



С.Шарипов
«Окно в поэзию».
Эмаль, дерево. 1981

Среди многообразных форм сотрудничества СХ СССР с организациями художников других стран, пожалуй, самой плодотворной представляется форма симпозиумов, куда собираются художники для работы в том или ином материале, в той или иной технике. Ярким примером такого сотрудничества является советско-венгерский симпозиум по эмали, который проводится уже на протяжении десяти лет.

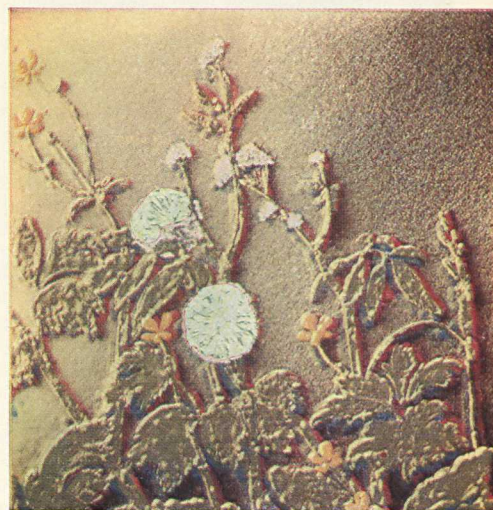
Замысел совместной работы по развитию этой старинной техники и ее активному внедрению в современную художественную практику возник в 1973 году в Тбилиси на конференции по эмальерному искусству, на которой присутствовали приглашенные из Венгрии художники. А начиная с 1974 года советские художники разных специальностей — ювелиры, живописцы, прикладники, монументалисты — ежегодно выезжают в венгерский город Кечкемет для его практического осуществления. Симпозиум проводится на базе промышленного предприятия «Лампарт», его меценатом выступает совет области Бач-Кишкун, партийные и государственные органы которой делают очень много для поощрения всех видов искусств.

Венгрия в настоящее время занимает одно из ведущих мест в искусстве горячей эмали по металлу среди европейских стран. Примечательно, что помимо традиционного употребления эмали в ювелирном и прикладном искусстве, она используется венгерскими художниками в монументально-декоративном и в дизайне. Собственно, пути освоения эмали как современного художественного материала для украшения архитектуры города и села и являются главной задачей Кечкеметского

В.Цалкаламанидзе
Декоративное блюдо
«Козерог».
Медь,
перегородчатая
эмаль, гравировка.
1980



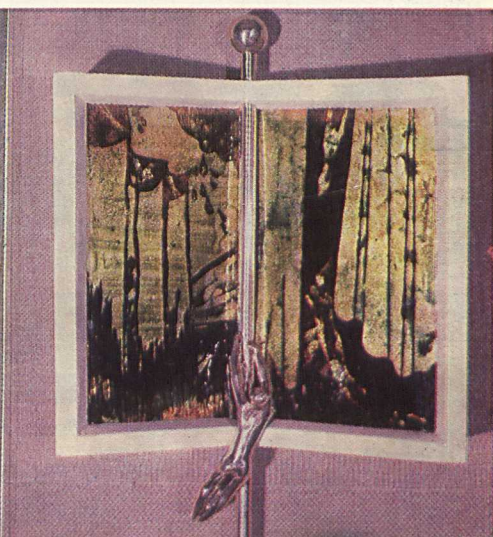
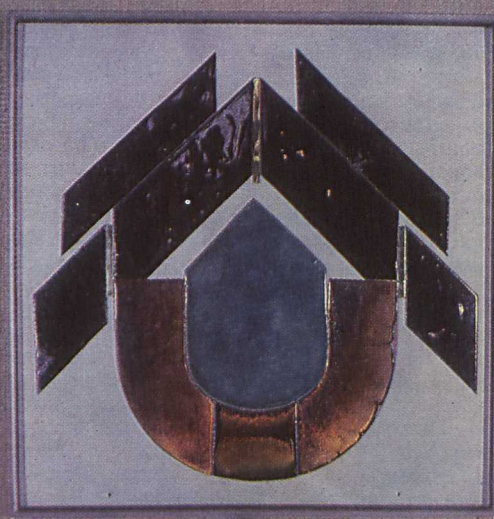
И.Николаев
«Одуванчики».
Эмаль, железо.
1980



Ч.Астан
Композиция.
Эмаль, медь. 1979

Л.Линнаке
Композиция
из триптиха
«Ожидание».
Эмаль, алюминий.
1977

И.Урбас
Композиция
из цикла
«Человеческие
страсти».
Эмаль, медь,
бронза. 1979—1981



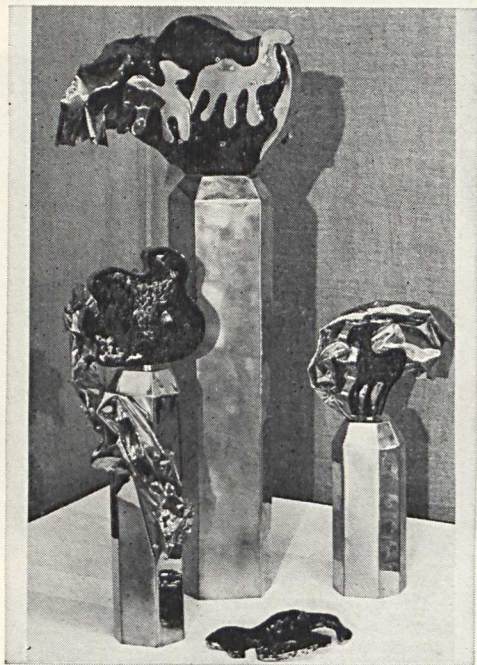
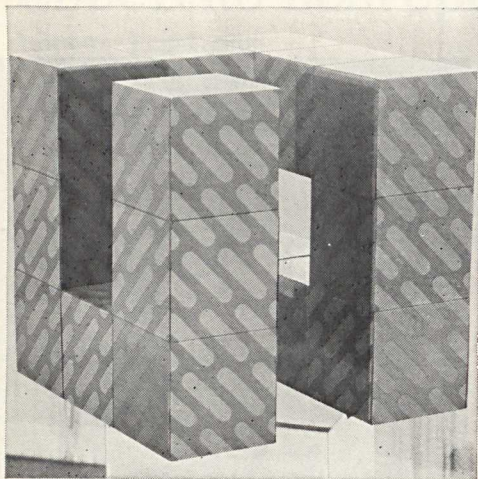
симпозиума, руководимого будапештским художником Михаем Катаи.

За эти годы в Венгрии побывало более 30 советских художников, известных мастеров из Прибалтики, Средней Азии, России, Закавказья и с Украины. Обоюдный полезный творческий обмен между профессионалами двух стран привел к тому, что симпозиум утвердился, приобрел популярность в СССР и Венгрии и дал интересные в художественном отношении результаты.

Этапным моментом в его работе стала совместная выставка произведений участников «Современная художественная эмаль». Она состоялась весной 1982 года

в Москве, а осенью — в Сентендре и Будапеште. На ней были продемонстрированы самые разнообразные по задачам произведения — ювелирного и прикладного искусства, станковой и монументальной живописи, скульптуры и городского дизайна. Преобладали вещи-идеи, вещи-эксперименты, которые если и не всегда отличались привычной выставочной законченностью, зато в них наглядно ощущался творческий потенциал как авторов, так и материала. Поэтому выставка смогла раскрыть перед зрителями совершенно новые грани эмального искусства, расширить представления о сфере его применения.

