

11³¹²
1983

Декоративное
Искусство СССР

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
УНИВЕРСАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. П. А. ПЕРЦОВА

Все, кто поднимает сегодня свой голос против безумной гонки вооружений, в защиту мира, могут быть уверены, что на достижение именно этих целей направлена политика Советского Союза, других социалистических стран.

Ю. В. Андропов



4
228

В центре внимания — итоги июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС

(объединенный секретариат правлений
Союза художников СССР,
Союза художников РСФСР
и Московской организации
Союза художников РСФСР)

Взыскательно, вдумчиво, принципиально обсуждали трудящиеся страны исторические решения июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, положения и выводы, содержащиеся в речи Генерального секретаря ЦК КПСС, председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Ю. В. Андропова.

Деловито, по-художнически страстно говорили о них и деятели изобразительного искусства — тем более, что во всех основных материалах Пленума их творчеству было уделено большое внимание. «Июньский Пленум ЦК КПСС,— писала газета «Правда»,— по достоинству оценив вклад литературы и искусства в духовную жизнь общества, с новой силой подчеркнул значение гражданской позиции художника, его социальной активности и ответственности, напомнил о важнейшей миссии социалистической культуры — формировать, возвышать духовные потребности личности, активно влиять на ее идейно-политический и нравственный облик».

Художники в своих выступлениях продемонстрировали полное понимание задач, которые ставит перед ними партия, готовность принять их к руководству, отдать все силы и опыт, чтобы внести достойный вклад в практическую деятельность по претворению их в жизнь. На объединенном секретариате правлений СХ СССР, СХ РСФСР и МОСХ, состоявшемся в Москве, в частности, говорилось:

Н. А. Пономарев

...Мы рассматриваем задачи, выдвинутые Пленумом, как социальный заказ нашего времени, отвечающий гражданственным устремлениям каждого советского художника.

Задача высокого образного воплощения идеалов нашего общества определяет главное направление творческой деятельности советских художников в контексте актуальных вопросов идеологической, массово-политической работы партии на современном этапе. Более углубленный характер требований, предъявляемых к творческой работе художников обществом, означает необходимость совершенствования всех средств и методов идейно-воспитательной, организационно-творческой работы Союза художников СССР, поиска ее новых, более эффективных форм.

При подготовке тематических, групповых и персональных выставок, определяющих достижения и уровень творчества, профессиональной культуры советского художника, прежде всего следует исходить из конкретных задач, обусловленных необходимостью создания произведений, являющихся источником духовной энергии для современников и грядущих поколений. Произведений, аккумулирующих события и явления реальной действительности, прав-

ду жизни, преобразуя их в соответствии с эстетическим идеалом.

Результативность участия мастеров изобразительного искусства всех поколений и национальных школ в целенаправленной деятельности партии по совершенствованию идеологической, массово-политической работы непосредственно зависит и от эффективности пропаганды и художественной критики.

...Мы видим свою задачу в том, чтобы средствами изобразительного искусства, оружием наглядной агитации способствовать дальнейшему утверждению исторических преимуществ нашего строя, советского образа жизни. На это должны быть направлены все творческие силы нашего Союза, каждого работника Художественного фонда СССР и его предприятий. Активная пропаганда нашего образа жизни, наших идеалов сегодня особенно остро отвечает задачам идеологической борьбы. И мы, художники, должны вести непримиримую контрнаступательную борьбу с империалистической пропагандой.

Творческая, массово-политическая работа Союза художников СССР и всех его организаций призвана крепить единство партии и народа, повышать коммунистическую убежденность, помогать партии в активном воспитании человека — строителя нового общества, борца за великие идеалы коммунизма.

Т. Т. Салахов

Июньский Пленум ЦК КПСС дал новый творческий импульс дальнейшему экономическому и социальному расцвету страны. Его решения, программные положения и выводы, содержащиеся в речи товарища Ю. В. Андропова, определяют перспективу планомерного развития нашей страны, комплексе важнейших задач, прямо затрагивающих каждого советского человека и поэтому — каждого советского художника.

Нас, деятелей изобразительного искусства, волнуют и вдохновляют бережное и уважительное отношение партии к талантам, к творческому поиску художников, забота о глубокой содержательности искусства, с такой силой выраженные в документах Пленума. Но время требует, чтобы все мы работали с еще большей творческой отдачей, с большей ответственностью перед обществом.

...Дальнейшее укрепление союза искусства и труда должно опираться на глубокое познание художниками нашей социалистической действительности, что будет способствовать созданию новых, серьезных произведений о рабочем классе, трудовом крестьянстве, народной интеллигенции. А для этого нам нужно улучшить практику государственных и социальных заказов.

Говоря «мы должны», «необходимо осуществить», я ни в коем случае не хочу зачеркнуть то важное, что было сделано за прошедшие годы. Но сегодня решения Пленума ЦК КПСС, сама жизнь настоятельно требуют перестройки нашей работы.

Необходимо стремиться к тому, чтобы всемерно усиливать воздействие всех видов и жанров изобразительного искусства на умы, чувства, образ жизни людей. И здесь исходным моментом гражданской и эстетической позиции художников есть и будет советский человек — богатый душой, великий в своих героических делах и устремлениях.

Различны и многообразны пути воздействия искусства как сложнейшего идеологического и эстетического оружия на сознание и чувства людей. Но нам вредят такие противники, как формализм, шаблон, робость, а порой и лень мысли, необходимо искать новые эффективные формы связи искусства с жизнью, учитывая при этом возросший уровень образованности советских людей.

В количественных показателях дело обстоит, казалось бы, неплохо. Но сегодня партией поднимается вопрос прежде всего о качественной стороне каждого мероприятия, о его идейной точности и эффективности воздействия. «Лучше меньше, да лучше» — этот ленинский наказ, как никогда, сегодня актуален. Нам необходимо шире вовлекать молодежь в сферу больших общественных, профессиональных задач искусства, более вдумчиво направлять талант и способности молодого художника на решение актуальных творческих проблем, связанных с формированием высоких идейных и эстетических идеалов общества.

Но в жизни, в молодежной среде встречаются и некоторые негативные явления. Они не могут не беспокоить нас. Это запоздалое гражданское становление личности в искусстве, политическая наивность, изживенчество.

Возрастающая роль художественной критики в нашем обществе требует объединения всех творческих сил, выработки планов, определяющих магистральные пути развития критической мысли, критериев оценки произведения.

Нам, художникам, придется воспитывать в себе умение правильно, без раздражения реагировать на товарищескую, принципиальную критику, видеть в критике соратника по борьбе за высокое искусство общества развитого социализма. А в свою очередь критик должен глубоко вникать в замысел художника, понимать сложный процесс творчества.

Необходимо создать в наших организациях подлинно творческую атмосферу, дойти до каждого члена Союза, войти в каждую мастерскую, объяснить всем смысл и значение принятых Пленумом ЦК КПСС решений.

Лень, перспективность цели рождает творческий подъем, желание работать.

В Постановлении Пленума ЦК КПСС записано: «Задача творческих союзов и объединений — воспитывать деятелей культуры в духе ответственности перед народом, укреплять в их среде обстановку идейной, нравственной и эстетической взыскательности».

На это мы, советские художники, обязаны ответить конкретными делами, новыми высокоидейными, художественно яркими произведениями, в которых положительный герой современности обретет зримый и впечатляющий образ.

Перед нами открывается огромное поле деятельности. И советские художники призваны сегодня показать народу, партии свою гражданскую зрелость, верность идеям марксизма-ленинизма, принципам социалистического реализма.

С. П. Ткачев

...Сейчас, когда идеологическая работа все больше выдвигается на передний план, наш долг — помочь партии в осуществлении ее грандиозных предначертаний. Неумолимый бег времени требует от нас, художников, чтобы мы работали с еще большей творческой отдачей, с большей ответственностью перед обществом, чтобы находящееся в наших руках самое мирное, но, может быть, и самое действенное оружие — оружие красоты и правды — служило делу народа, делу коммунизма.

Быть помощником партии во всех ее великих делах — это значит выходить к нашему зрителю с произведениями, где четкие классовые и идейные позиции художника были бы слиты воедино с высокой художественной формой. Чтобы единство формы и содержания наших творений отвечало бы самому духу высокого стиля искусства социалистического реализма.

Создавая образ нашего современника, выискивая в нем лучшие черты человека развитого социалистического общества, художник, всерьез озабоченный этой главнейшей проблемой нашего искусства, прекрасно понимает, что значит стоять с веком наравне, на одном уровне с изображаемым лицом — рабочим-новатором, ученым, учителем, общественным, партийным, государственным деятелем, — какие высокие требования предъявляются в наш космический век автору. Надо обладать не только большой суммой знаний, высокопрофессиональным мастерством, но и быть подлинным гражданином земли родной, для кого судьба народа — его судьба, судьба страны — его судьба.

Создать правдивую художественную картину жизни советского народа, борца за дело мира во всем мире, подлинного интернационалиста, рассказать языком высокого искусства о нашем современнике — рабочем, колхознике, инженере, воине, о больших делах, труде, духовной жизни — такова наша цель. Ставя перед собой, я бы сказал, «сверхзадачу» — создание образа героя наших дней, который бы стал памятником нашего времени, — мы одновременно не должны откладывать на завтра эти высокие цели, требующие мобилизации всех наших сил, способностей, таланта и, главное, гражданской зрелости, умения мыслить и чувствовать масштабно, видеть людей и жизнь в самых ярких, высоких и типических проявлениях. Какую бы программу или «сверхзадачу» мы ни ставили, о каких бы высших идеалах ни мечтали, решающее слово будет сказано делом.

А. М. Лопухов

Доклад товарища Ю. В. Андропова является для нас программным документом, который дает большие плодотворные результаты. Замечательно в докладе

то, что все мы — писатели, актеры, кинематографисты, художники — занимаем одно из видных мест в идеологической, массово-воспитательной работе партии. Нам позволено иметь свой почерк, свой стиль, но требуется максимально высокая идеологическая направленность нашей деятельности.

Разные стили, разные таланты, разные почерки — это очень хорошо. Такая система нашего единения, когда каждая республика, каждая творческая личность имеет свою позицию, свои принципы, мне кажется, оправдала себя, заслуживает поощрения и в будущем.

Другое дело, что, как мы знаем, художники не всегда представляют выставочному комитету зрелые произведения. К сожалению, при просмотре таких работ члены жюри подчас не имеют мужества откровенно сказать об их идейной и профессиональной слабости. Наши выставки, наше искусство страдают от проявления такого «добрячества», от нетребовательности художников друг к другу. Решения Пленума должны способствовать созданию в среде художников атмосферы доброго, искреннего, но взыскательного товарищества. Это поможет нашему общему делу.

Б. А. Тальберг

...На Пленуме ЦК КПСС говорилось, что наша работа сегодня должна строиться на основах реализма, правдивости, научности, деловитости.

Почему мы говорим «реализм и правдивость»? Потому что сами документы Пленума сегодня являются для нас образцом научности, реализма и правдивости. В этих документах дана широкая, многогранная оценка всех проблем, которые волнуют нас сегодня, на нашей, казалось бы, высокой стадии развития общества — и в то же время говорится, что нужно много и дальше работать для того, чтобы его совершенствовать.

И ставится главный вопрос: как бы мы ни решали проблемы технические, наращивания производительных сил и так далее, все-таки главной производительной силой в нашей стране остается человек. И оказывается, что как раз сегодня наступил переломный момент, когда необходимы качественные сдвиги в состоянии этого человека. Отсюда вытекает и основная наша задача: ведь мы с вами, представители идеологического фронта, в первую очередь должны работать с человеком, способствовать повышению его идейно-политического уровня, его нравственному совершенствованию. Мы не должны идеализировать сегодняшний этап, не должны успокаиваться на достигнутом. Живой жизненный процесс — это борьба, это столкновение противоречий, без которых нет движения вперед. Конечно, это всем известно, но, к сожалению, мы часто забываем, что действительно идет борьба, борьба нового со старым, борьба прогрессивного с проявлениями консерватизма. Иногда не хватает «кислорода», чтобы сделать какое-то доброе дело, потому что кто-то слепо следует инструкциям, формально подходит к решению тех или иных проблем.

В «обычной» профессии если чуть лучше работаешь, чуть больше отдаешь труду свое сердце, то сразу как-то это ощущается. А у художника, когда природа недодала таланта, никакое старание не поможет. И вот мы сталкиваемся с такими случаями, когда художник начинает действовать демагогическими средствами и методами. Это опасное явление в искусстве.

Ведь наша работа помогает людям воспитывать в себе добро, чувство красоты. Это очень ответственно, поскольку тоже является мостиком в будущее, которое мы все с вами сегодня строим.