Экспонированные произведения ювелиров, этих исконных эмальеров, таких как Ю. Шор (Будапешт), Э. Куррель (Таллин), Ю. Савельев, Н. Белякова, О. Карандашева, Л. Ситникова (Москва), С. Березовская (Ленинград), Л. Андриякайтисе (Рига), М. Цалкаламанидзе (Тбилиси), были отмечены высоким мастерством владения материалом и продемонстрировали неувядающее очарование эмалей. Большой выдумкой отличались произведения, в которых нашли свое воплощение поиски принципов «вхождения» эмали в архитектурно-пространственную среду. Художники-монументалисты, привыкшие иметь дело с различными материалами



(смальтой, деревом, металлом, стеклом и т. д.), считают эмаль трудным и капризным материалом, порождающим множество проблем, и среди них — нахождение оптимального размера произведения и его обрамления, а также материалов, сочетающихся с блестящей поверхностью эмали. Экспериментируя в этом плане, советские и венгерские художники нередко обращались к скульптуре, что привело к созданию очень оригинальных предметных форм произведений. Так, С. Шарипов (Душанбе) выстроил «архитектуру» из дерева для обрамления расписных пластин с сюжетными изображениями («Окно в поэзию»); И. Николаев (Москва) собрал пространственную композицию из эмалированных, вырезанных по рисунку пластин наподобие детского конструктора («Пастораль»); П. Дейм (Сентендре) полностью закрыл поверхность геометрического объема эмалированными плитками («Пластический элемент»); В. Сырнев (Фрунзе) включил эмаль фрагментарно в тело объемной формы («Капля воды», «Синие кони»); Т. Сури (Кечкемет) построил рельеф по принципу витража, активно рисуя перегородками между разноцветными эмалями («Созидание»). Любопытного эффекта добился И. Урбанс (Рига) в декоративных настенных композициях «Человеческие страсти», сочетающих расписную эмаль с бронзовыми полированными скульптурами и ярко-белыми рамами-коробами в сложных пространственных взаимоотношениях. Наличие в Венгрии богатой палитры глухих и прозрачных эмалей позволило художникам исследовать диапазон ее колористических возможностей на различных металлах. Свообразием отличались цветная графика на железе Ю. Гагайниса (Рига), воспользовавшегося приемом вжигания графита в эмалевую поверхность; трехчастная композиция «Ожидание» Л. Линнакс (Таллин), выполненная на алюминии по специальной технологии; «дизайнерская» по характеру живопись на меди Ч. Астаи (Помаз). Заманчивые перспективы для оформления интерьеров живописной эмалью открыли «станковые картины» венгерских художников М. Цирапски, К. Коффана, П. Явора и других, а также советских мастеров — В. Бубнова, А. Багдасаряна, В. Гущина, В. Кулакова, Б. Кафенгауза, В. Кокшавили, Н. Медзмаришвили, И. Николаева, Л. Тюленева, В. Обуха и других.

Важными экспонатами выставки, содержательно ее обогатившими, стали фрагменты и макеты монументальных произведений, выполненных венгерскими коллегами в последние годы. В Венгрии употребление эмалей в архитектуре идет по двум направлениям — дизайнерскому и фольклорному. Первое было представлено знаками городской визуальной коммуникации Б. Конца (Будапешт), а также фрагментами декоративных композиций Ф. Лаптоша (Печ) и И. Зидарич (Будапешт), позволяющих вариациями из стандартных элементов достигать значительного цветового и орнаментального разнообразия. (Один из вариантов осуществлен на фасаде автовокзала в Кечкемете.) Второе направление, вдохновителем которого является М. Катаи, представляли макет кессонированного деревянного плафона с расписными эмалевыми вставками для здания института имени З. Кодай в Кечкемете И. Котаи (Будапешт); фрагмент облицовки здания в Кишкуншагском парке И. Петриллы (Будапешт); деталь декоративного обрамления портала Л. Барона (Кечкемет), а также рельефные композиции для интерьеров М. Катаи, И. Петриллы, Э. Морелли (Будапешт) и скульптуры Л. Барона и Э. Рабас (Дунайварош).

Выставка «Современная художественная эмаль» пользовалась успехом, несмотря на, казалось бы, ее частный и узкопрофильный характер. Она отмечалась в прессе обеих стран, на ней состоялись обсуждения и встречи художников, показавшие высокий интерес к эмали как перспективному материалу сегодняшнего дня. И если у нас в стране появится база, аналогичная кечкеметской, для творческой и производственной работы, есть все основания надеяться, что эмаль более широко и ярко войдет в художественную практику советского искусства.

П. Дейм
«Пластический элемент».
Эмаль, железо.
1977

В. Сырнев
«Синие кони».
Эмаль, медь.
1981—1982

Фриз из эмалей
в типовой архитектуре
Венгрии

М. Катаи
«Бык».
Эмаль, медь.
1975

«Советское искусствознание» и советское искусствознание

Под таким названием проходило заседание «круглого стола» критиков МОСХ совместно с редакцией «ДИ СССР». Оно было посвящено десятилетью выхода в свет ежегодника «Советское искусствознание», регулярный периодический выпуск которого осуществляет в настоящее время издательство «Советский художник». За 10 лет читатели получили уже 15 книг, содержащих около 430 издательских листов. самых разнообразных искусствоведческих материалов. Издание оказалось не только жизнеспособным (с 1976 г. стало выходить по две книги в год), но главное, сумело занять исключительно важное место в советской науке об искусстве. Это ярко проявилось в том особом внимании и горячей заинтересованности, с которыми искусствоведческая общественность отнеслась к обсуждению итогов десятилетия. В обсуждении приняли участие ведущие искусствоведы и критики, сотрудники научно-исследовательских и учебных институтов, редакций журналов и издательств.

Та особая роль, говорили они, которую с самого начала стал играть ежегодник в жизни искусствознания, объясняется исторически сложившейся в нашей науке ситуацией. В отличие от других гуманитарных дисциплин — истории, литературоведения, философии, — искусствознание не имело своего историко-теоретического органа, а без него в наше время невозможно полноценное функционирование научно-исследовательской мысли. Настоятельная, становившаяся все более острой потребность в серьезной теоретической и исторической периодике с первого выпуска определила структуру ежегодника, появление в нем отделов, где могли бы ставиться узловые проблемы современного искусства и истории мировой культуры, вопросы методологии искусствознания; где на основе публикаций избранных страниц творческого наследия укреплялась бы преемственная связь с достижениями прошлого; где можно было бы найти развернутые оценки выходящих исследований и регулярное освещение профессиональной искусствоведческой жизни. Продиктованная требованиями самой профессии структура ежегодника, налаженная периодичность, обеспечивающая оперативность (по сравнению с другими книжными изданиями) появления материалов, широта охвата научной проблематики, строгие критерии отбора статей (научный уровень и творческая новизна) позволили ему стать одним из главных печатных органов советского искусствознания. «Наше искусствознание получило свой периодический печатный орган, — говорилось в выступлениях, — появилась возможность напечатать многое из того, что иначе осталось бы неизданным» (Ю. Молок); «явочным порядком образовался серьезный журнал, ставящий вопросы истории искусств, художественной жизни, методологии и теории»; единственное издание, позволяющее «реализовать накапливающиеся научкой результаты», призванное «быть зеркалом, отражающим состояние советского искусствознания» (В. Гращенков).

Сегодня ни одна по-настоящему развивающаяся отрасль научного знания не может не находиться в постоянном процессе — процессе как состоянии — самоопределения. «Советское искусствознание» для искусствоведческой науки стало действенным средством, помогающим реализоваться насущной потребности такого самоопределения. Поэтому разговор за «круглым столом», где обсуждались 15 ежегодников, естественным образом оказался разговором о состоянии науки, ее трудностях и насущных задачах.

Главным «нравом» дискуссии стала проблема соотношения профессионального уровня современных исследований и их

актуальности. Анализируя статьи рубрики «Из истории мирового искусства», А. Кантор констатировал, что «нигде советское искусствознание так блестяще не демонстрирует свой высокий уровень, как в историческом разделе сборников». Что же касается актуальности — дело обстоит вовсе не так благополучно. При анализе определился дефицит статей, «которые возбуждали бы споры, давали бы нечто абсолютно новое» — статей, где «кроме исторического «открытия» раскрывались бы новые горизонты для понимания искусства», конституировался современный взгляд на него. «Высочайший академический класс» статей ежегодника и «недостаточная взаимосвязь исторического с современным» — вот вывод рецензента. Однако в выступлении В. Гращенкова, напротив, было выражено беспокойство в отношении именно профессионального научного уровня искусствознания. По его мнению, то, в чем можно упрекнуть ежегодники, отражает трудности, которые переживает сейчас во всем мире искусствоведческая наука, где «резко возросло количество и в чем-то утратилось качество работ». Обилие бессодержательных статей, мелкотемье; расточительное отношение к словам, своего рода научная беллетристика; увлечение чисто иконографическими, не ставящими художественных проблем исследованиями; демонстрация оторванного от исторического процесса знаточества; формализм семантических анализов и спекулятивность внешнеэффектных, но далеких от реального искусства культурологических построений — все это захлестывает современное искусствознание, размывает его границы. Основная задача нашей науки сейчас поэтому должна формулироваться так: борьба за профессионализм, за совершенствование методологии искусствознания как специфической отрасли гуманитарного знания, имеющей свой совершенно особый предмет. Только владение научным инструментарием, опора на традиции учителей, лучших представителей отечественной школы искусствознания, и развитие этих традиций с использованием последних достижений мировой науки — дадут возможность решить ее.

Этой программе противопоставлялись другие задачи искусствознания, выдвинутые на первый план в выступлении А. Каменского. Высоко оценивая результаты деятельности редакции и редколлегии ежегодника, сумевших обеспечить общий научный уровень издания и представить на его страницах «лучшее, что есть в нашем искусствознании», он подчеркнул, что статьи сборников отражают и недостатки в развитии нашей профессии, даже ее «кризисное состояние». Ведь искусствовед не может продуктивно работать, не имея в виду основного, вечного вопроса искусствоведческой науки: ради чего существует искусство? Можно прекрасно владеть аппаратом академического искусствознания, но все будет пусто и бессмысленно, если исследователь не чуток к актуальной нравственной, духовной проблематике. Выступающий призвал поэтому к более четкому осознанию методологии науки и ее главных задач. Ради чего существует наша наука и какова ее функция в общем контексте духовной жизни современного человека? — вот вопрос, на который прежде всего должна ответить методология. Исствознание должно жить для того, чтобы «из опыта мировой истории искусства и современного творчества извлечь горький сок жизни», осознать «смысл созданных человечеством в разные века и оставшихся нам в наследство произведений искусства с точки зрения человека нашего времени», вступившего в вечный диалог, который ведется в духовной культуре. От нас ничего не останет-

ся, если мы не научимся соединять достижения науки с художественно-критическим взглядом на искусство, с остротой и полемичностью, выходящими за рамки узкоисствоведческого, «академического» метода. Выступающий говорил о традициях А. Бенуа, И. Грабаря и других деятелей культуры начала века, сумевших это сделать в отечественном искусствознании, о воодушевляющем примере литературоведов, которым «повезло с М. Бахтиным», и т. д. В выступлениях В. Гращенкова и А. Каменского и в разгоревшейся вокруг них дискуссии выявились две основные позиции по отношению к задачам и методике искусствознания, два представления о генеральной линии его развития. Как сказал Г. Стернин, «в этой дискуссии отразились два типа наших ученых и наших читателей, для которых создается альманах». Определение этих позиций — существенный момент в самоопределении искусствознания, в самосознании его, весьма необходимом как раз сейчас, когда перед лицом эклектики ощущается острая потребность в цельности, полноте и действительности этой науки.

Помимо методологических споров на заседании «круглого стола» прозвучало много выступлений, где были затронуты различные более конкретные темы, связанные с ситуацией в советском искусствознании и — соответственно — с программой совершенствования издания. Отмечалось большое значение раздела «Из истории искусствознания», восполняющего в какой-то степени отсутствие у нас истории советского искусствознания (М. Соколов). Говорилось о неопределенной пользе информации в разделе «Хроника» (Ю. Герчук, Ю. Молок). Прозвучала мысль о желательности расширить раздел «Библиография»: ведь «Советское искусствознание» — единственный орган, где могут систематически публиковаться развернутые серьезные рецензии, написанные ведущими специалистами и затрагивающие узловые проблемы науки (М. Либман, В. Брюсова). Многие выступавшие настаивали на расширении круга авторов, привлечении большего числа молодых, желательного — смело мыслящих исследователей. В. Герценберг призвала к разработке методологии пропаганды и популяризации искусства; М. Соколов — к теоретическому анализу стилистики и языка искусствоведческих работ. О том, какую большую роль играет «Советское искусствознание» для студентов и выпускников университета, говорил М. Алленов. Были высказаны пожелания по издательской структуре ежегодников. Наиболее «горячим» оказался вопрос об иллюстрировании. В. Гращенков, М. Либман, Ю. Герчук, М. Соколов, совершенно справедливо указывая, что многие статьи теряют смысл без иллюстраций (и поэтому целый ряд превосходных материалов проходит мимо ежегодников), предлагали найти способ хотя бы скромной, информативной подачи служебных репродукций. Однако, с другой стороны, высказывалось опасение, что изменение характера «Советского искусствознания» выведет его за пределы профессиональной аудитории, вызовет усложнение его полиграфического производства со всеми вытекающими отсюда сложными проблемами (Ю. Молок, М. Алленов). Выступивший в заключение заведующий редакцией ежегодников Ю. Овсянников подтвердил реальность этих опасений.

Он поздравил присутствующих с планами редакции на будущее и горячо поблагодарил за пристрастное отношение к ее работе.

Спасти уникальный памятник

Александр Викторов



В 27 километрах к юго-западу от города Воскресенска Московской области, в селе Шкинъ возвышается необыкновенное по архитектурному совершенству и выразительности памятник зодчества конца XVIII столетия — Духовская церковь. Это здание — один из интереснейших образцов базиликальных храмов, яркое выражение русского классицизма не только в Подмосковье, но, пожалуй, и во всей Центральной части России. Церковь строилась с 1794 по 1800 год, как раз в эпоху, когда под влиянием западной архитектуры в России стал вырабатываться свой классический стиль. Архитектор этого храма неизвестен, но, по-видимому, он принадлежал к школе М. Казакова. Построенный по заказу владельца села Шкинъ Г. И. Бибикова, храм отличается от многих построек русского классицизма еще и тем, что архитектор не был стеснен ни пространством, ни соседством других зданий, с которыми бы он должен был соразмерен, ни церковными канонами. Архитектура храма удивительно гармонична, с любой стороны здание строго, красиво и в то же время парадно. Великолепная базилика, вытянутая с запада на восток, — форма редкая в архитектуре того времени. Массивная ротонда, венчающая церковь, поставлена на средокрестии, которым в плане отличается конструкция здания. Две совершенно одинаковые башни колоколен, фланкируя лоджии западного входа, придают гармоничность и выразительность парадному западному входу. Исключительное впечатление создает полуротонда алтарного выступа церкви с ее колоннадой. Все здание кирпичное, оштукатурено,

цоколь высотой в 0,6 м, сложен из белокаменных блоков мячковского известняка. Колонны по трем сторонам храма тоже белокаменные и хорошо сохранились. Только две из окаймления полуротонды имеют серьезные нарушения целостности, угрожающие сохранности всей части алтарного выступа. Вина в этом — архитектора и строителя, которые для сооружения этих колонн использовали не мячковский известняк, а желтоватый доломит — породу не морозостойкую. Нижняя часть колонн поражена глубокими кавернами, заполненными рыхлой породой — следами действия многолетнего увлажнения и мороза. Множество декоративных деталей из белого известняка украшают фронтоны, башенки колоколен и ротонду, что придает изящество и выразительность зданию. Находясь среди деревенских изб, здание храма кажется грандиозным и необыкновенно величественным. Поразителен эффект, когда перед ничем не подозревающим путником храм вдруг внезапно выступает из-за зелени деревьев во всем своем совершенстве и, добавим, запущенности. Фактически никем не охраняемый, этот шедевр русского искусства с каждым годом разрушается все быстрее. Ограда из белокаменных блоков уже растащена по округе для хозяйственных нужд. Интерьер храма ободран и замусорен. Пока не поздно, здание надо спасать, тем более что существует угроза падения верхней части полуротонды от деформации выветрившихся колонн. Здание, как совершенный пример классического русского стиля, следовало бы смонтировать и поместить гипсовый макет в Музей

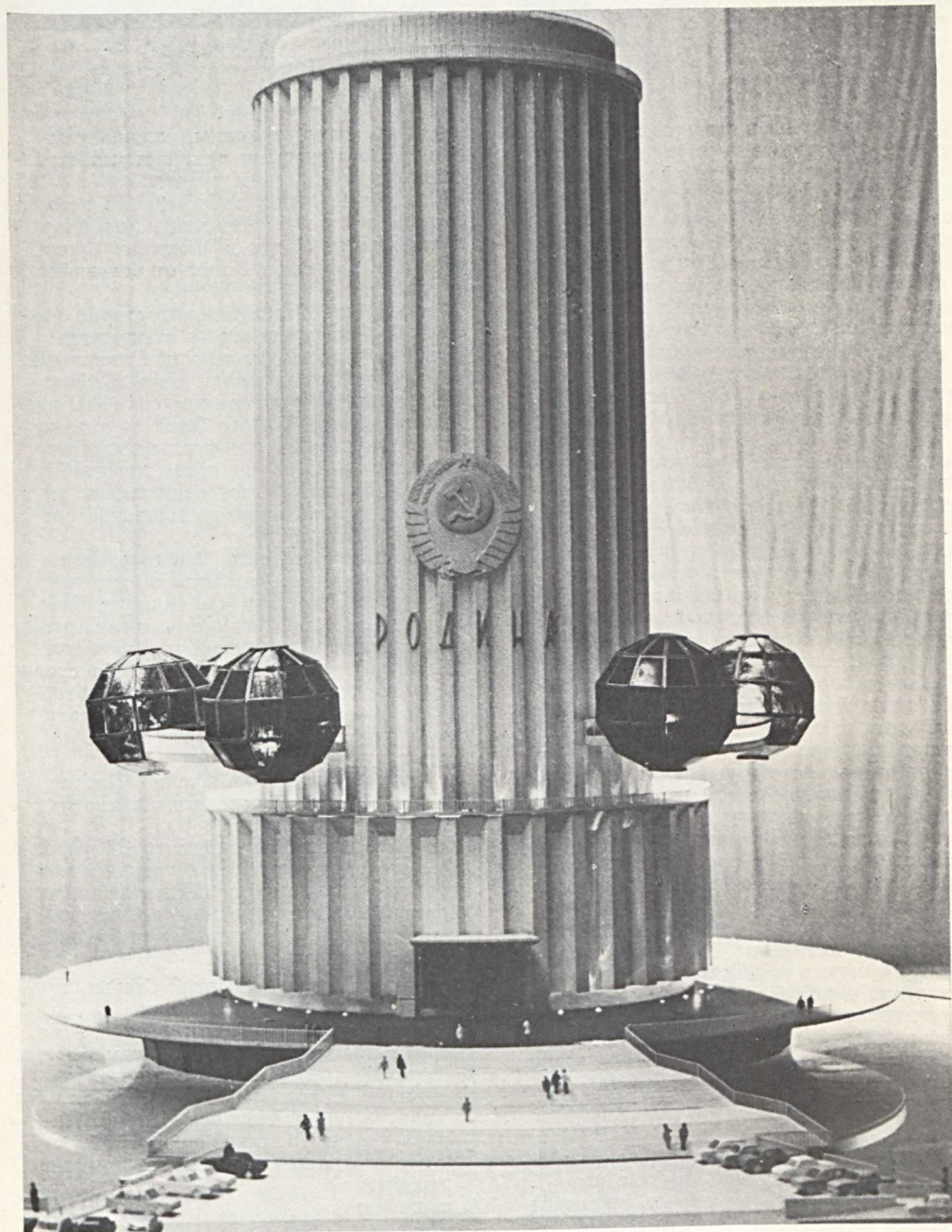
архитектуры как образец высокого искусства.