В. М. Зименко

...Позвольте еще заметить, что, пожалуй, в спектре идеологических проблем, которые были внимательно обсуждены и в целом по-новому поставлены на июньском Пленуме Центрального Комитета нашей партии, проблемы художественной критики прозвучали несколько иначе, чем мы привыкли слышать. Это связано с тем, что по мере совершенствования развитого социализма художественная культура начинает играть особую роль, все больше насыщаясь проблемами общественно-политическими, решает задачи не только идейно-художественные, но и воспитательно-мировоззренческие, и все это, естественно, налагает огромную ответственность и на сферу художественной критики, которая призвана быть, как сказал товарищ Ю. В. Андропов в своей речи на июньском Пленуме ЦК КПСС, «главным методом влияния на художественное творчество», одним из инструментов целенаправленного воздействия на развитие художественной культуры. Само время, сама эпоха, решения Пленума ЦК КПСС требуют от художественной критики решительного подъема ее как инструмента познания тенденций движения нашего искусства, обобщения практики, более решительных попыток обоснованно, фундаментально и точно заглядывать вперед, куда идет движение искусства.

В. В. Горяинов

...Я думаю, что самый главный вывод, который все мы должны для себя сделать из постановления Пленума ЦК КПСС, заключается в том, что это не «кампания», не временное явление, а историческая долгосрочная программа и именно как долгосрочную программу должны мы ее рассматривать и этим определять планы, которые необходимо сейчас разработать, так же как и подход к нашей практической творческой деятельности. Ведь ответственность, которую на нас возлагают народ и партия, чрезвычайно велика. Наша задача заключается в том, чтобы всеми доступными формами организационной работы доказать общественную значимость нашего искусства. Это очень сложное дело.

Прежде всего надо думать о качестве того, что мы делаем, — и о качестве самих произведений, и о качестве нашей организационной работы.

Б. Е. Ефимов

...Особенно важной становится сейчас задача в доходчивой, убедительной форме показать всему миру, миллиардам людей подлинные цели и намерения Советского Союза, пропагандировать образ жизни нашей страны, ее ленинскую миролюбивую политику, ее подлинное стремление к миру, ее желание, чтобы человечество спокойно жило на земле.

Каждый жанр нашего искусства способен и обязан внести свой вклад в эту агитацию за социализм, за мир, за разоружение, против лжи, ядерного шантажа, угроз, провокаций. Тут все жанры работают: лирический пейзаж, красивый натюрморт, портрет — это тоже работает и очень пропагандирует мир, красоту природы, то есть то, что нужно хранить и беречь от ядерной катастрофы. Об этом же говорят памятники-мемориалы.

Только при единстве искусства, труда и науки, всей нашей культуры будут выполнены те задачи, о которых с такой четкостью, с таким, я бы сказал, вдохновением заявили на весь мир прошедший в июне Пленум ЦК КПСС и сессия Верховного Совета СССР.

Роспись на «Трехгорке»

Наталья Давыдова

И. Лубенников
Роспись
в конференц-зале
пряильного цеха
фабрики
«Трехгорная
мануфактура».
1983

В числе лучших произведений московских монументалистов 1983 года названа и роспись Ивана Лубенникова на фабрике «Трехгорная мануфактура» в Москве. Что стоит за этой высокой оценкой? Как определить и чем измерить действительную ценность того или иного монументального произведения и его реальный вклад в развитие советского искусства?

Станковую картину отличают пластические качества. Архитектурное сооружение характеризуется сочетанием пользы и красоты. Критерием оценки спектакля в конечном счете служит реакция зрительного зала. В монументальном же искусстве результат не ограничивается рамками художественного «факта», поскольку последний является только частью другого целого — архитектуры. Однако и в этой роли он раскрывает лишь одну сторону работы художника, в то время как другая обращена в пространство жизнедеятельности человека и через отношения с ним обнаруживает свои качества.

Любой монументалист так или иначе испытывает воздействие «внетекстового» контекста, каждый в меру своих сил пытается учесть его в своей работе. Чаще всего в расчет принимаются условия, продиктованные архитектурной ситуацией, с большей или меньшей глубиной интерпретации отношений, складывающихся между монументальным произведением и архитектурой. Реже художник оказывается в состоянии корректировать свои действия с условиями функционирования здания или помещения на уровне, превышающем обывательское представление о декоре: было бы красивее да не как у других. И совсем редко примеры, где замысел обладал бы потенцией «моделирования» человеческих эмоций и «перевода» их в организованные формы поведения и общения.

Ни один из этих уровней нельзя исключить из творческого процесса монументалиста. Ни одним нельзя и ограничиться, потому что результат здесь складывается на пересечении и во взаимодействии всех этих слагаемых. Роспись на «Трехгорке» — прекрасный тому пример.

Как изображение — роспись отличается большой художественной выразительностью пластического решения. Как декоративное оформление — она тесно связана с архитектурой и архитектурным пространством. Как средство коммуникации — органично входит в контекст «пространства жизни». И на каждом из этих уровней она обнаруживает качества, совокупность которых дает наиболее точное представление о том целом, что входит в содержание понятия «монументальное произведение».

ПРОСТРАНСТВО РОСПИСИ

Роспись расположена в конференц-зале одного из крупнейших цехов фабрики «Трехгорная мануфактура». Редкими «сгустками» возникают изображения по четырем стенам зала, в проемах между столбов, на углах, в нише и простенках между окнами. Для художника, кажется, нет «неудобных» мест. Все здесь освоено, все включено в изобразительную ткань росписи. Глаз, более привычный к традиционно панорамной развертке живописного оформления, поначалу с трудом ориентируется в новой системе изображения, но, уловив ее логику, легко и быстро включается в процесс восприятия.

Особенность этой системы — отсутствие завершенности. Роспись раскрывается не сразу и не целиком, в каждый следующий момент движения в пространстве помещения открываясь одним фрагментом, одной своей частью. Встреча с ней как бы распадается на ряд отдельных встреч — с живописными «картинами», каждая из которых несет в себе все качества целого; с сюжетами разного жизненного наполнения и содержания. И, наконец, встреч с разновременными событиями, бывших ли в прошлом или происходящих в настоящем. Все завязано в один узел, все со всем пересекается, образуя сложную структуру, составляющую «художественное пространство» росписи, где связующим началом выступает фактор времени.

Иногда сюжеты росписи, попеременно или в определенной последовательности

попадающие в поле зрения смотрящего, образуют новые «сцепления». Открываются новые смыслы, рождаются новые ассоциации. Перемена контекста допускает новое толкование одного и того же сюжета, расширяя границы образного прочтения росписи.

Непрерывность становления захватывает и эмоциональный строй изображения, складывающийся из мозаики разноокрашенных ощущений и настроений. Каждое состояние тяготеет к своей противоположности: сцена ожидания здесь «рифмуется» со сценой прощания, напряженные тревоги сменяются гармонией покоя, падению духа противостоит его «восхождение» и т. д. На стыках разных мотивов образуются новые эмоциональные интонации, смягчая переходы, сплавливая воедино все разнообразие переживаний. Множественность интерпретаций немногих слагаемых — этот принцип проходит через все структурные уровни росписи, но особенно наглядно, быть может, проявляется в ее колористическом решении. Основную нагрузку здесь берет на себя главным образом три краски — белая, красная и черная, каждая из которых выступает одновременно в нескольких значениях. Цвет входит в изображение в своей предметной функции: красный флаг, белый платок, черное кружево металлических конструкций. Цвет акцентирует драматургическое звучание изображения, выступая аналогом эмоции, или используется в своей символической сущности. Максимально выявляя энергию, заложенную в природе каждой краски, Лубенников немногими средствами достигает почти оркестровой многокрасочности и выразительности колористического решения росписи, реализует в нем общий принцип, характеризующий его творческий метод.

ПРОСТРАНСТВО АРХИТЕКТУРЫ

Архитектурная ситуация, в которую предстояло войти художнику, до банальности проста. Типичная ситуация многих типовых построек. Лента стен прерывается с одной стороны большими окнами, два столба членят пространство зала на





зоны, затесняя и без того небольшое помещение, затрудняя его обзор. Роспись не просто учитывает архитектуру, но черпает в ней свои конструктивные качества, согласуя ритмы и пропорции, подчиняясь ее ограничениям. Элементы архитектуры входят в состав изображения, обживаются и обыгрываются сюжетно и пластически. Ниша в стене преобразуется в пространство рисованного интерьера. Выступы пилоастров обнаруживают все свойства объема, а вентиляционные проемы смотрятся провалами окон. Не ограничиваясь этими связями, роспись распространяет свое влияние и на архитектурное пространство, используя его в качестве строительного материала для создания собственного «художественного пространства». Это новое пространство обретает другие качества: оно лишается былой статичности и замкнутости; границы его теряют определенность; стены превращаются в подобия экранов, жвзвь которые проступают очертания иных миров. Внешнее и внутреннее меняются местами — интерьер становится местом встречи реального и художественного пространства, местом схода пространственных координат, зримых и мыслимых.

Отсюда, из окон зала открывается вид на территорию фабрики с многочисленными строениями цехов, складов, подсобных сооружений. Узкие проходы между ними похожи на улицы, перекрестки — на площади. Свообразный «город в городе» со своей сложившейся, спрессованной за долгую историю, эстетикой. Художник не игнорирует его, не создает «двумирья», увеличивая разрыв между реальным и идеальным. Он сопрягает их в сложном единстве, включая элементы «урбанистического пейзажа» в состав росписи. А рядом, за нарисованным окном, возникает другой фрагмент современного городского пейзажа, населенного людьми, глядящими в зал как бы извне. Изображение расслаивается, выступая сразу в нескольких измерениях. Слово кадры киноленты, снятые с разных точек, в разных средах и пространствах, сходятся они в художественном пространстве росписи. Под их напором стены дома раздвигают свои границы, растворяющиеся вовне, в пространство площади. Черными дырами окон глядит со всех сторон город, то исчезая в мареве белого света, то вновь обретая зримость в сгущениях крыш, уходящих в перспективу. Реальное и мыслимое, внешнее и внутреннее, далекое прошлое и сегодняшнее настоящее — сплетаются воедино, сливаясь в «пространстве переживания».

ПРОСТРАНСТВО ЖИЗНИ

Пластическая структура в росписи Ивана Лубенникова является формой, выражающей отношение художника к миру. Но она же здесь определяет характер отношений живописного пространства и реального человека, попадающего в поле воздействия живописи, выступает как способ его вовлечения в такие отношения. Для некоторых художников-монументалистов этот человек проецируется в образ «потребителя», для других — «зрителя», для третьих — остается бесплотной абстракцией. Соответственно разнятся художники и реакции. У первых — она высокомерно-нисходящая, у вторых — любопытствующая (понравится — не понравит-

ся), у третьих — безучастно-равнодушная. Лубенников не заражен ни снобизмом, ни низкопоклонством, ни нигилизмом. Неподдельный человеческий интерес привносит он и в свою работу, которая у него всегда начинается с выяснения — «для кого» предназначен данный заказ, и затем — «каким» должно быть решение. Не стилистически. Сущностно. Потому что монументальное произведение — это всегда «сообщение», отлитое в образы. Информационная и эмоциональная насыщенность, степень их концентрации — одно из необходимых условий, способных обеспечить долговременное и заинтересованное общение между произведением монументального искусства и его зрителем. Достижение максимально возможного здесь уровня — одна из сложнейших в монументальной практике задач. Нередко содержание работы исчерпывается первыми визуальными впечатлениями, после чего она утрачивает эффект новизны и превращается в иллюстрацию самое себя или, что тоже бывает, оказывается в роли обоев, выпадая из поля внимания зрителя, вынужденного находиться с ней в длительном контакте.

Усложнение композиционных связей живописно-пластической структуры росписи или мозаики способно усилить выразительные свойства и степень их информационной нагрузки. Но формирование «картинных» начал и образительных качеств здесь имеет свои пределы. Произведения монументального искусства, как правило, не самоцельны в своем существовании, не автономны в своем назначении и не свободны от функционально-прикладных задач. И уже поэтому не могут оставаться повторением станковой картины, создаваемой с единственной целью — служить объектом созерцания.

Зато у монументального искусства есть свои возможности углубления образной содержательности, почти безграничные и недоступные другим жанрам. Эти возможности в определенной степени сближают его с театром. Недаром в разные периоды между этими искусствами возникали взаимные симпатии и тяготения, обнаруживая средство их синтетической природы, которая проявляет себя лишь в контакте с человеком, в особом качестве этих контактов.

В росписи Ивана Лубенникова «диалогическая» функция монументального искусства выражена с предельной наглядностью: поведение человека, характер его движения в пространстве приобретают здесь формообразующее значение. Только в живом общении с человеком раскрываются действительные качества росписи. Только в процессе восприятия обнаруживает она свое реальное содержание. Сознательно и последовательно художник стремится к такому роду отношений и, более того, настойчиво их провоцирует.

Из безучастного свидетеля он превращает зрителя в соучастника процесса образования. Каждый волен из предложенного художником набора образительных элементов, сюжетов творить свой образ, всегда неповторимый, хотя и сохраняющий черты общности с другими его «толкованиями». Сказанного здесь художником достаточно, чтобы этот образ прочитывался так, а не иначе, чтобы задать направленность восприятия и обусловить его результат. Но самый этот

результат не дается в готовом виде, а добывается, извлекается, обретает свою завершенность усилиями самого зрителя.

Многомерность впечатлений, неповторимо индивидуальная их окрашенность закрепляют личные контакты между художественным произведением и зрительской аудиторией. Контакты — обогащенные историческим знанием и социальным опытом. Потому что сюжеты росписи прямо соотносятся с судьбами тех, кто работает на фабрике «Трехгорная мануфактура», имеющей давние и славные традиции революционной борьбы. Для потомственных ее рабочих в росписи запечатлена история их жизни. Сопричастность изображенных событий, здесь бывших, придает живописи особую жизненную убедительность. Роспись не рассказывает, но пробуждает воспоминания. Она заставляет «пережить» их как бы заново в процессе восприятия, наделяя ощущения свойствами реальности, осязаемости. В этой слиянности «пространства жизни» и «пространства искусства» — сила художественной выразительности росписи на «Трехгорке», истоки активности ее воздействия, которое в конечном счете и определяет действительную ценность усилий монументалиста, служит оправданием его «вмешательства» в архитектуру.

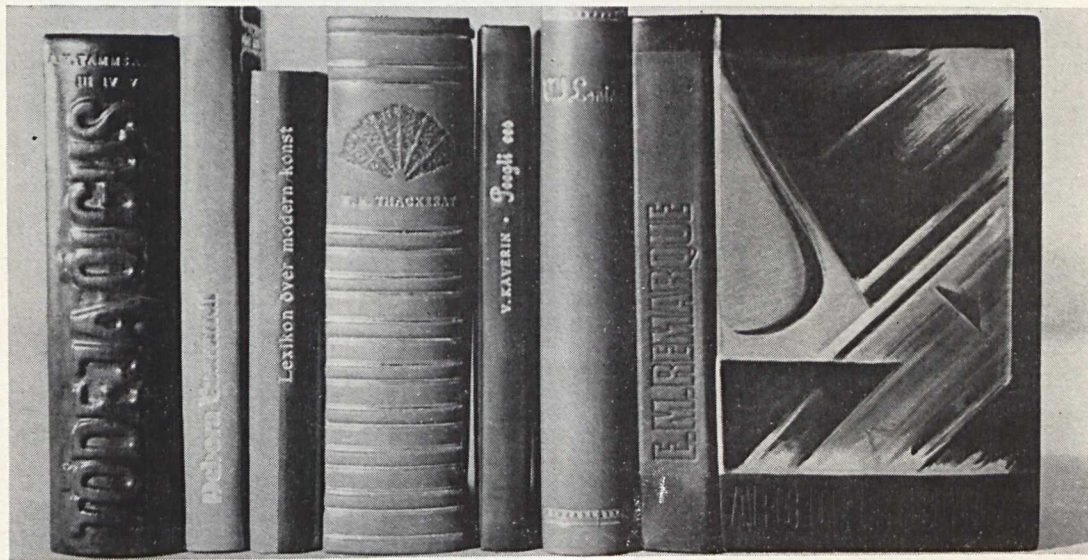
*
Есть еще одно привлекательное свойство у этой работы. Бесспорно, значительный художественный результат в ней сочетается с высоким нравственным зарядом. В конце концов каждое произведение — это всегда и поступок. Здесь художник как автор и художник как личность достойны друг друга, а целиобладают такой же объективной ценностью, как и пластическое их воплощение.

Соблюдение баланса всех этих начал входит в условие всякого творчества. Это верно. Однако в монументальной практике границы между намерением и результатом порой трудноуловимы и трудно соизмеримы, а потому — легко преступаемы. Отсюда возникает зазор между «как» и «зачем», между нормами эстетическими и этическими, усугубляя разрыв между художественным усилием и его смысловым наполнением. Искать причину этого «размежевания» лишь в недобросовестности отдельных художников значило бы упрощать ситуацию, сводя ее к субъективным факторам и частным проявлениям. На деле все гораздо сложнее, и не последнюю роль здесь играет уровень понимания задач и целей монументального творчества.

Пример лишь подтверждает это. Иван Лубенников не ограничивает свою деятельность рамками эстетического поля, хотя в пределах их действует с завидной бескомпромиссностью. Эстетический результат для него — фактор обязательный. Но не единственный. Одаренный талантом, счастливо соединившим в себе стихийную мощь живописного темперамента со строгостью рационального мышления, Лубенников настойчиво и последовательно стремится расширить круг задач монументального творчества, сообщить ему ту многомерность и содержательность, ту наполненность жизненными связями, которые составляют необходимое условие эффективности социального функционирования монументального произведения в жизни общества.

Эстонские композиции из кожи

Валерий Перфильев

Сильвия Калда
Переплеты
Элла Сумматавет
Переплет.
Кожа, тиснение

Эстонская школа художественной обработки кожи со своими традициями, собственным лицом, разнообразием творческих индивидуальностей является ведущей в этом виде декоративно-прикладного искусства.

Ремесло художественной обработки кожи зародилось в Эстонии еще в средневековье. Но практически современное искусство наследует технические традиции мастеров конца XIX — начала XX века. Основателем этого искусства, чьи работы кроме высокого технического мастерства обладали несомненной художественной выразительностью, был Эдуард Таска. В 1923 году он основывает мастерскую в Таллине, которая становится ведущей в этой области. С конца 1930-х годов на первое место выдвигается творчество известного эстонского художника Адамсон-Эрика. Он же остается в послевоенное время основным мастером по художественной обработке кожи. С 1948 года начинается выпуск художников-прикладников в Таллинском государственном институте прикладного искусства, специализирующихся в этом виде декоративного искусства, впоследствии он становится регулярным. Кстати, на кафедре обучаются и студенты из других республик и из некоторых социалистических стран.

Сейчас эстонская художественная кожа представляет самостоятельную область деятельности художников разных поколений, разнообразных творческих манер, создающих не только традиционные произведения — книжные переплеты, различные коробки, футляры, но и работающие над станковыми и интерьерными произведениями. Стремление к рукодельному мастерству, к индивидуальному художественному акту, без посредников — технических исполнителей, мастерству, сохраняющему теплоту прикосновений руки автора к вещи, им творимой, особое ремесленно-почтительное отношение к материалу, так же как и уникальность вещи, невозможность ее в принципе тиражировать — вот причины, притягивающие художника к работе над кожей. Пожалуй, сейчас художественная кожа — одно из самых рукодельных направлений в декоративном искусстве, в которых душа автора, проявления его художественных интенций наиболее непосредственны. А эта рукодельность сейчас активно противопоставляется опосредованной достижениями научно-технической революции практике дизайнера. В Эстонии это противостояние имеет ярко выраженный характер, но порождает

оно дух здорового творческого соревнования, оплодотворяющего обе стороны. В конечном итоге обе стороны движутся к единой цели — созданию эстетически гармонизированной на разных уровнях общения среды обитания человека.

Эта ситуация и создает тот фон, на котором идет развитие декоративного искусства Эстонии, и в частности художественной кожи, и без учета которой трудно понять происходящие в этом искусстве процессы.

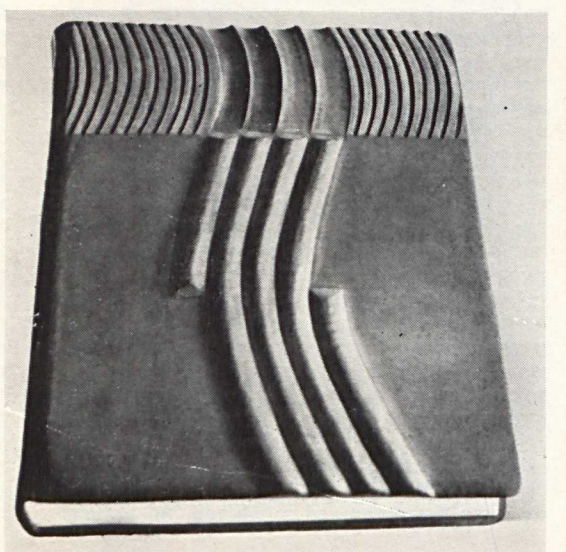
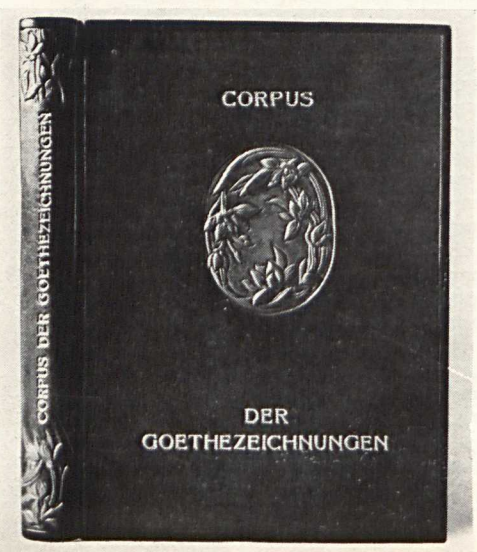
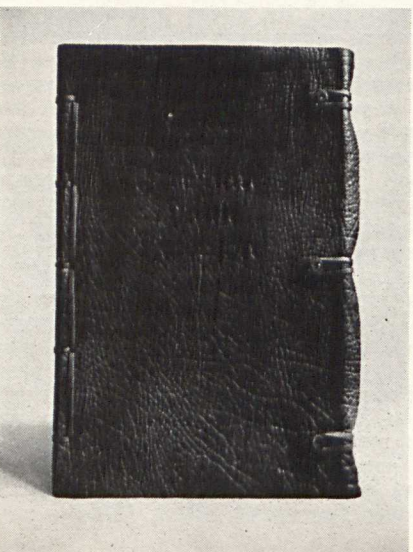
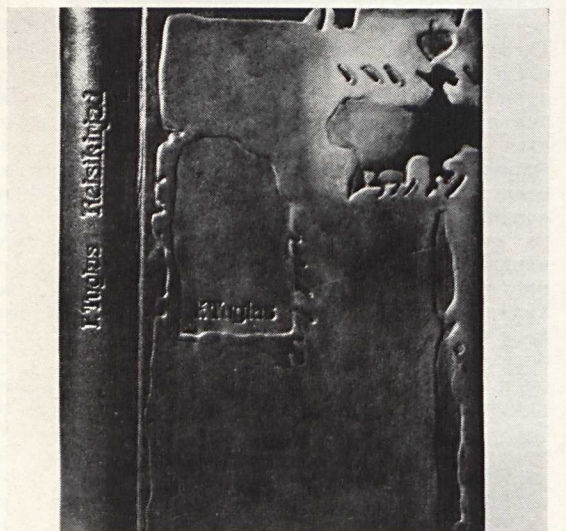
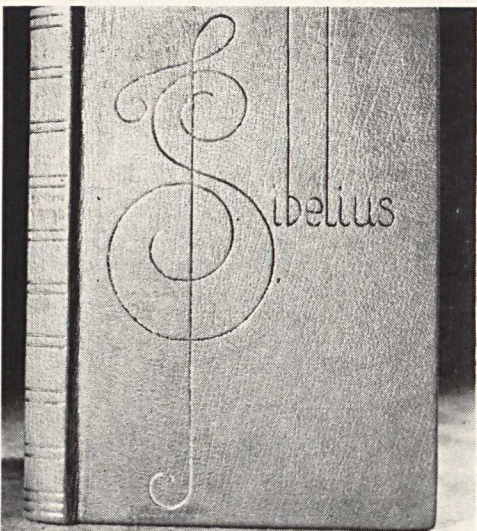
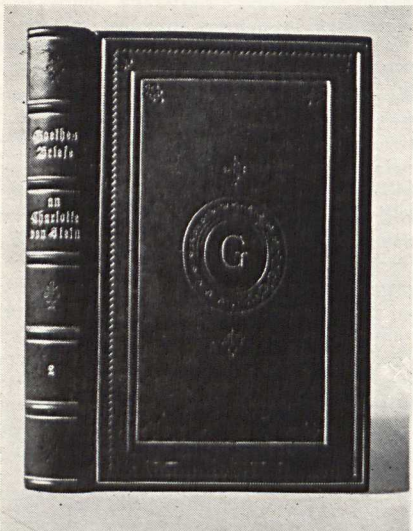
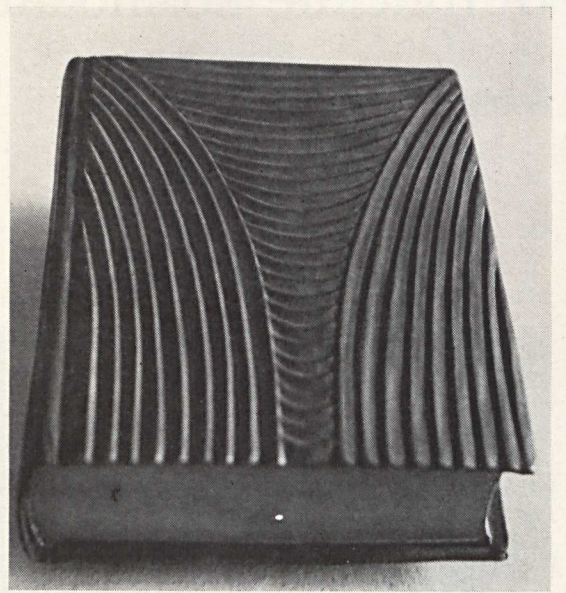
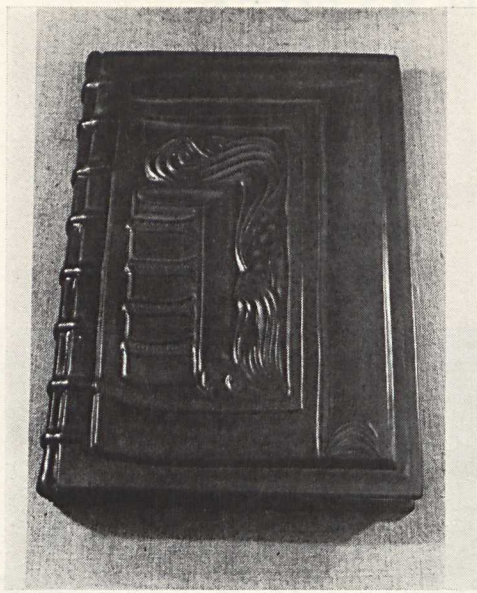
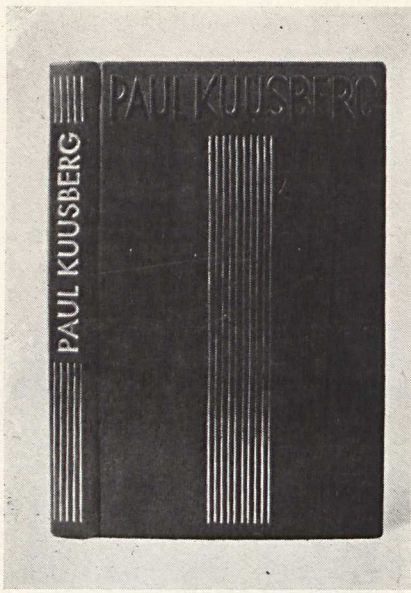
Мы уже упоминали, что над кожей работают художники разных поколений. Кроме чисто фактологической констатации, это положение имеет важное принципиальное значение. Здесь нет «проблемы поколений». Равно высокий уровень профессионализма, индивидуального мастерства, помноженного на оригинальность художественного видения, становятся определяющими для творческого лица художника. Особенно хочется подчеркнуть тот дух коллективной заинтересованности, серьезного и взыскательного отношения как к своему творчеству, так и к творчеству коллег, который объединяет художников разных жизненных судеб, пристрастий, индивидуальных почерков и манер. Именно он и дает такие положительные результаты, соединяя в цельную картину традиции, идущие от родоначальников эстонской художественной кожи, с оригинальными новациями, смелыми поисками, расширяющими границы жанровой и функциональной обусловленности кожаных изделий.