Село Шкинъ находится в Коломенском районе Московской области. Город Коломна, районный центр, широко известен своими многочисленными памятниками русской истории и зодчества XVI—XIX веков. Отреставрированный храм в селе Шкинъ мог бы служить великолепным дополнением к архитектурному ансамблю Коломны при продлении туристских маршрутов. В этот маршрут может войти и шатровая оригинальная Ильинская церковь в селе Пруст с ее необычным декором, находящаяся неподалеку от Шкини. Тогда все те, кто любит и интересуется историей России и ее зодчества, получат наглядное представление о диапазоне русской архитектурной мысли прошедших веков. Если же здание храма в селе Шкинъ превратить в открытый по выходным дням филиал Коломенского музея, то фонд русского искусства на юге Подмосковья еще более расширится. Широки возможности современного использования памятников зодчества. В здании храма в селе Шкинъ можно разместить экспозицию предметов и деталей скульптуры Коломенского музея, устроить лекционный зал, проводить передвижные выставки. Прекрасная базилика храма может служить не только выставочным, но и концертным залом.

Духовская церковь
в селе Шкинъ
Московской области.
1794—1800 гг.

Михаил Филиппович Ладур

Ирина Уварова



Проект
поливидиума
«Родина»,
разработанный
Михаилом
Филипповичем
Ладуром

Он родился в селе близ Диканьки, а жизнь свою посвятил большим городам. Впрочем, проблемы села его волновали тоже, но ведь его волновали решительно все проблемы. Мне никогда не приходилось встречать в ком-нибудь еще такой готовности к волнению по любому поводу. Он беспокоился о монотонном колорите городских застроек и о полужнакомом человеке, угодившем в беду. Но его тревоги были обеспечены верой в благополучный исход любого дела, мечтательностью чисто украинской. А его мечты легко уживались с потребностью немедленно звонить, писать, хлопотать. За тем стояла главная черта его природы, какая-то диканьская, если верить классике: готовность к дивному полету в рождественской ночи в неведомую даль — за парюю черевичек. Черевички, хоть и произведение искусства, но ведь в сущности такая малость житейская! И — небеса... Но проследите за движением его души:

*«Через полчаса я зашел в хату
купить молока.
И здесь чудо народного искусства
достигло вершины».*

Да, право, только Гоголь стартовал в неопишемую высь со столь малой взлетной площадки.

Был он хорош собой необычайно, внешности благородной и артистичной. Но плечи могучие, руки сильные, как у кузнеца Вакулы. Вакула, как известно, проживал когда-то в тех же местах и мог намалевать на стене чудесную картину, не ведая, что он — монументалист, народный мастер и что, может быть, когда-нибудь его стенку сфотографируют, если успеет, и пропечатают в журнале «ДИ СССР», где Ладур, его земляку, быть главным редактором.

От той поры у Ладур навсегда осталось такое отношение ко всему нашему миру, как будто это его большое хозяйство, и хозяином приглашал всех, как за стол:

*«Давайте проследим путь создания
произведения искусства».*

Стилистика сельского дома, где может уживаться все на свете, от рушника до мопровского плаката, отозвалась в небывалой структуре нашего журнала, им придуманного и созданного. Ну какой опытный редактор решился бы в столь тесное журнальное пространство вселить дизайн, архитектуру, народное творчество, прикладное искусство, театр, историю, теорию, практику — да все на свете!? И чтобы всего было вдоволь под одной журнальной крышей — стекла, ситцев, монументов, керамики, чеканки. С каким удовольствием цитирует он слова одной колхозницы:

*«Хлеб у нас есть, сало у нас есть,
всего много. Красота нужна,
красоты нужно побольше».*

В «Заметках редактора» обо всем писал, как о своем.

*«Но вот беда: не всегда заводские
художники имеют профессиональ-
ную подготовку. А как же быть?»*

Что за простодушная интонация...

Стоило поглядеть, как он рассматривает фотографии для номера. Каждую изображенную там вещь оглядывал, расставлял, только что не протирал, словно готовил к празднику — высшей точке проверки сущего и вешного.

Он очень любил праздники и, наверное, не потому лишь, что их оформлял. Просто — любил, чтобы музыка, цветы, фейерверк; чтобы люди получали зрелище, как подарок к праздничному дню.

Ведь

*«Зрители, попадая в любую атмо-
сферу зрелища, независимо от воз-
раста, все же становятся похожими
на детей. Хоть чуть-чуть».*



А характер зрелища диктовало время, и он слушал время. Удивительно все-таки, что он каждую смену стиля принимал с такой легкостью, будто у него в эскизах спрятано карманное зеркальце, безмятежно отражающее то резкие углы, то пышный завиток, — отчетливый след целых десятилетий.

Когда была пора павильонов на ВДНХ, внушительных и изобильных, у него выезжал поезд, битком набитый драгоценными мехами. Когда же на исходе пятидесятих забрезжил новый стиль, он первый завесил Москву бумажными эмблемами, такими непритязательными.

«Квіти» с круглыми лепестками качались над Москвой в дни Всемирного фестиваля молодежи, как мальвы над хатой.

Он как-то полусхутил вспомнил, что Москву называли Большой Деревней.

И все-таки жизнь свою он посвятил большим городам. Его юность — это конец двадцатых, его институт — в Одессе, большим котле кипения идей и страстей, его учитель — Мюллер. Не через учителя ли шел мощный заряд урбанистических планов преобразования планеты? И какой же мечтатель мог устоять перед ослепительными проектами Голубых Городов, городов Мельникова, городов Будущего? Стоит лишь все сделать там как следует, и новые люди будут счастливы вечно на обновленной Земле.

С тех пор в него вошел пафос преобразования праздничного мира — через город, и это в крови его статей, где пульсируют директива, мечта и добрый совет.

Почитайте его тексты: там — если диапазон, то глобальный, если задачи, то грандиозные. Бурлят «потoki идей», низвергаются «лавины дел», там людей миллионы, лексика космогоническая. И он всегда знает, что нам нужно:

«Нужна крупная зыбь радости».

Вне сомнений, это взгляд с трибуны на человеческое море, готовое плескаться о берега, оформленные художником.

«Соединяйте людей. Вы делаете их лучшими. Придавайте их собранию какой-либо важный моральный или политический повод... Человек — величайший предмет, существующий в природе, а великопнейшее из зрелищ — это зрелище великого собравшегося народа».

Так говорил Робеспьер в Конвенте, но сколь уместна его речь в тексте

М. Ф. Ладуре. Здесь его кредо, его ориентир и пафос его же.

А первый спектакль в жизни, который он оформил как художник, был «Чудак». То была пьеса Афиногенова о человеке будущего — так судьба с первого шага указала юному сценографу и направление и объект его пожизненных радений. На сцене была комната героя, и Ладур на всех предметах развесил таблички, как в музее: «стол», «стул», «окно». Ведь в будущем, в светлом сияющем будущем, идеальный человек будет обходиться без этих отживших примет старого быта.

И по какому ироническому движению той же судьбы он в своем журнале любовно лелеял изображения созданных художниками вещей? Среди прочего попадались и столы, и стулья. Даже об окнах, помню, была у нас при нем большая статья.