Значительную долю среди творческих работ художников занимает книжный переплет. На протяжении всей истории эстонской художественной кожи он оставался, и сейчас еще остается, основной сферой приложения творческих сил. Кроме того, сегодня наблюдается заметное возрождение интереса (причем не только у нас, но и за рубежом) к ручному книжному переплету, претендующему на самоценное, завершённое в себе значение художественного произведения. В свою очередь самоценность изделия, его выразительные достоинства подчеркнута концентрируют внимание на книге — специфическом объекте духовного потребления, выделяя ее из потока массовых изданий. Эта позиция, окрашенная тонами оппозиционного настроения к расчетно-дизайнерскому проектированию книги, во многом лишаящем ее уникальности единственного в своем роде произведения культуры, объясняет популярность художественно исполненно-

го переплета в декоративном искусстве Эстонии. Эстетизированный пафос этой идеи определяет и выбор самих книг — обычно это классические произведения мировой и национальной литературы, русская и советская классика. Изначально книга, для которой предназначен такой переплет, становится объектом не только углубленного внимания читателя, но и утонченного визуально-тактильного переживания зрителя.

Есть определенная ограниченность в этой «недемократичной» позиции. Ведь реальный текстовый блок получает свой ручной кожаный переплет весьма редко, а если так происходит, то книга становится предметом престижного духовного потребления в силу своей художественной ценности. Но с другой стороны, в какой-то мере удовлетворив книжный голод, мы еще не можем удовлетворить эстетический голод по хорошей, коллекционной книге, в которой все — от содержания до переплета и иллюстраций — прекрасно.

По манере художественного оформления можно вычленил несколько разновидностей современных кожаных переплетов. В одних ведущая роль принадлежит графичному орнаменту, строгой линейной проработке поверхности, симметричному раппорту орнамента, с введением шрифтовой орнаментики. Среди произведений такого рода отметим переплеты одной из старейших художниц профессора Эллы Кюльв, с несколькими легкими, изящными золотыми нитями, оттеняющими рельефный шрифт названия (А. Тамсааре, П. Куусберг). Их точно выверенное расположение организует плоскость переплета, зрительно «стягивая» к себе его поверхность. Порой линии сами складываются в строгую надпись — название книги, которая и является единственным украшением поверхности переплета (Сильвия Калда). У Сильвии Калды встречаются как строгие переплеты, украшенные только золоченой рамкой с одной-двумя небольшими орнаментальными виньетками (Фридрих Туглас), так и свободные по композиции, с введением тисненого орнамента, который в сочетании с графичными линиями создает своеобразный рисунок поверхности (И. В. Гете). К этому же ряду произведений можно отнести работы Хельды Рейно, Эсты Восс и Эллы Сумматавет, причем Сумматавет, пожалуй, наиболее последовательно работает сейчас именно в этом направлении. Ее книжные переплеты конца 1970-х — нача-



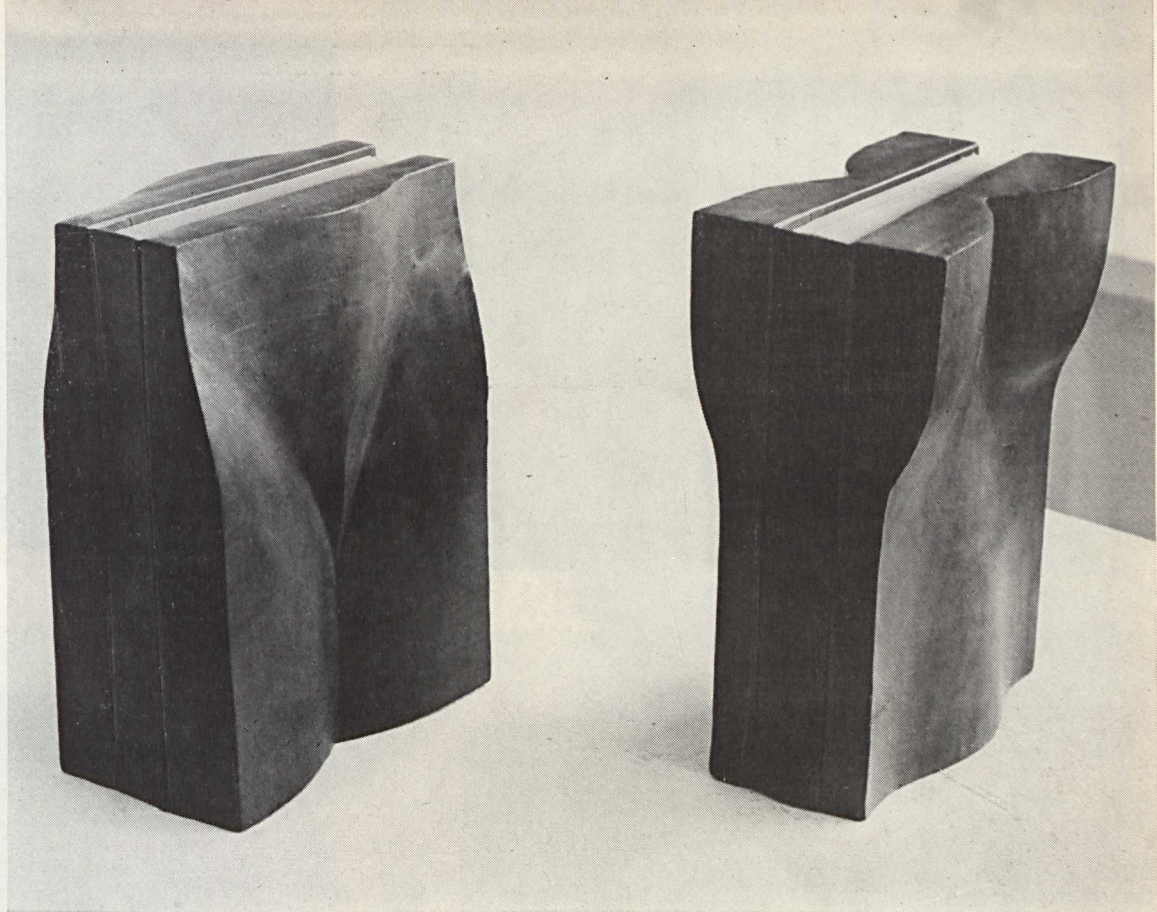
←
1 ряд
Элла Кюльв
Эста Восс
Урмас Оргусаар

2 ряд
Сильвия Калда
Сильвия Калда
Элла Сумматавет

3 ряд
Элла Сумматавет
Элла Кюльв
Сильвия Калда

4 ряд
Сильвия Калда
Элла Сумматавет
Урмас Оргусаар

Переплеты книг.
Кожа, тиснение



Урмас Оргусаар
Скульптурная
композиция.
Кожа, тиснение

ла 1980-х годов отличаются подчеркнутой классичностью, композиционной сдержанностью, ретроспективностью, причем порой стилизуется и шрифт (О. Бальзак, У. Уитмен, И. В. Гете).

Думается, появление такого рода произведений связано с некоторыми стилизаторскими тенденциями, получившими распространение в советском декоративном искусстве 70-х годов, а также тягой к «простоте» книжного переплета, в отличие от активной пластики высокорельефных кожаных изделий, представляющих другое направление в работе эстонских художников.

Авторы этого второго направления трактуют переплет как поле для рельефных пластических решений, которые колеблются от чуть вдавленных неглубоких композиций до высокого рельефа, входящего во взаимодействие с внешним пространством. Используется и обыгрывается разность фактурных отношений на поверхности переплета. Так, Э. Сумматавет со свойственной ей декоративной сдержанностью вводит в прямоугольную плоскость переплета невысокий геометрический орнамент-рельеф, порой напоминающий книжный орнамент модерна (А. Пушкин, А. Чехов), либо, несколько углубляя рельеф, создает ритмически завершенный рисунок, который подчинен плоскости и контуру переплета (А. Тамсааре); Иви Лаас заполняет основную часть книжного блока орнаментом из растительных и зооморфных элементов, выполненных также в невысоком рельефе (И. В. Гете).

В отличие от названных архитектурных замкнутых композиций, в работах Эсты Восс, Урмаса Оргусаара, Мини Патуне и других художников рельефная поверхность переплета с самой различной пластической модуляцией поверхности раскрыта вовне. Слой тисненой кожи, то с симметричным ритмом волнистых линий, то с динамично состыкованными, набегающими друг на друга либо прихотливо переплетающимися формами в переплетах такого рода смотрится самостоятельной, не ограниченной никакими рамками, доминирующей изобразительной плоскостью. Это дает возможность художникам свободно оперировать пластикой чистой формы, переходя от орнаментации переплета к его формованию из выпукло-вдавленных полувъёмных элементов. Поэтому и строится такой переплет не по законам плоскостно-графическим, а преимущественно по принципам пластической сочетаемости масс, их весомости,

густоты либо разреженности их композиции. Порой при этом переплет теряет свою прямоугольную форму, словно разбухая в разные стороны под напором пластически насыщенной поверхности. Одним из характерных выразителей этой тенденции в современном эстонском книжном переплете стал У. Оргусаар (С. Есенин). Поиски художника приводят его к включению в кожаный переплет фрагментов дерева, разнообразных композиций из веревочного плетения, которые не только обогащают фактуру поверхности, но и активизируют взаимодействие переплета с окружающим пространством. Это уже шаг к высвобождению переплета от функционально-книжной обусловленности, к самостоятельному бытованию изделия и далее — к «чистым» станково-декоративным работам. Творчество У. Оргусаара демонстрирует этот путь.

В такого рода работах более обнаженно выступают эмоционально-чувственные составляющие художественно-образной системы. Они непосредственнее по чувству и более индивидуальны по манере, в отличие от более сдержанных, несколько холодноватых образцов классицизирующего стиля.

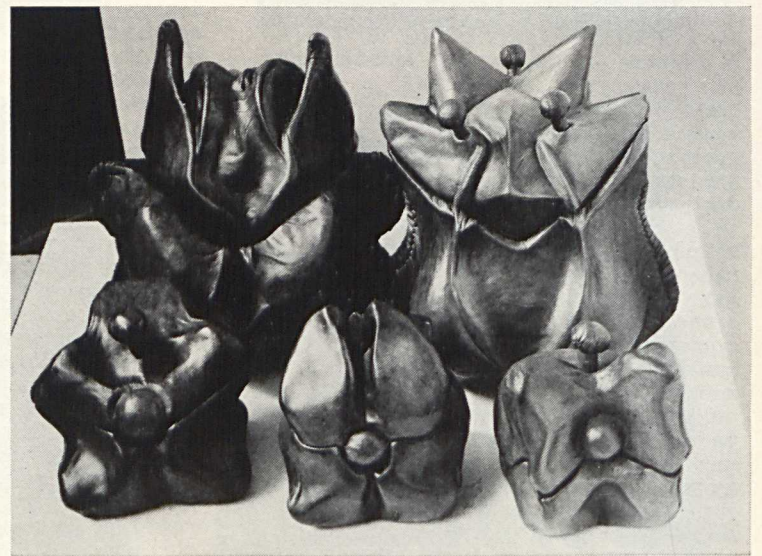
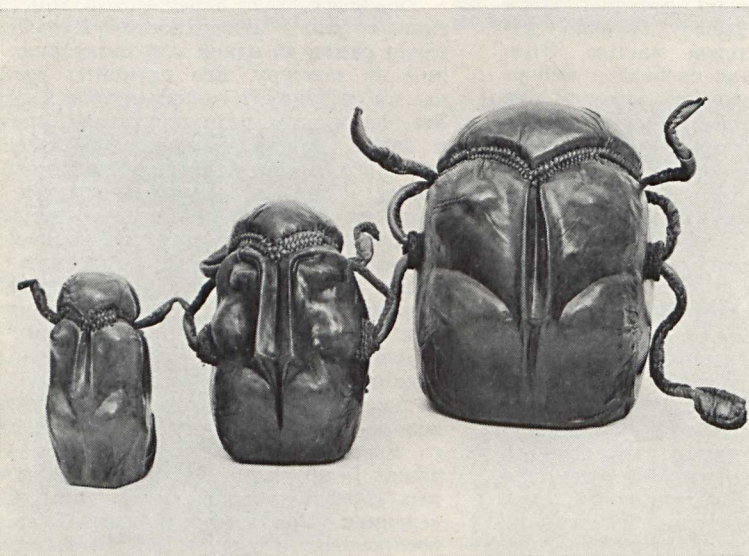
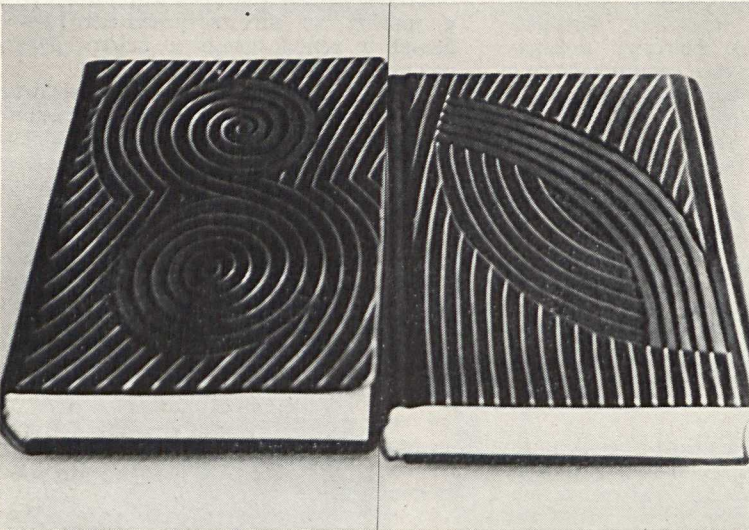
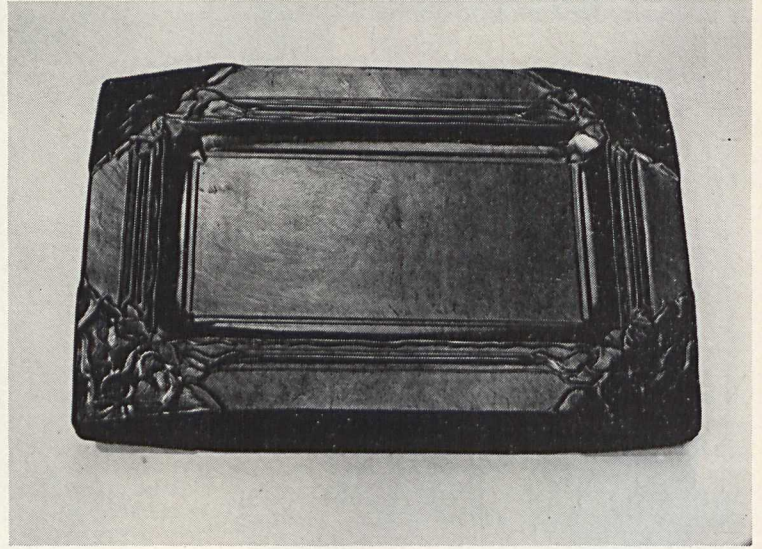
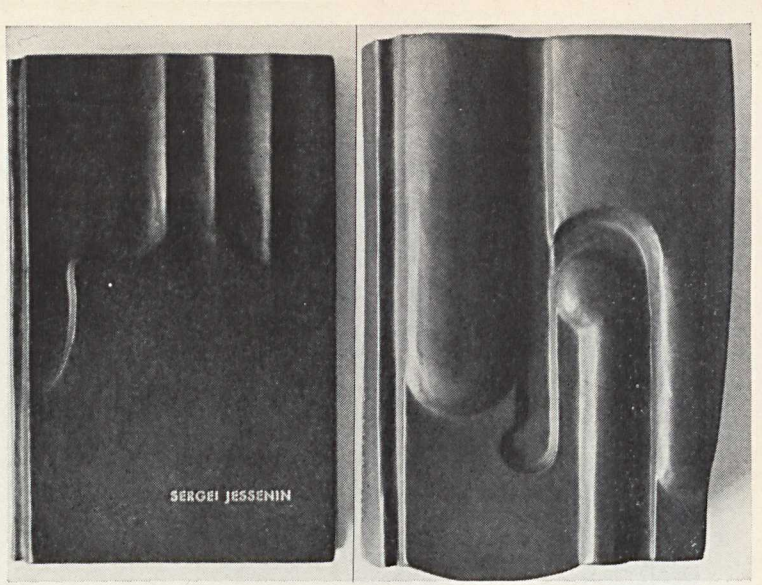
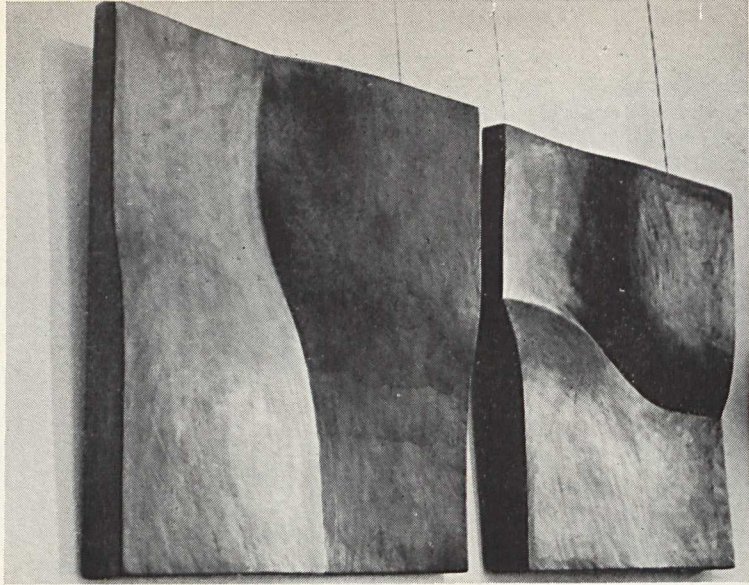
Формообразующая пластика переплета часто находит себе применение в книгах для почетных посетителей, гостей, в торжественных адресах и т. п., то есть в той части книжного переплета, который не предназначен для уже готового, напечатанного текста. Именно поэтому такой переплет нередко бывает образно менее связан с текстовой частью. Этим объясняется и большая свобода в выборе композиционно-пластических решений, раскованность в оперировании самыми разнообразными рельефными рисунками. Самостоятельную разновидность представляют переплеты, в которых главное значение в художественно-образной выразительности приобретает цвет — от мягких, акварельно-расплывчатых пятен, создающих свободный узор, до ярких, контрастных сочетаний с асимметричным расположением на поверхности.

Линию цветового решения переплета представляют такие художники, как Сильвия Калда, Айно Лехис, Эндель Валк-Фалк, Малл Метс и целый ряд других. Здесь мы найдем огромное разнообразие колористических и топальных композиций, от редкого по изысканности цвета слоновой кости и тонкости обработки кожи, напоминающей пергамент, переплета С. Калда к «Илиаде» Гомера — емкой об-

разной интерпретации «духа» произведения — до строящихся на контрасте теплых и холодных, с введением элементов оп-арта, «молодежных» работ М. Метс. Каждый из художников обычно отдает предпочтение одному из этих направлений, однако технические навыки и художественное мастерство позволяют ему свободно оперировать всей гаммой выразительных средств. Вот почему наряду со стилистической чистотой одного решения у многих из них встречаются произведения с использованием самых разнообразных приемов.

Книжные переплеты говорят о различных направлениях стилистических поисков современных эстонских художников. Однако в настоящее время свободно-пластическая структурообразующая манера формования, называемая техникой «высокого тиснения», постепенно начинает уступать место более сдержанным, конструктивным приемам, опирающимся на классические образцы книжного оформления. Главным становится не создание самодовлеющего над блоком книги произведения декоративного искусства — переплета, чей собственный образ метафорически соотносится со следующим за ним текстом, а обращение к лаконичной манере графического украшения его плоскости. Отсюда декоративная строгость, порой некоторая сухость орнамента, превалирование плоскости над орнаментальной разделкой, введение небольших узорных элементов — в обработку углов переплета, в конструктивных узлах поверхности. Появляется узкая рамка из одной или нескольких линий по контуру. Все элементы графичны по рисунку и покрываются золотом. Эта, во многом ретроспективная, манера, а порой просто повторяющая образцы прошлого, противоположна пластическому стилю. Такие переплеты — хочется назвать их обложками — более традиционно «книжны», с одной стороны, но и менее оригинальны — с другой, хотя и в них видны высокая культура вещи и решение совершенно определенных художественных задач. Различие между этими направлениями базируется и на разном подходе к творческим задачам.

В одном случае задача более функционально-утилитарная — украшение книжного переплета, обложки; в другом — создание метафорического ряда ассоциативных образов, порожденных самим произведением. При этом художник старается воспроизвести визуальный образ, адекватный общему духу, эмоциональному наст-



1 ряд
Урмас Оргусаар
Декоративное панно
Урмас Оргусаар
Переплеты

2 ряд
Иви Лаас
Альбом
Иви Лаас
Шкатулка

3 ряд
Урмас Оргусаар
Книги для гостей.
Кожа, тиснение

Эло Ярв
Рука

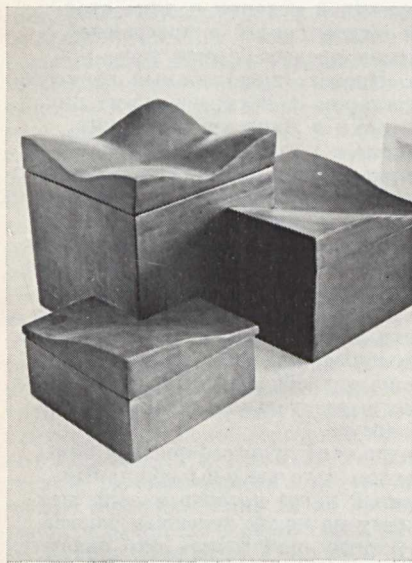
4 ряд
Эло Ярв
Красные жуки

Эло Ярв
Серия «Цветы».
Кожа, тиснение,
подкраска

стр. 11
Урмас Оргусаар
Комплект коробок

Эло Ярв
Голова

Эло Ярв
Игра в мяч.
(фрагмент)
Кожа, тиснение



роению текста, представить собственное прочтение его, давая своеобразную образную формулу литературного произведения.

Значительное место в творчестве эстонских художников кожи занимают утилитарные изделия: различной формы и разнообразные по декоративному решению футляры, коробки, шкатулки. Некоторые из них строгой, прямоугольной формы, есть круглые, встречаются в форме куба и иных очертаний. Большинство украшено растительным либо геометрическим орнаментом, причем все их многообразие несет на себе печать индивидуального почерка автора. Декор то покрывает всю поверхность одной из граней, создавая законченную орнаментальную композицию, то легко переходит с одной на другую, подчеркивая объемность изделия. Порой несколько коробок составляют вместе единую композицию, декоративный орнамент которых продолжается, переходя с одной на другую (например, работы Э. Кюльв). Строгим изяществом и пластической проработанностью орнамента, напоминающего тиснение по металлу, но значительно более мягкого по рисунку, отличаются шкатулки Иви Лаас. Другая линия, представленная творчеством Э. Сумматавет, И. Лаас, М. Метс, Иви Тафель-Маазикамяе, Анны Кахар и рядом других, условно может быть названа пластическо-цветовой. Декоративная выразительность этих вещей строится за счет своеобразия объемной формы, зачастую весьма прихотливой, как у М. Метс и А. Кахар; контрастного сопоставления чистого цвета, красного и черного, например, у И. Тафель-Маазикамяе. Порой, сочетая чистые геометрические формы с аппликативной плоскостной покраской, не без влияния оп-арта, художники достигают броского лаконизма и подчеркнутой яркости декоративного решения.

Нельзя сказать, что тут мы встретились с принципиальным отказом от орнамента. Дело в том, что художники настолько свободно владеют всем арсеналом цветовой, пластической и орнаментальной выразительности, что переход от одной декоративно-образной системы к другой совершается достаточно органично, в каждый данный момент представляя наиболее интересующий и привлекающий автора вариант этой системы. Возможно, в этом проглядывает некоторая эклектичность художественного мышления, однако в данном случае она вносит подлинное

разнообразие в эстонскую художественную кожу.