А он, выпуская в свет журнал со всем этим творимым кем-то скарбом, на склоне лет припомнил свой первый антивещный, исполненный символики, спектакль. Но он не усматривал в этих полярностях ни малейшего противоречия, ибо все когда-либо кем-нибудь сотворенное должно было входить в его космос и там оставаться. Потому, подводя итог своей работы и жизни, он хотел создать грандиозное вместилище абсолютно всего, что есть и что было. То был проект гигантского гофрированного цилиндрического сооружения (на том месте, где сейчас бассейн «Москва»), носящий имя «Поливидиум «Родина».

Проект-гигант, проект-идея, исполненное порождение павильона Выставки достижений народного хозяйства, при этом не постижимо напоминавший угмонившуюся татлинскую башню. И там, чтобы на всех этажах, во всех видах и жанрах искусство славило б все, что содеяно людьми Родины. Только подлинные романтики вынашивали идеи такого измерения.

Но, приглядевшись к плану этого памятника эпохи, мы обнаружили бы в его основании ту же структуру, что положена им в начало журнала. В сущности — та же модель, но увеличенная тысячекратно и воплощенная в вечный материал.

Вот вышла его книга: М. Ф. Ладур «Искусство для миллионов. Заметки художника» («Советский художник», 1983). Он ее писал долго. Читал нам. Мы в

лицо знали ее страницы, сплошь усыпанные его густыми напористыми строчками, не терпящими пустот.

И не успел. Книгу собирали без него, готовили к печати его жена Антонина Казимировна Ладур и Людмила Крамаренко, работавшая с ним от основания журнала.

В книге есть блистательные строки подлинной беллетристики — «Спичечный коробок» или «Несколько пояснительных страниц». Но как много, оказалось, он не записал! Мы-то помним его незабвенные рассказы. Что это были за дивные устные предания, где факты выдерживались в разительном сбиве масштабов, то глобальных, то житейски малых, от размера поливидиума до горшочка цветочной рассады!

В этой книге все есть. Там говорится, какие художники нам нужны, что такое гражданственность и что такое требовательность к себе. Как организовать огненный спектакль над рекой и каким должен быть советский карнавал. Но среди всего явственно проступает одно, совершенно уникальное его свойство: книгу писал художник, бесконечно любящий других художников.

Он любил Марию Примаченко, Павла Корина, Давида Боровского, да многих любил, кто талантлив.

А более всего любил искусство. Веровал в его тайну, в его абсолют, искал в нем этическое начало и понимал это так, что хороший художник не может быть плохим человеком. Это было бы противно закону природы.

Что остается после смерти? Статьи, произведения, книги — памятники.

Но кто поставит памятник тому, что не овещается никогда? Звонкам в ночи:

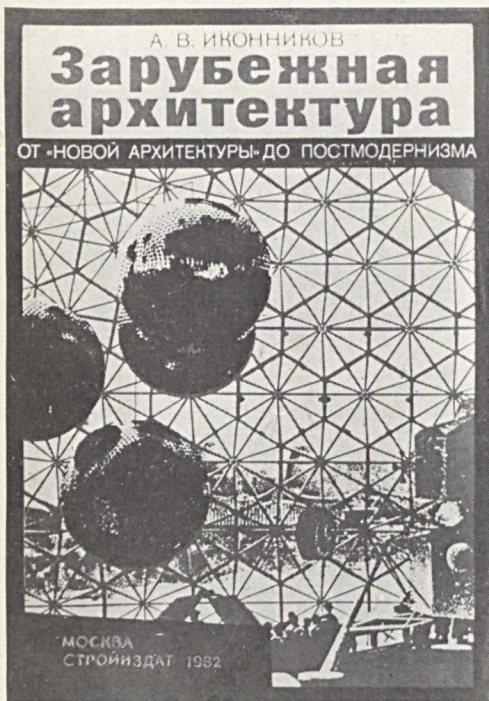
— Вот мне говорили, есть молодой художник, просто замечательный, его бы поддержать, пойдем посмотрим?

— Есть режиссер, такой способный, но о его театре почему-то никто не пишет, давайте, а?

И, наконец:

— Не спится что-то; сказали мне, что один человек совершил такой поступок — страшно подумать, а ведь он талант, талант, так может ли такое быть?

Верю — это не исчезает; тревоги за других и беспокойство доброго сердца остаются в воздухе, в космосе и просто среди нас.



Имя А. В. Иконникова, которому принадлежит ряд важнейших публикаций по вопросам архитектуры Запада, хорошо знакомо читателям журнала «ДИ СССР». Новая его книга* — немалое событие в архитектуроведческом мире. На этот раз положено начало новому этапу в критическом освоении довольно непростого и неоднозначного пути, пройденного западным архитектурным авангардом.

В авторской трактовке история «новой архитектуры» приобретает глубокую перспективу, уходящую в далекое прошлое, вплоть до проектов «идеальных городов» эпохи Ренессанса. Утопические искания XX века даны крупным планом, динамично, в их столкновении с действительностью, искажающей или вытесняющей идею обновленного художественными средствами мира. Радужная тональность, окрашивавшая проектные замыслы «нового движения» в 20—30-е годы, постепенно сменяется холодной гаммой технологического мифотворчества и, наконец, разрешается в «черном юморе» антиутопий 60—70 годов, подводя нас к смутным временам «постмодерна».

Автор значительно расширяет наш кругозор, показывая «новое движение» с двух точек зрения — как архитектурную утопию, облекавшуюся желаемое будущее в произвольную форму, и как слагавшийся на ее почве миф об архитектуре сугубо рациональной, возникшей из реальных нужд современности. Тем самым создается экспрессивная картина, далекая от идеализации движения и существенно дополняющая прежние, почти эскизные представления о нем, сильно упрощенные в сравнении с оригиналом.

Архитектурный авангард предстает на страницах книги в различных ситуациях — то в поисках контакта «несущими ответственность», то в испытаниях «слабой и успешной», но самое главное — в его неразрывной связи с художественным авангардом. Первоначально «рациональное» было найдено, как известно, в живописи неопластицизма, в поэтизации машины поздним кубизмом и пуризмом, в формальных системах супрематизма и конструктивизма. В годы после второй мировой войны, привнесшие в искусство дух «философии существования», рассудочное сменяется влечением к подсознательному, и в архитектуре начинают звучать сюрреалистические мотивы. Особую архитектурную интерпретацию получают также «ар брут», а в 60-е годы намечается сближение с поп-артом, затем с концептуализмом. Наконец, постмодернизм встречает поддержку у художественного трансавангарда. В пользу ретроспективных тен-

денций модернист даже такой оплот искусства модернизма, как Музей современного искусства в Нью-Йорке, предпринявший обширную выставку «Архитектура парижской Школы изящных искусств». Автор нередко привлекает аналогии из смежных областей искусства. И это, безусловно, решительный шаг к введению архитектурной проблематики в широкий контекст западной художественной культуры XX века. Книга А. Иконникова ставит на повестку дня вопрос о необходимости дальнейшей сверки узкоспециальных архитектурных явлений с явлениями и процессами общехудожественного характера, об их, если можно так выразиться, «синтетическом» изучении.

А. Шукурова



Если попытаться обозреть почти необозримую по количеству научную и критическую литературу последних двух десятилетий по проблемам синтеза пространственных искусств, выявится характерная черта ее, состоящая в сосредоточении на художественно-композиционных вопросах объединения живописи, скульптуры или прикладного искусства с архитектурой. Это объяснимо принадлежностью подавляющего большинства авторов, обращающихся к проблемам синтеза, к профессиональному цеху архитекторов и художников. Таким образом, осмысление проблем синтеза и художественной практики поисков синтеза шло по преимуществу изнутри искусства. Даже историко-ретроспективные анализы вектором своим имели современную архитектурно-художественную практику, подчас механистически вычленивая произведение синтеза из исторического, мировоззренческого контекста, разрывая важнейшие культурно-исторические связи и провоцируя на механистическое следование традициям. Хорошим тоном в искусствознании и критике стало говорить о чисто профессиональных проблемах единения пространственных искусств, о проблемах пространства, тектоничности, масштабности, что безусловно оказало общее положительное влияние на развитие художественной практики, но, с другой стороны, стало чересчур ограниченным, прагматическим ее обоснованием, объяснением, апологетикой.