Эстонские художники обращаются и к изготовлению довольно крупных кожаных декоративных ковров и настенных панно. Используя аппликацию и плетение, высококорельефное тиснение, богатство фактурных отношений, они создают необычные по форме, разнообразные по конфигурации, насыщенные по цвету работы. Часто авторы отказываются от изобразительных композиций, а все многообразие декоративных решений достигается за счет выявления пластических свойств самого материала — кожи, подчеркивания ее способности принимать замысловатую форму, растягиваться и сжиматься, воспринимать интенсивную раскраску или, наоборот, своим цветом мягко сочетаться с тонким акварельным колоритом. Вообще надо заметить, что для современной эстонской кожи характерен не имитационный способ ее обработки, не сокрытие ее под пышным орнаментом либо изобразительным декором, а своеобразное доверие к ней как к специфическому и способному многое дать художнику материалу. Не украшение природного материала, а извлечение красоты и богатейших декоративных возможностей из самого материала — таков принцип подхода к коже современных эстонских художников. Естественно, в творчестве каждого из мастеров он варьируется, порой довольно широко. Иногда художники прибегают и к прямо противоположным решениям, однако для всех них присущи особая культура и чувство материала, тонкость и точность в следовании именно его выразительным особенностям. Кроме того, художники учитывают и функциональную предназначенность вещи, ее утилитарное либо чисто декоративное использование. В настенных панно используются отдельные приемы художественной обработки кожи, способной внести в интерьер активный пластическо-цветовой акцент. Работы Мини Патуне и Кая Китс-Карм, Урве Аррак и Айно Лехис, Эло Ярв и Урмаса Оргусаара показывают подлинное многообразие декоративных и композиционно-пластических решений и потенциальную возможность органично войти как в этнографический, так и в стерильно-дизайнерский интерьер. Творчество художницы Эло Ярв занимает особое место в эстонской художественной коже. Она создает объемные формы, которые по сути являются своеобразной кожаной пластикой. Оригинальность ее

творческого метода в том, что она использует кожу как скульптурный материал. От высококорельефного тиснения она переходит к объемному, свободному формообразованию. Под ее руками пластичная кожа превращается то в сказочных жуков («Красные жуки»), то в фантастические цветы (серия «Цветы»), то в красочные кубообразные коробки («Коробки петуха»), то в головы-маски («Головы»). Ее работы напоминают и экзотические растения, и прорастающие загадочными организмами, окатанные водой камни. Диапазон ассоциаций, вызываемых вещами Э. Ярв, необычайно широк, изменчив, прихотлив и, главное, не претендует на окончательное оформление в сознании зрителя. Вот почему названия ее работ, навеянные этими ассоциациями, — упомянем такие, как «Шаман» или «Волынка», — весьма условны. В них лишь зерно зарождающихся образов.

Внеутилитарный станково-декоративный характер вещей очевиден. Многообразие композиционных вариантов, не передаваемая словами подвижность «живого» рельефа, богатство цветовых отношений делают ее произведения своеобразными объектами декоративного искусства, раскрывающими еще мало используемые способы объемно-пластического мышления в коже.

В заключение нашего обзора необходимо отметить, что у эстонских художников кожи, которых сейчас в республике около 50 человек, есть свои проблемы, причем не всегда чисто творческие. Так, большинство выражают озабоченность качеством поступающего материала — кожи и явным недостатком кожи растительного дубления, наиболее пригодной для художественных работ. Однако, несмотря на это, они идут вперед, показывая высокую интенсивность творческих поисков, заметную результативность этих поисков при всем разнообразии индивидуальных почерков, а также искреннюю заинтересованность всех поколений эстонских художников в дальнейшем развитии этого своеобразного и интересного вида декоративного искусства.

Сценограф общественных интерьеров

Евгений Калинин



Петрозаводский художник Эдуард Акулов давно и много работает в одном из самых сложных жанров — художественном оформлении общественных интерьеров, преимущественно кафе, ресторанов и других заведений системы общепита. Существующее проницательное, снисходительное отношение к объектам такого рода объяснять нет нужды. Между тем в сфере «неформального общения» можно насчитать не так уж много «сред», столь же благоприятных для восприятия комплексных художественных программ синтеза искусств. Длительность и вариативность контактов человека с ансамблем различных искусств, формирование оценок их самым результативным образом — в открытом «состоянии мнений», восприятие пластического замысла ансамбля непринужденно, «играючи» (а значит и наиболее эффективно) — все это составляет одну из самых устойчивых общественных традиций. И объясняет заодно внимание художников к такому роду интерьеру. Множественность вариаций предлагаемых ими решений... и даже издержки, присущие, впрочем, всякому поиску. Пристрастный взгляд на интерьеры Петрозаводска, оформленные за последние 10—15 лет, позволяет увидеть решения всех известных ныне в этом искусстве подходов: дизайнерские, стилизации — в духе ретро и национальные, театральные импровизации и т. д. Стилизации среди них составляют численное большинство. И несмотря на то что они начались раньше других течений, стилизации не обнаруживают исчерпанности ресурса. Что составляет привлекательность такого подхода, в чем причины его жизнестойкости и каковы реальные ценности практических его реализаций? Опыт работы Акулова дает возможность эти вопросы рассмотреть на конкретном материале. Уже в первых его работах обнаружилось характерные для художника черты: стрем-

ление оперировать немногими элементами (дерево, металл, свет), пространственность мышления и, наконец, историзм мышления, присущий, впрочем, всякой (в том числе и современной) стилизации вообще. Материал для ссылок и интерпретаций Акулов черпает из деревянного зодчества края, народного искусства и эпоса, культурных традиций карельской народности. В отличие от многих рекламно-коммерческих вариаций на эту тему, художник стремится избежать прямого цитирования, ищет «корневые» начала для художественного замысла.

Лучше ему это удается в работах последних лет. Образцовым по конфликту между не имеющей истории и лица стандартной жилой средой и программой оформления представляется кафе «Заречное». Проект (выполненный совместно с архитектором Э. Воскресенским) никак не вмещается в жанр «ресторанного благолепия» и упрямо заставляет забыть, вынести за скобки восприятия близость стеклянной ленты витрин, примитивность плоского, как блин, фасада. В основной зал здесь введен полномасштабный фрагмент бревенчатого сруба: в режиме самообслуживания он берет на себя роль ограждения линии раздачи; в вечерние часы (это ощущается в большей степени, чем в дневные) надежно прикрывает наскучившие подробности мармитной линии, является выразительной деталью сценографии досуга.

В развитие этой этнографической темы в банкетном зале введены обширный бревенчатый накат потолка и подвешенные к нему на цепях тележные колеса (как и резные «полотенца», они являются основой для электросвечей). Таким образом, в интерьере отчетливо выявлена главная, ведущая тема бревенчатой конструкции. (Думается, именно наличие «геперальной» темы — как в архитектурном образе вообще, так и в интерьере, — по-



Профили

зволюет считать современные стилизации качественно новым явлением в сравнении с аналогичными попытками истекших десятилетий.) Перечисленных художественных средств оказывается достаточно для того, чтобы возник брутальный образ старой монументальной избы-усадебки. Образ, в котором нет обычных для такого рода решений ностальгии или вящего любования собранием декоративного аптуража. Но есть сильно, строго, деловито изложенное рукодельное трудовое начало. Заметный этнографический уклон в этом описании уравновешен присущим Акулову (в этом он идет и от особенностей северного народного искусства) лаконизмом, столь характерным для современного восприятия. При этом снимается в существенной степени отчужденность, «отстраненность» среды; и одновременно заполняется лакуна в формирующемся — уже массовом — сознании, которое хочет ощутить себя причастным к делам и славе поколений, их прямым продолжением. И, пожалуй, именно массовидность этого сознания может стать одним из объяснений живучести стилизаторских тенденций.

Качественно иной их современный уровень находит отражение в другой работе художника. Где зритель встречает не столько «исконные» фактуры, но видит нечто большее: стремление воссоздать материально-духовные структуры народного быта-труда в его неразрывном единстве, его непреходящую ценность, сохраняющуюся, развивающуюся в других исторических условиях. Едва ли не лучшим образом и одной из первых такая программа была реализована в крупной (совместной с архитекторами Э. Андреевым и Л. Елохиной) работе Акулова — интерьере ресторана «Петровский» (1973). Для нынешнего историзма художественного мышления идея оформления содержала слишком много допущений. Так, все зда-

ния Петровской слободы начала XVIII века, в том числе и опередившие время почти на столетие по своей мощности огромные кузнечные цеха крупнейшего в России металлургического и оружейного комбината, были выстроены из дерева. С другой стороны, ресторан должен был разместиться в цокольном этаже одного из зданий на площади Ленина — единственного на территории Карелии памятника каменного зодчества классицизма (в начале XIX века его фасады были реконструированы в стиле ампир). В этих условиях художник решил использовать возможности самого интерьера, его сложной, даже запутанной кое-где планировки. Некоторые из помещений были расчищены, другие углублены, были пробиты дополнительные дверные проемы. Бережно были восстановлены конструктивные детали — стена-обогреватель, несущие балки перекрытия из мачтового леса и тесанных из него брусьев, дощатые и сводчатые потолки, лепная штукатурка, различные по площади и конфигурации залы и залы — все это сложилось в среду благодарную, информативную. Детали здесь играют не только свою функциональную, тектоническую роль, но осмыслены и декоративно, и как элемент музеефицированной среды (включающей и подлинные, из фондов Краеведческого музея, вещи переломного века). Варьируя все те же немногочисленные элементы интерьера, Акулов добивается особой точности в их использовании. Теперь ведущей темой оформления стал литой и кованный металл. Тема заявлена еще на входе, в оформлении которого неплохо уживаются литые шрифты и символические композиции в духе петровской эпохи и кованные, в народной традиции, кронштейны, дверные связи и ручки (они будут применяться и далее). Она же продолжена и в интерьере — в предметном его наполнении. Черный ме-

талл здесь оказался не только вполне уместным, но стал источником мощной «настроенческой» эманации. Своеобразие петровского барокко и его пластики прослежено в решениях довольно сложного комплекса удобной мебели и оригинального оборудования из дерева, выдержанного в глубоком коричневом тоне. Крайне сдержанная цветовая коррекция общего графического строя оформления достигается с помощью точно выбранного по силе электрического освещения — преимущественно локального — «в «светцах», «подсвечниках» и бра (и здесь художник удачно, в согласии с новой функцией, осовременивает давние формы). Свет программно используется как один из ведущих формо- и «климато»-образующих факторов — вплоть до внешне иррациональной, но логичной в северных условиях подсветки оконниц, скошенных переплетов с разноцветным остеклением. Ньюансированное освещение мягко выявляет все фактуры, «зонирует» пространство. Ревнителю чистоты стили, может быть, найдут здесь какие-то разночтения, далеко не всеми и не сразу принимается программа тотальной стилизации. И все-таки интерьер убеждает. Повидимому, потому, что тщательно отобранные реальные или реконструированные компоненты далеких эпох вступают в сильные взаимодействия между собой «плотным», ощутимо напряженным пространством, и думается, такой характер отношений в образе есть показатель его «качества». Здесь легко ориентируется современный зритель, он легко читает и достраивает в сценографии публичного бытия недостающие детали, самостоятельно завершает процесс развития образа. Образа, который «провоцирует» погружение зрителя в широкое пространство ассоциаций, повышая эффективность оформления.



Э. Акулов
Ресторан
«Петровское».
Стул



Э. Акулов
Ресторан
«Петровское».
Лосинный зал,
г. Петрозаводск

Э. Акулов
Кафе «Заречное».
Банкетный зал,
г. Петрозаводск

Не просто увлечение прошлым своего края или вполне понятный и в общем-то простительный «местный патриотизм» движет художником в выборе этого образа, но желание ощутить глубинность своих корней, ощутить себя звеном в цепи поколений. Эстетика мастерства мыслится автором как главная составляющая духовных связей эпох. Этот уровень художественного мышления довольно далек от «стилизации» наследия и, тем более, от присвоения его маскарадным способом. Такое осмысление переключает с игровых или «галантных» жанров установок (которые и являются основой ретростилизаций) на какие-то более содержательные уровни интерпретации. Их можно назвать документально-историческими или даже реалистическими внутри общей стилизаторской тенденции. И очевидная плодотворность этих вариаций может еще раз объяснить живучесть самой стилизации.

Понятно, что этнографический и документально-исторический подходы не исчерпывают возможностей стилизации. Не раз, добиваясь национальной окрашенности своих образов, Акулов в последнее время стремится передать в интерьере такую трудноуловимую материю, как национальное мироощущение. В последних его работах зритель снова встречается с образами и мотивами народного искусства, переведенными на язык монументальных жанров. Выделяется решение (совместно с Э. Андреевым) бара Дворца культуры производственного объединения «Петрозаводскмаш». Назначение бара задумано было достаточно широко, для клубного общения «по интересам», и эта многофункциональность определила комплексность решений, к которой Акулов, как и его соавтор, всегда тяготеет. Нерасчлененность пространства небольшого зала, его оборудование позволяют легко производить перепланировку, приспособлять

к характеру клубного мероприятия. А по пластическим решениям интерьер близок уже трапезным крупным северным храмам (трапезные были светским, гражданским помещением для нужд прихожан). В нем хорошо читается эпическая тема, тема истового трудолюбия северян: обшивка стен и стойки бара под толстый тесаный брус, близкая к народной традиции мебель; все дерево «старое», «мореное».

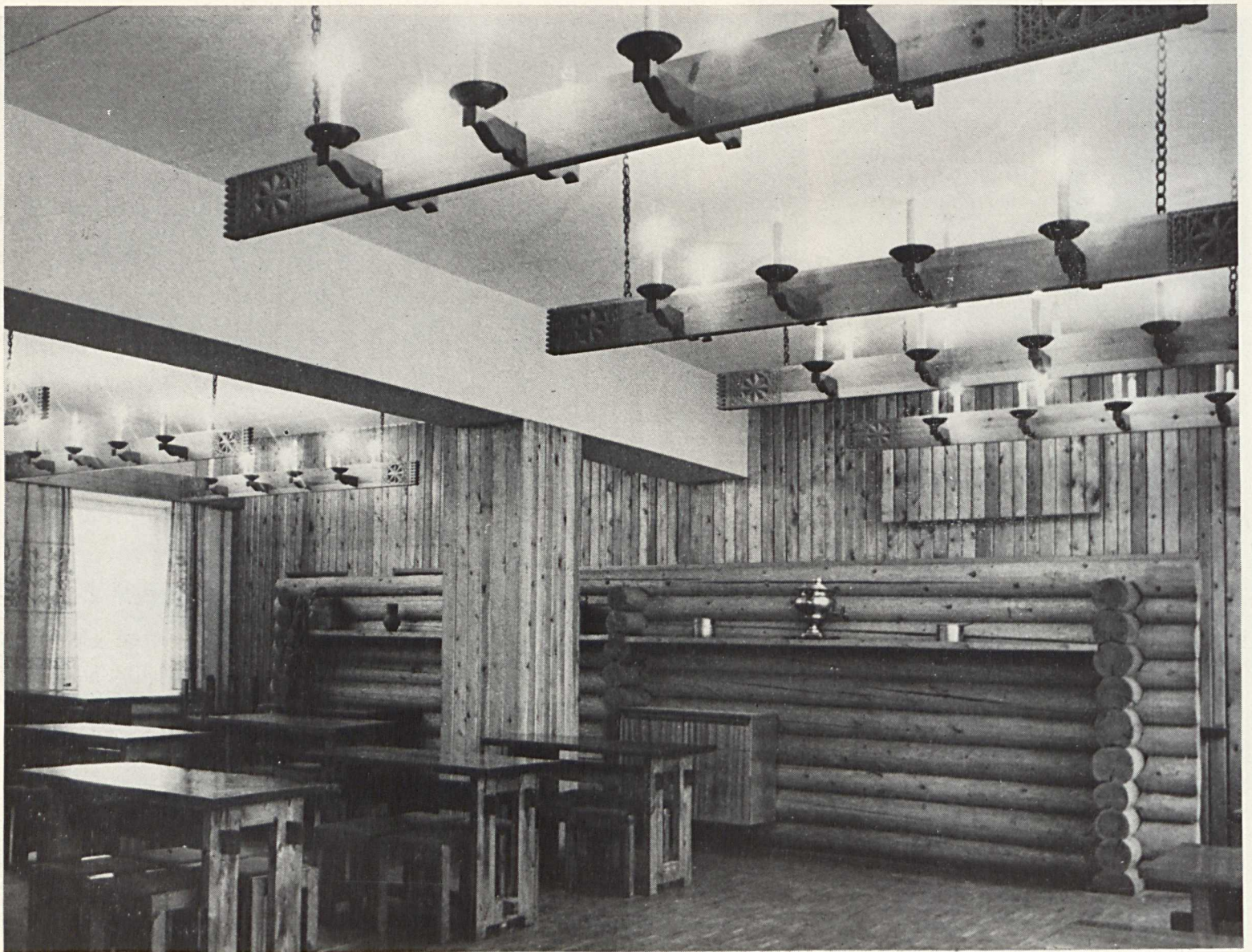
На этот раз сдержанно использован металл — бра-«факелов», потолочных светильников, заключенных в медно, тускло блестящие короба, сгруппированные в центре зала, льющие таинственные пучки света. Мощная цветовая доминанта интерьера — лента витражей «Герои Калевалы», заполняющих два сильно вытянутых по горизонтали оконных проема. Не раз прибегавший к технике витража, постоянно стремившийся соединить этот жанр с народной традицией, Акулов в данном интерьере достигает наибольшего в этом смысле успеха. При этом фигуры героев, как будто бы нерационально занимающие половину поля каждого из восьми портретов, в общем невелики, но в масштабных отношениях к пространству интерьера найдены точно. Портреты фланкируются повторяющимся мотивом — ветвями рябины, одного из любимых эпосом деревьев. Используются характерные для народного искусства мотивы, сочетания красного, синего цветов; включены в композицию из колотого хрусталя и бесцветные, ускользающих оттенков, стекла — цвета летних северных ночей. Витражи таинственно светятся в полумраке, бросают блики на «суровые» стены. Так достигается контраст, родственный образности народного искусства.

Характер интерьера в целом определяется прежде всего превращениями света, с которыми, кстати говоря, неразрывно связана фантастическая космогоника эпоса.

Именно в этом смысле читаются светочувствительность рельефа, богатые и тонкие вибрации цвета, их «отношения» к остальным элементам интерьера. Напряженность, мажорная драматичность цветосветовой (и фактурно-пластической) композиции представляются верной интерпретацией самого духа творчества народов края, мироощущения, живущего и сегодня. Благодаря эпосу интерьер определенно несет в себе черты регионального мироощущения; всем комплексом оформления (особо — темой деревянного зодчества) оно конкретизируется как национальное. Такое осмысление оказывается наиболее емким уровнем стилизации, интегрирующим в себе все остальные уровни традиций.

Интерьеры Эдуарда Акулова показывают, что трудности технического порядка, как и проблема образного наполнения современного интерьера, могут быть успешно решены, если не останавливаться на уровне прищипанной этнографичности, внешнего, часто натужного исторического подобия, увражной национальной характерности. Если лаконизм, экономичность в использовании пластических средств, понятие как неперемное свойство народного художественного мышления, станут программным качеством оформления. Если нераздельное бытие-труд-творчество раскроется в образе как народное мироощущение, тогда, можно полагать — не интерьер, но среда будет диктовать — не модель поведения, но характер общения (высокой человеческой ценности). Можно будет наблюдать и то, как, восходя на все более высокие уровни, стилизация распрощается со своим «прошлым» — вторичностью.

Э. Акулов
Кафе «Заречное».
Общ. зал.
г. Петрозаводск



Лубочность — категория народного искусства

Григорий Островский

Это слово давно и прочно бытует в обиходе: им пользуются, когда имеют в виду либо простодушную идиллию, либо, наоборот, нечто уродливое, но проявившееся в самых простых, примитивных формах. Между тем это определение далеко не однозначно по своему содержанию; оно достаточно точно, гибко и емко, чтобы служить инструментом искусствоведческого анализа и в этом качестве войти в понятийный аппарат теории народного изобразительного искусства.

Лубочность лубка неоднозначна; понятие это двуедино, оно как бы расколото полярными силами, но существует лишь в их органической нераздельности.

Один из этих полюсов — «гротескный реализм» лубка как «перевернутой» модели мира, сатирический и шутовской, скомоороший фольклор, неистребимые традиции народной смеховой культуры, народной обрядности и зрелищности, прочно связывающие его с фольклорным театром Петрушки, устной драмы, райка, балаганного фарса. Отсюда специфический характер лубочной условности, порожденной народной фантазией, спонтанная, но всегда внутренне мотивированная деформация, метафоричность образного мышления, отнюдь не ограниченной задачей воспроизведения жизни в формах самой жизни, отважная и дерзкая гиперболичность. Другой полюс — присутствующее в искусстве лубка идеальное начало, тот «фольклорный реализм», в основе которого лежит не принцип жизненного правдоподобия, но обобщение на идеальном уровне, предполагающее как бы перевод реалий в область сказки и мечты. Идеальное начало заложено в самой природе фольклорного эстетического сознания; на это его качество в свое время прозорливо указал Ф. Шиллер: «<...> в изображении народного характера самый предмет заставляет его сосредоточиться более на поэтической абстракции, чем на индивидах»¹. В высших своих проявлениях фольклор обнаруживает даже не переплетение, а полное слияние эстетических и этических идеалов, то, что античные эстетики определяли понятием калогатии и что можно примерно перевести как «прекрасно-доброе». Органически чуждый пессимизму, народ всегда утверждал торжество добра над злом, света над тьмой, красоты над безобразием. Фольклорный идеал глубоко отличен от идеализации в профессиональном искусстве. Идеализируя жизнь народа в эстетическом, а не социальном плане, он выступает в качестве антитезы реальным условиям жизни и самому способу существования народных масс. Жизненную его укорененность тонко подметил Ф. Достоевский, писавший, что «<...> и простолюдин и даже пахарь любят в книгах наиболее то, что противоречит их действительности, всегда почти суровой и однообразной, и показывает им возможность мира другого, совершенно непохожего на окружающий»². Социальную основу преобразования жизни в условную реальность лубка (литературного или изобразительного) вскрыл Ф. Энгельс в своих заметках о немецкой народной книге: «<...> Она призвана обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжью красотку представить в виде прекрасной принцессы...»³.

Отсюда проистекают многие особенности лубка с неистребимым пристрастием их авторов к идиллическим сценам крестьянского быта, далеко не совпадающим с жестокой правдой крепостнической и



Лубочность — характерная и органичная черта народного искусства — в особой мере присуща изделиям Полхов-Майдана



пореформенной России, — хороводам, сватовствам, праздникам и т. д., народным песням, поэзии А. Кольцова и И. Никитина и других, с их верностью экзотике, когда «...бежавшая пленница, представленная атаману алжирских разбойников», намного пережила эпоху А. Марлинского и со временем превратилась в роскошную одалиску клеенчатых ковриков. Отсюда и громогласные победы «наших» над всеми врагами, будь то турки, французы, японцы или немцы, и блистательный ореол героев от Ермака до генерала Скобелева, и — в более общем плане — неперемная победа добра над злом, утверждение добродетели и посрамление пороков. Отсюда и особенности формальной структуры лубка, которую один автор определил как «парство симметричной завершенности, повторов, интенсивных, открытых контрастов красочных поверхностей, пространственной, точнее — внепространственной плоскостной замкнутости»⁴.

Неприятие бытовавшего правдоподобия, чуждость ему соединяется с однозначностью и специфической гиперболизацией, свойственными «лубочной эстетике». «Сказка для народа, — писал один из исследователей фольклора, — праздник красок и звучного слова. Это не полутона, это глубокие, густые цвета, подчеркнута определенные и резкие. В сказке речь идет о темной ночи, о белом свете, о красном солнышке, о белых лебедях, о черном вороне, о зеленых дугах»⁵. И в народном изобразительном искусстве условность изображения как бы возводится в многократную степень: красавица должна быть самой распрекрасной, с плавными дугами соболиных бровей и румянцем во всю щеку, а злодей — леде-

нящим кровь уродцем, и нос его горбат и огромен, нимфа — с «грудями каких не бывало», цветок, плод и овощи — невиданной яркости и непомерной величины, небо пронзительно-синее, трава изумрудная, принцесса-лебедь будто свежевыпавший снег, все, что изображено, так прекрасно, что ни пером описать, ни в сказке рассказать. В этом видится подсознательная устремленность народных художников к обнажению самой сущности вещей и явлений, во всяком случае, прикосновение к ней сквозь изменчивую и скоро минующую их видимость. Лубок не знает полутонов и градаций — ни в характерах, ни в цвете; он однозначен, и каждый его компонент — четкий символ, знак, столь же однозначно и четко воспринимаемый аудиторией в границах условной фольклорной изобразительности; вариативность лубка возможна лишь в рамках фольклорного «текста». Нарушение этой меры условности, вторжение в эту специфическую образно-поэтическую структуру правдоподобия и соответствующих выразительных средств профессионального искусства с его предметностью, пропорциональностью, объемной моделировкой, перспективой и т. д. — означало расшатывание, упадок и в конце концов гибель лубка как вида народного творчества.

Поэтика лубка, основанная на фундаментальных принципах наивно-примитивистского творчества, органична и в какой-то степени универсальна для народного искусства. Органична потому, что именно так видели и воспринимали мир народные художники, глубоко чуждые нарочитой стилизации и сознательной деформации; универсальна потому, что в каком бы виде, жанре и технике народного изобразительного искусства они ни работали,



В своих опытах по созданию современного лубка художник В. Пензин использует классические традиционные средства этого жанра



А. Гончар. Потомственный гончар. Народные мастера, владеющие традицией, в индивидуальном творчестве, в своих авторских работах предпочитают усиливать лубочные интонации



принятый в лубке «код эстетической информации» оказывался дееспособным в реализации этого мировидения, выраженного народным искусством.