Книга Е. Б. Муриной* открывает принципиально иной этап исследования проблем синтеза искусств в советском искусствознании, перенося центр тяжести исследования на содержательно-смысловые аспекты синтеза, его роль соединения искусства со стихией жизни. Внешне книга более чем скромна. Среди хорошо и пло-

хо иллюстрированных изданий она выделяется своей почти программной наготой. Это книга о духовных основах синтеза, о синтезе как принципе культуры, принципе целостности сознания, целостности человека. В этом новаторство книги и одновременно ее преемственность с теорией синтеза романтиков и их последователей. Автор поставил перед собой сложную задачу показать историческую эволюцию идей синтеза искусств, их рождение, развитие, преемственность, трансформацию, подлинную неистребимость вплоть до сегодняшнего дня. Естественно поэтому, что автор обращает читателя прежде всего не к традиционным синтетическим эпохам, но к периоду осознания их распада и утопических поисков путей единства культуры, целостности человека. Жанр книги точнее ее подзаголовком — очерки теории. Структура ее двухчастна. Первая часть посвящена истории теоретической мысли, и является историографической для второй части, где раскрывается теоретическая концепция автора, выделяющая наиболее стойкие особенности самого понятия синтез. Мысль о неистребимости идей синтеза, их большом культурном, внехудожественном и жизнетворческом смысле является стержневой идеей всей книги.

Историографическая часть книги имеет свой особый научный смысл, впервые выстраивая все основные теоретические и творческие концепции синтеза искусств, имевшие место в европейской культуре последних двух столетий.

В отдельные очерки автор выделяет краткую характеристику развития идей синтеза в отечественной и советской культуре 10—20-х и 30—50-х годов. И, наконец, последние страницы историко-теоретической части посвящены интерпретации проблем синтеза в эпоху НТР, охватывая развитие идей синтеза в мировой архитектурно-художественной мысли 40—70-х годов.

Если обобщить значение этой части авторской работы, то основным достоинством ее представляется не столько полнота суждений по каждому этапу развития теории синтеза, сколько целостность авторского взгляда, единство подхода к ним, с одной стороны, при выявлении специфики каждого большого этапа, каждой значительной теоретической или творческой концепции синтеза.

Вторая часть книги является проблемно-теоретической. Она посвящена важнейшим, с точки зрения автора, проблемам теории синтеза, соотношению понятий «стиль» и «синтез», синтезу пространственных искусств как структуре культурно-исторической памяти, каноничности этой структуры, ее символичности, мифологизации среды как цели синтеза. Раскрывая собственно жизнестроительную роль исторических реалий синтеза искусств, их значение как универсальных моделей мироздания, автор еще и еще раз акцентирует миссию синтеза как пути слияния искусства со стихией жизни, подчеркивает важность внехудожественных, жизнетворческих факторов в явлении синтеза.

Синтез искусств в современном и будущем мире; как и в великие исторические эпохи синтеза, не может, по мысли автора, не опосредовать всю совокупность содержательности и предметно-пространственной реальности жизнедеятельности, представляющей как единая визуальная культура. Прекрасное знание не только огромной искусствоведческой литературы, но самого процесса развития художественной культуры, глубокий и тонкий историко-художественный анализ стилей и характерных для них памятников придают достоверность исследованиям автора, делая доказательной общую авторскую теоретическую концепцию.

Особый смысл этой книги я вижу не только в том, что она впервые дает наиболее полное представление о развитии идей синтеза, не может, по мысли автора, не знание узловых теоретических проблем синтеза, выходящих из границ сферы художественного в сферу культуры и собственно жизни. Книга заставляет думать, порождая согласие или несогласие с ней, желание поспорить, и в этом я вижу completeness ее задачи.

И. Азиян

* А. В. Иконников. Зарубежная архитектура. От «новой архитектуры» до постмодернизма. — М., Стройиздат, 1982.

* Е. Б. Мурина. Проблемы синтеза пространственных искусств. (Очерки теории). — М., Искусство, 1982.

лишки. Характерная для этого времени скульптура — композиционно замкнутые фигуры на высоких цилиндрических подставках. В середине

Творчество юных из Нижнего Тагила

Открывая дверь музея, вы попадаете в мир игрушек: куклы-матрешки в ярких сарафанах, пушистые зайцы, забавные медвежата, смешные и нестрашные львы, слоны. Экскурсоводы и хозяйва музеев — сами ребята, члены кружка «Искусница» Дзержинского Дворца пионеров. За двадцать с лишним лет существования кружка накоплен интересный и увлекательный материал детского творчества, который отбирался с особой тщательностью. В музеях мы видим экспонаты мягких игрушек детей различных возрастов и поколений. Ведь в кружке сейчас занимаются дети вчерашних его выпускников. Попасть сюда игрушке большая честь, не каждая заслуживает такое право. Реконструируемые экспонаты проходят специальную конкурсы и отбор. За пополнением музея тщательно следят как сами ребята, так и руководитель кружка.

Работая над созданием игрушки от начала до конца, дети постепенно начинают понимать радость художественного творчества, приобретают навыки и мастерство, причащаются к труду и аккуратности, терпению и многому другому. Это дает почувствовать себя художниками, создателями, доставляет удовольствие от того, что они сделали красивую и полезную вещь. Задачу воспитания в детях художников, творцов и поставила перед собой руководитель кружка В. Шик, организовавшая кружок мягкой игрушки, а позднее на его основе — музей «Чебурашка».

В кружке занимаются с одиноким увлечением школьники младшего и старшего возраста. Самое главное, на что обращает внимание В. Шик в обучении своих питомцев, — это воспитание доброты, любви к окружающему миру: «Ведь ребенок, с такой

на в Тригоровском. Образцом считается работа В. Смирнова по восстановлению ансамбля Покровской башни и церкви Окольного города в Пскове. Разрушенная временем, она в результате десятилетней работы коллектива реставраторов обрела свой первозданный вид. Многометровый рубленый шаптер был увенчан кованым медным прапором, выполненным Всеволодом Петровичем. Сейчас их много, башенных «наверший», служивших и ставленных на основание «Вечного огня» и «Могилы Неизвестного солдата».

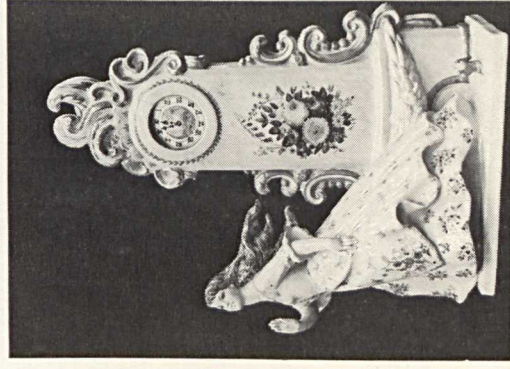
Выставка достоянно полно отражает творческий путь замечательного псковского художника, реставратора, архитектора, кузнеца, скульптора, находящегося сейчас в расцвете творческих сил.

Ю. Мудров

Русская тема в фарфоре

фористов. Ученица Р. Фалька, Н. Зеленая и Е. Белашовые, она в тяжелые послевоенные годы пришла на Дулевский фарфоровый завод. Вместе с работавшими тогда в Дулеве классиками советского фарфора А. Сотниковым, П. Кожихиным, А. Бржезинской она была занята идеей возрождения камерной скульптуры. Постигая технологию фарфора, законы искусства малой пластики, молодая художница пленилась теплотой скульптуры малых форм, ее соразмерностью человеку, заключенной в ней интимно-доверительной интонацией. Малышева целиком посвящает себя любимому материалу, избрав жанр скульптуры.

Уже ранние работы Малышевой, выполненные в начале 50-х годов, отличаются редкой по тем временам естественностью, простотой и ясностью художественного языка. Начав с жанровых композиций, художница быстро расширяет круг тем и образов. В ее творчестве появляются традиционные для фарфоровой пластики темы театра, тапа, сказочные и юмористические сюжеты.



Выставка декоративной скульптуры из фарфора Н. Малышевой, открытая в январе нынешнего года в выставочном зале МОСХ, явилась итогом более чем тридцатилетней творческой деятельности художницы. Нина Александровна Малышева принадлежит к старшему поколению московских фар-

средства передвижения, рабочий инструмент, украшения, одежда, модели архитектурных памятников.

Здесь греческая люлька, завершенная в Абхазии много веков назад, и токарный станок, привезенный в Абхазии еще в начале века купцом Игуменным, наковальня принца Ольденбургского, старинный фаянз, на котором развезжались когда-то во великоветские му курорту Гагра приближенные к императору лица. Когда-то моря и океаны парусника установлены прямо на веранде дома, и прилегающие сюда на экскурсию туристы из Пизунды, Сочи, Сухуми и других черноморских курортов, могут определить координаты своего места нахождения.

Но большинство экспонатов создано руками самого Георгия Ясоновича. Они свидетельствуют о народной мудрости предыдущих поколений. Вот,

ты горских рубчатых и плетеных домов, смеретинских дворики, абхазских пацх, кухошь, гончарных. Они же рассказывают и о традициях этих народов.

Не меньший интерес вызывают и действующие макеты печей для выжигания древесины, которые издревле применялись народами Закавказья. Стратя к работе Георгий Ясонович унаследовал от своего отца, известного на всю округу мастера по народному зодчеству Ясона Хелуриани. Сам Георгий Ясонович благодаря неуемной жажде познания овладел специальностями механика, слесаря, водителя, кузнеца, элетрика, фотографа, резчика по камню, мастера по обработке дерева. И каждый из них он владеет в совершенстве и с радостью применяет для изучения края и пополнения своей коллекции.

С. Аджуба

Миниатюрная живопись

Несколько лет тому назад два молодых художника из Узбекистана Шамакхунд Мухаммеджанов и Маруф Салимов задались целью восстановить почти забытую технологию миниатюрной живописи, которой пользовались художники миниатюристи при оформлении уникальных рукописей средних веков. Наконец им удалось создать технологию, близкую к старинной. При этом они использовали ценный труд азербайджанского ученого А. Ю. Казыева «Художественно-технические материалы средневековой рукописи» (Баку, 1966), а также сведения, сохранившиеся в трактатах по книжному искусству. По их инициативе при ташкентской фабрике «Сувенир» был открыт цех миниатюрной росписи. За четыре года молодыми мастерами было создано более пятидесяти произведений, одобренных художественным советом фабрики и рекомендованных к производству. Их неоднократно экспонировали на выставках и конкурсах, в том числе и за рубежом — в Болгарии, Алжи-

ре и Афганистане. Некоторые работы были удостоены призов и дипломов конкурсов и выставок. Произведения Ш. Мухаммеджанова и М. Салимова убеждают в том, что молодые художники серьезно изучили тайны мастерства выдающихся миниатюристов древности Камалидина Бехзада, Султана Мухаммада, Махмуда Мирзахлиба, Мир Саида Али и стремятся творчески развивать их традиции.

Начинание молодых художников нашло в республике широкое признание, и в этом году при объединении мастеров народного искусства «Узбекистан» Союза художников открыто отделение, где молодые художники работают над изучением и воспроизведением традиций восточной миниатюры. Одновременно в Ташкентском театральном художественном институте им. Островского и Республиканском художественном училище им. Бенардского открываются отделения миниатюрной живописи.

И. Кабуля, А. Мабраимов

Чернильницы

В квартирах-музеях писателей, поэтов, художников, ученых всегда есть заветная чернильница. Сколько с каждой такой чернильницей связано интересных событий, смешных и забавных случаев, звездных минут творчества! Всем памяты пушкинские строки:

*Подруга думы праздной,
Чернильница моя;
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.*

И представляется кабинет в доме на Мойке и единственное нарядное украшение рабочего стола — чернильный прибор с фигуркой негра, подаренный поэту Нащокиным. Но чернильницы — это не только мемориальные предметы. С той поры, когда человек обратился к перу, чтобы с помощью цветной жидкости начертать деловые, грозные или нежные строки, он не расставался с неизменной спутницей письма — чернильницей — походной или настольной. Не случайно чернильница существенный аксессуар многих произведений искусства. Ее изобразил Антокольский в скульптуре Нестора-летописца; чернильница стоит в центре стола, вокруг которого собрались удалые запорожцы; внимание художников к чернильнице подчеркивает духовно-образное начало, которое заключается в приборах для письма. Чернильница играла такую заметную роль в жизненном обиходе, что ее изготовление в особо важных случаях поручалось выдающимся архитекторам, скульпторам, литейщикам и ювелирам. Письменные приборы создавались по рисункам В. Бренны и К. Росси. Их делали из хрусталя и фарфора, бронзы и тульской стали. Порою письменные приборы превращались в своеобразные памятники исторических событий. Такова чернильница из Чесменского прибора, исполненная по модели Ж. Гудона, по заказу Екатерины II парижским ювелиром О. де Мальи в память Чесменской победы русского флота. Эта и другие чернильницы подобного рода украшают наши музеи.

Не удивительно, что почти на каждой выставке прикладного искусства мы встречаемся с чернильницами, художественно выполненными в разные времена и в разном материале. Порой такие встречи приносят маленькие открытия, знакомя нас с шедеврами малых декоративных форм. Именно такими встречами была отмечена выставка, развернутая в залах Елагина дворца в Ленинграде «Русский и западноевропейский металл из собраний ленинградских коллекционеров», где в экспозиции было представлено несколько превосходных образцов чернильниц. Черты стиля, характер орнамента дают ключ для атрибуции прикладных вещей, несмотря на то, что в большей своей части письменные приборы не подписаны и не датированы.

Самая ранняя из чернильниц — подвесная, выполненная из латуни. Она относится к началу XVIII века и типологически восходит к образцам предшествующего периода. По своей форме она напоминает плоский штоф с расширенной горловиной, по бокам которого расположены два ушка для крепления цепочки. Конфигурация чрезвычайно целесообразная, рассчитанная на то, чтобы чернильницу удобно было крепить у пояса, кроме того, она устойчива и может быть поставлена в любом удобном месте или попросту держаться на ладони. Самое примечательное — это рельефный двухсторонний орнамент, который говорит о руке народного мастера. В полукруглые дух сторон вписана сцена борьбы льва с единорогом. Причем оба животных трактованы условно и чем-то перекликаются с очень древней пиктографией. И единорог, вставший на дыбы, и наивно расчерченный лев трактованы как две равновеликие силы. Изображения сказочных животных даны плоскостно, но вместе с тем гравировка на тулове чернильницы, изображающая экзотически силетенные друг с другом расте-

ния, придает изображению глубину, не создавая иллюзорности пространства.

Концом XVIII века определяется другая чернильница. Строго центрическая композиция, геометрический орнамент с бусинками и пальметками — все это отчетливо выявляет присущие ей черты раннего классицизма. Об этом же говорит и скульптура грифона, столь излюбленная в этот период. Статичность и монументальность скульптурки контрастируют с орнаментикой шара, ритм которой создает иллюзию медленного вращения.

Походный чернильный прибор в виде плоского цилиндра, выполненный из латуни, обложен в кожаный футляр. Рассматривая его, поражаешься гармоничному сосуществованию двух начал: конструктивного и художественного. С каким большим чувством меры выбрана форма, найдены габариты, размещены в пространстве прибора смонтированные в него все необходимые части: чернильница, подсвечник, песочница (напоминающая о том, что в те далекие времена, когда пользовались гусиными перьями, написанное посыпалось песком), щетка для чистки перьев, коробочка для марок!

Конструктивность целого и каждого предмета в отдельности сведена к двум формам — кругу и прямоугольнику. Все шесть частей вписаны в тондо, и все они связаны друг с другом тончайшим гравированным растительным орнаментом. Прихотливо извивающиеся и ветвящиеся линии покрывают поверхность прибора и всех его деталей, причем на каждой из них орнамент имеет совершенно замкнутую композицию со своими акцентами. Но вместе с тем, рисунки частей как бы переходят один в другой, словно написанные на разветвлении узора, нанесенного на основание чернильного прибора. Расцвет бронзолитейного искусства ярко проявился в первой четверти XIX века. Начатое еще в конце прошлого века превращение чернильниц в настольные скульптуры и декоративные украшения в этот период заметно усилилось. Показателен и оригинален в этом смысле чернильный прибор с фигуркой козы. Это безусловно не пасторальная коза, а зооморфный персонаж мифа, который мы видим во многих произведениях, начиная от монументальных росписей до gobelenов. Тщательно промоделированная, безупречно отлитая и прочеканенная фигурка укреплена на постаменте, трактованном со всей строгостью канонов классической архитектуры. Полированное основание, над ним орнаментальный пояс акантовых листьев, а выше — отделанный тонкой профилированной тягой ряд пальметт, над которым гладкий прямоугольный патинированный бронзовый плинт, оттеняющий позолоту орнамента и фигуры. Только владелец знал тайну этого настольного украшения, где под постаментом скрывался чернильный прибор, включающий все необходимое для письма. В таком сокрытии сути предмета выявлена тенденция классицизма, стремившегося набросить покрывало театральной величавости на самые обыденные вещи. Это в равной степени относилось к кухонным и коношным корцусам, которым придавали вид парадных строений, и к предметам быта, которые скрывались в самых неожиданных пластических или живописных оболочках.

На выставке можно было увидеть несколько изящных дамских чернильниц, украшавших ранее бюро и рабочие столы в богатых домах. Многие из них по размерам и по тонкой проработке напоминают ювелирные изделия. Из Франции был привезен дамский письменный прибор, относящийся к началу XIX столетия. Его сюжетника: амур в саду любви. Основание прибора трактовано как плоская плетеная цветочная корзина, борт которой покрыт орнаментом, в виде ромбов, оплетенных листьями аканта и украшенных цветочными розетками. Верхняя часть прибора облицована перламутром, в основание смонтирован ящичек для писем, а в центре овальной платы прикреплен тонко проработанный фигурка задумчивого обезоруженного амура, опирающегося на лук, с которого сорвана тетива. Амур пе-

сет на голове маленькую цветочную корзинку, которая и служит чернильницей. Справа и слева от амура стоят еще две цветочные корзины, покрытые крышками с рельефными изображениями плодов. Завершают композицию два фантастических цветка — держатели для перьев. Из Франции был привезен и совсем маленький фарфоровый письменный прибор, расписанный миниатюрными гирляндами цветочков. С ним перекликается чернильница с маркой завода А. Попова, составленная из трех розовых кубиков, оплетенных затейливыми узорами из веточек и цветочков. Кубики поставлены на бронзовый золоченый подиум с львиными лапами.

Для многих людей нашего времени чернильные приборы, гусиные и даже металлические перья стали музейными экспонатами или воспоминаниями. Почти историческими реликвиями в наш машинный век воспринимаются изредка появляющиеся в транспортном потоке лошади, бывшие в прошлом основной тягловой силой. На городских улицах и площадях для них сооружались поильницы, многие из которых были настоящими шедеврами малых архитектурных форм. Фонтаны-поильницы из гранита, созданные по проектам Воронихина и Тома де Томона, до сих пор сохранились в нашем городе. Такого рода водопои и подсказали, вероятно, художнику образ оригинальной чернильницы, выполненной в середине прошлого века. Действительно перед нами поильница, перенесенная по воле мастера на письменный стол. Она имеет вид круглого бассейна. В центре его — цилиндрическая водосборная башня (тулово чернильницы), покрытая бронзовой крышечкой. Ближе к основанию башни небольшая раковина, куда стекают чернила, а по краям бассейна — два держателя для перьев, также напоминающие о специальных резервуарах, из которых брали воду ямщики. Так чернильница служит нам напоминанием о городской жизни протекшего столетия, о времени ямщиков, свечей и гусиных перьев.

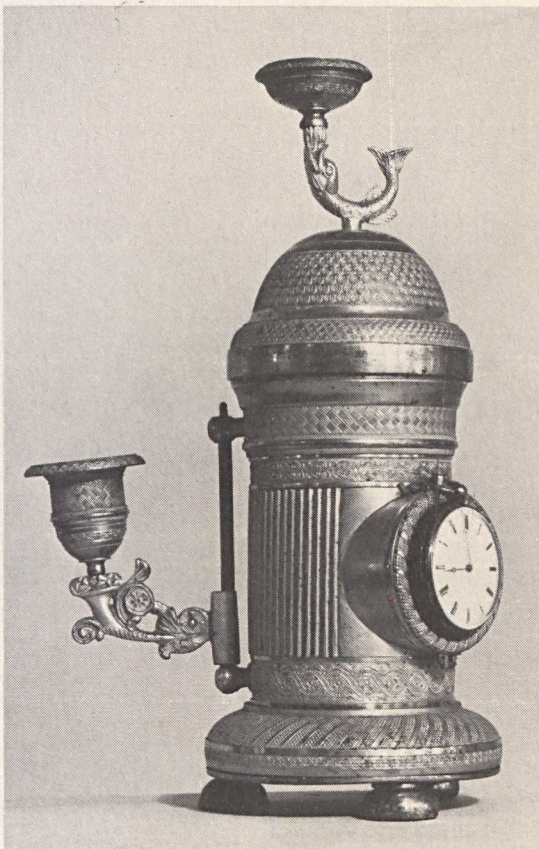
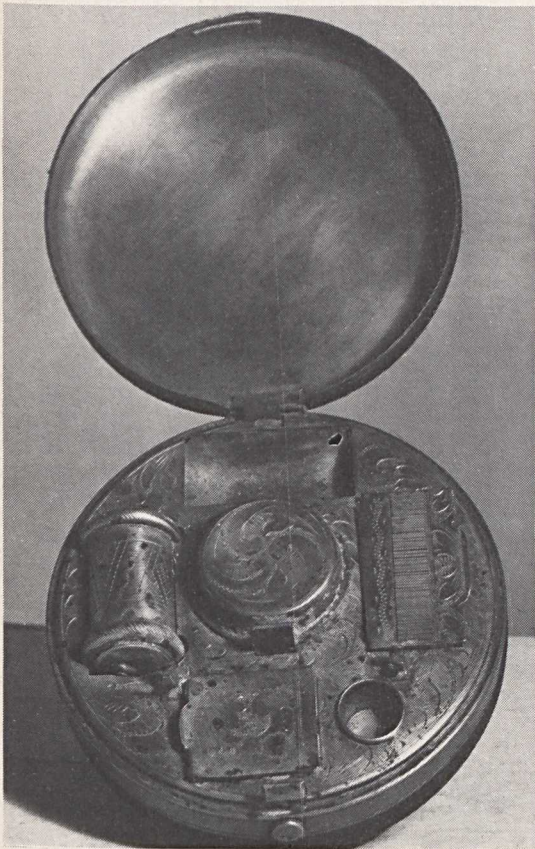
Литературную ассоциацию другого рода рождает чернильница, представляющая собой швейцара богатого петербургского дома. Это стлито из бронзы изображение гордого своей службой привратника. На нем шуба с широким меховым воротником, с полами, подбитыми мехом, треуголка с золоченым позументом, на руках варезки. Левою рукой он держит булаву — знак своей должности. С большой выразительностью и даже сатиричностью трактовано лицо привратника: крупное, с грубыми чертами, обрамленное расчесанными бакенбардами. Мастер передал жестокое выражение его глаз и губ, кажется, что он кричит на кого-то. Вспраиваясь в эту фигурку, невольно вспоминаются строки Некрасовского «парадного подъезда»:

*Кто-то крикнул швейцару: «Гони!
Наш не любит оборванной черни!»*

Это безусловно примечательный экспонат. Здесь прием, идущий от классицизма, когда, как мы видели, чернильницам придавали вид настольной скульптуры, но использован уже не в плане облагораживания быта, а как своеобразный курьез с сатирическим зарядом, в котором подчеркнут бытовой элемент.

Каждая выставка прикладного искусства вновь и вновь показывает нам, что время течет, что время изменяет людей, их вкусы, привычки, меняет быт и те предметы, которыми мы пользуемся. Сегодня в наших руках авторучки со стержнями, а если мы и пользуемся чернилами, то тоже для автоматического пера. Письменные приборы, если где и сохранились, берегут только как напоминание о минувшем, но те чернильницы, которые вышли из рук известных и безвестных художников и мастеров, которые отмечены печатью искусства бережно хранятся в собраниях музеев и личных коллекциях. В частности, в коллекции Н. В. Ростовцева хранятся чернильницы, ставшие поводом для нашего разговора.

Дина Немчинова



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.
Гращенко В. Н.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Ермолаев Б. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Зав. отд. редакции
Главный художник Курбатов Ю. К.
Мисько Е. П.
Ответственный секретарь Мадий И. А.
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.
Фотомонтажи Холин В. Н.
Фотографы: Онанов С. И.
Иванов Л. В.
Пальмин И. А.
Телегин В. П.
Сирота А. М.
Бергольцев Л. Е.
Кобозев Ю. Г.
Стукалов Б. Н.

На обложке:
Торжественное
шествие
в старой Риге
в Дни искусства

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

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

Сдано в набор 7.07.83
Подписано в печать 9.08.83
А 08731
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,775
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 1076. Тираж 38 000
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9(310). 1983
Основан в 1957 году

В номере:

1 *Искусство и жизнь*

«Суриковские дни» в Красноярске

5

Праздник искусств в Латвии

10 *Профили*

Вадим Ольшевский
Счастливые краски Тогрула

13

Валерий Перфильев
Стеклопластика Светланы Рязановой

16 *Народное искусство*

Михаил Баранов
Заботы Кольванского завода

19 *К 2000-летию города*

Шукур Аскаров
Ташкентоскоп

27

Акбар Хакимов
Скульптура и среда Ташкента

31 *Наука и искусство*

Юрий Лотман,
Николай Николаенко
Снова это загадочное «золотое сечение»

35 *Художник в буржуазном мире*

Михаил Соколов
Экологические проблемы
в искусстве Запада

38 *Международные встречи*

Марина Терехович
Советско-венгерский семинар

41 *Рецензии*

Андрей Стерлигов
«Советское искусствознание»
и советское искусствознание

42 *SOS*

Александр Викторов
Спасти уникальный памятник

43

Ирина Уварова
Михаил Филиппович Ладур

45 *Рецензии*

46 *Хроника*

48 *Страница коллекционера*

Дина Немчинова
Чернильницы