Не останавливаясь специально на прикладных видах народного творчества, где лубочность, можно сказать, откровенна и наглядна (вспомним «идиллию» городничьей росписи или лубочную изобразительность пейзажных подносов Жостова), укажем на такие жанры городского народного искусства, как живописная вывеска и бытовой примитивный портрет. Выстраивая изобразительный ряд характерных портретов купчих, видим достаточно определенный собирательный образ Матери и Жены, Хозяйки Дома и Хранительницы Рода. Дородные, самодовольные, сверкающие жемчугами, перстнями и серьгами, в кашмирских шалиях, они предстают перед зрителями во всем великолепии, как бы олицетворяя торжество плоти над духом, житейского практицизма над возвышенностью. Бесспорно, что в купеческой среде народные представления о красоте уродовались и искажались, и тем не менее в типологических координатах примитивного купеческого портрета вызревал идеальный образ русской женщины, содержание которого оказывалось много шире столь свойственных купечеству сытого самодовольства и горделивого тщеславия. В здоровых, румяных женщинах с округлыми плечами, соболиными бровями и сочными губами видится бытовавший в народе фольклорно-лубочный идеал русской красоты, так любимый и прославленный впоследствии Б. Кустодиевым. Если о какой-либо возвышенности и духовной просветленности этих образов говорить все же нельзя, то во всяком случае неоспоримы их благородное спокойствие, цельность натур, душевная ясность и чистота и развитое чувство красоты, и ощущение преемственности исторических родовых черт, и та живая органика образов, которая позволяет соотносить их с образами народного творчества.

На ином уровне реализуется лубочность в искусстве русской живописной вывески. Родовая близость вывески и лубка — буквально и в расширительном толковании — выступает в особой выразительности четкой, лаконичной композиции, специфическом понимании пространственных и пропорциональных отношений, использовании изобразительных гиперболических яркости ограниченной, но насыщенной палитры. Здесь же хотелось бы указать на иную степень родства, исходящую из общности эстетического идеала.

Вывесочные натюрморты — это почти всегда гипертрофированное, роскошное изобилие первостатейной снеди; вывесочный бык — не просто животное, а эталон мощного и здорового быка, материализованная идея превосходного мяса; вывесочные дамы и кавалеры — не безразличные манекены для демонстрации модной одежды, а воплощенная мечта о далекой и недоступной «благородной» жизни. Разумеется, этому есть простейшее объяснение — требование заказчика, заинтересованного прежде всего в наилучшем рекламировании своего товара. И все же оно не исчерпывает сущности явления; на нем отблеск извечной мечты обездоленных о достатке, о счастливой жизни, мечты, уродливо трансформированной в атмосфере торгашества, но продолжающей жить в лубочном по сути своей идеале. Иными аспектами оборачивается категория лубочности в таком синкретическом виде народного искусства, как сценография фольклорного театра. Куклы театра Петрушки были, к примеру, исполнены, как правило, грубо и примитивно, но всегда островыразительно: подчеркивал и утрируя какую-либо одну черту, авторы придают им прямолинейную, но сочную лубочную характерность. Изобразительная гиперболичность, строгое соблюдение принципа театральной маски, расчет на моментальное узнавание и восприятие на расстоянии — вот что требовалось от мастеров-кукольников.

Особенности народной кукольной комедии вплотную подводят к определению фоль-



Анонимный автор
Кошка-копилка
Средства лубочности используют
и безымянные создатели кича



М. Интазарян. Игрушки. Глина
Для самодеятельных художников,
ориентированных на традицион-
ное народное искусство,
лубочность оказывается наиболее
привлекательным его качеством

кларной сценографии как лубочной, а более конкретно — к вопросу взаимодействия лубка и народного театра. В современной литературе дискутируются две точки зрения: лубок ли является первоисточником «Петрушки» и народных драм или, наоборот, фольклорный театр предопределил природу и стилистику лубочных картин. В данном случае для нас важнее сам факт их постоянного взаимовлияния.

Лубочная изобразительность с ее острой характерностью и однозначной выразительностью, тяготением к карнавално-шутковским гиперболам выступает и в кукольном театре, и в других жанрах фольклорного театра. «Между народным театром, — писал П. Берков, — и другими видами народного искусства, например, народными «лубочными» картинками, существовала тесная связь; и то и другое явления народного искусства строились на одних и тех же эстетических принципах»⁶. Особенно наглядно это выступает в специфической условности театральных костюмов. Так, например, сценический образ портного создавался громадными ножницами для стрижки овец, кузнеца — фартуком и огромным молотком, барыни — шляпкой, барина — очками и тростью, доктора — самоварной трубой, которой он прослушивал больного, и т. д. Что же касается такого вида фольклорной

зрелищности, как раек, то он в равной степени относится и к народному театру, и к графическому лубку.

В той или иной степени, по элементы лубочности выступают практически во всех видах народного изобразительного искусства. Так, в «пизовом» слое интерьерной декоративной живописи, представленной в XVIII — первой половине XIX века преимущественно крепостными, а затем цеховыми художниками, трансплантация сюжетов, мотивов и приемов «высокого» искусства сопровождалась проявлением в нем лубочного начала. Причем процесс «снижения» по шкале профессионального искусства сплошь и рядом означал возвышение до уровня народной живописи с присущими ей раскованностью творческого воображения, искренностью, непосредственностью, своеобразной выразительностью упрощенного рисунка и сильных, энергичных сочетаний чистого и открытого цвета.

Хотя лубочность проявляется как своеобразная структура, обладающая своим «кодом эстетической информации», назвать ее «лубочностью» было бы тавтологией, и тем не менее это понятие не только отражает специфику живописного и графического лубка, но и выводит ее далеко за пределы его сферы. Первый, лежащий, что называется, на поверхности, пласт — это народное декора-

тивное и прикладное искусство, кустарные художественные промыслы. Конкретный анализ лубочных картинок в их соотносительности с такими видами ремесленного производства, как набойка, расписные изразцы, часто соединявшие изображения и текст, пряничные доски, отчасти расписные сундуки, поставцы и прялки, позволяют проследить пути непосредственного воздействия на них сюжетов, образов, поэтики лубка, установить взаимовлияние и взаимообогащение. «Зрительные образы лубка, — пишет А. Сакович, — оживали в изделиях богородских мастеров, в северной набойке, берестяной резьбе Великого Устюга, в росписях двинских прялок и в вятской керамической игрушке»⁷.

В данном случае, видимо, не так важно уточнить, что было первичным и что вторичным, что на что влияло, — существенна констатация не только внешней — сюжетно-тематической, образной, стилистической близости, но и внутреннего, духовного единства этих видов народного творчества как компонентов целостной метаструктуры народной художественной культуры.

Это единство очевидно для исследователей народного искусства. Преследуя задачу выявления стилистической общности художественного языка, особенностей ми-

П. Реченский
Воспоминания. Холст, масло
Лубочность, наиболее
воспроизводимый и узнаваемый
знак традиционной народной
культуры, широко используется
в профессиональном творчестве



Е. Честняков
Лубочность как свойство
художественного мышления
позволяет яркое индивидуальное
творчество этого художника
воспринимать как явление
народной культуры

ровидения мастеров-ремесленников города, О. Балдина приходит к категории «лубочности», которая «...является широким и многосторонним понятием и может трактоваться как национальный стиль в русском народном искусстве XVIII века». «Художественный строй народных картинок, — продолжает она, — был новым по сравнению со старой изобразительной системой и сделался как бы эталоном для подражания. В конечном счете он стал адекватным тому, что наблюдалось в XVIII веке во многих жанрах декоративно-прикладного искусства. Вот почему название «лубочные», или «лубочность», приобретает широкое значение и, вероятно, может пониматься как своеобразный народный стиль»⁸.

В предложенной концепции лубочность имеет два измерения — временное и, так сказать, пространственное. Первое ограничивается XVIII — началом XIX века. «Лубочный стиль берет свое начало в эпоху развития барокко <...>. Он возник на стыке двух эпох — старой и новой культуры XVIII столетия». Классицизм «способствовал появлению некоторых новых принципов и особенностей и в народном искусстве, сказавшихся и на «лубочном стиле»⁹. Пространственный континуум лубочности определяется видами и жанрами народного декоративного и прикладного искусства. Отнюдь не подвергая сомнению правомочность такой постановки вопроса, мы считаем возможным расширить понятие лубочности как структурообразующего качества, изначально присущего фольклорной изобразительности. Собственно, к этому пониманию пришел еще М. Ларионов, как бы очертивший контуры своего рода «лубочной культуры». В предисловии к каталогу организованной им в 1913 году в Москве «Выставки иконописных подлинников и лубков» он писал: «Лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, изразцах, жести (между прочим, дошедший до наших дней и в вывесках, изумительно разнообразных по трактовке). Набойки, трафарет, тиснение по коже, лубочные кюты из латуни, бисера, стекляруса, шитья, печатные пряники, запеченное тесто (искусство, продолжающее жить также в наших булочных и пряничных). Резьба по дереву, идущая как собственным путем, так и путем русских классических форм. Различное плетение, кружево и т. д. Все это лубок в широком смысле слова и все это великое искусство»¹⁰.

Отражая некоторые существенные грани народного эстетического сознания, лубочность выступает в качестве специфического способа образного мышления, присущего изобразительному фольклору. В этом качестве и в ряду других фундаментальных дефиниций она должна войти в число основных категорий народного искусства и его теории.

¹ И. Гете и Ф. Шиллер. Переписка, т. I. М.—Л., 1937, с. 253.

² Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Л., 1979, т. 19, с. 50.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 344.

⁴ Зингер Е. Проблемы интернационального развития советского искусства. М., 1977, с. 229.

⁵ Аникин В. Русская народная сказка. М., 1977, с. 165—166.

⁶ Берков П. Вступ. статья к «Русской народной драме XVII—XIX веков». М., 1963, с. 19.

⁷ Сакович А. Вступ. статья к каталогу «Русский лубок на меди XVIII — начала XIX в.». М., 1971, с. 11.

⁸ Балдина О. Русские народные картинки. М., 1972, с. 190.

⁹ Балдина О. К вопросу о взаимоотношениях народных картинок (гравюр на дереве с произведениями прикладного искусства.— В сб.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973, с. 188—189.

¹⁰ Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. М., 1913, с. 8—9.

Цветы и травы

Надии Грибань

Валентина Мартыненко

Заслуженный художник УССР Надия Грибань — график и текстильщик. Расчленив эти две стороны ее творчества невозможно, а может, и не стоит, потому что именно благодаря их крепкой спаянности и возник ее особый художественный почерк. Познание глубинных пластов народной культуры и активный интерес к современным проблемам — вот плодотворная почва, на которой вырастает искусство Н. Грибань, созвучное нашему времени и неотделимое от украинской национальной традиции.

Образование художница получила в Киевском училище декоративно-прикладного искусства и Киевском филиале Украинского полиграфического ин-та им. И. Федорова. И вот уже 30 лет работает на Дарницком шелковом комбинате — предприятии всесоюзного значения, где ее художественные замыслы «материализуются» благодаря усилиям многотысячного коллектива, где ее творческие успехи отмечены орденом Трудового Красного Знамени.

Н. Грибань принадлежит к ведущим художникам, формирующим современное направление украинских набивных тканей индустриального производства. Она успешно работает также над созданием рисунков набивных платков, декоративных панно ручной росписи, гобеленов, графических работ в различных техниках.

Надия Грибань — художник с «острохарактерным» видением, которое является определяющей чертой ее дарования. Поэтичность мировосприятия сочетается у нее с аналитическим мышлением. Ее камерные, лирические, иногда с оттенком сказочности образы природы дополняются документальной убедительностью изобразительной манеры. Стремясь к простоте, ясности декоративного образа, художни-



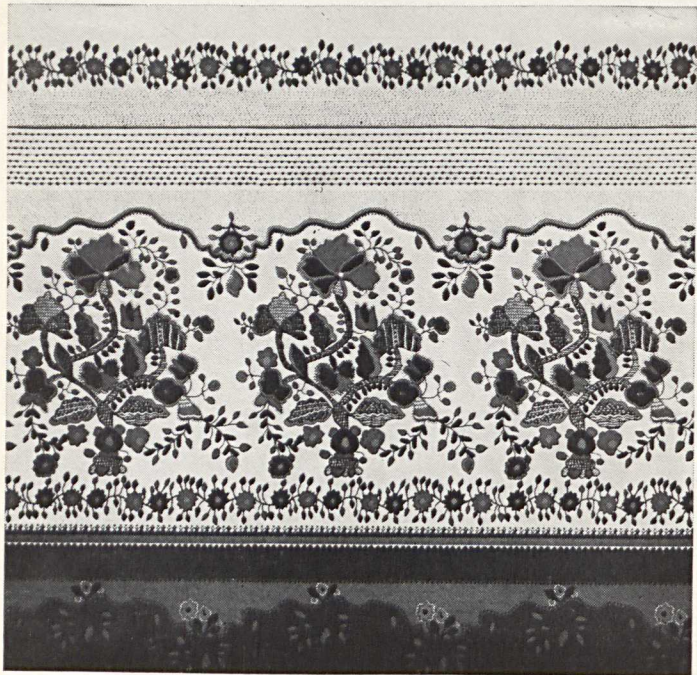
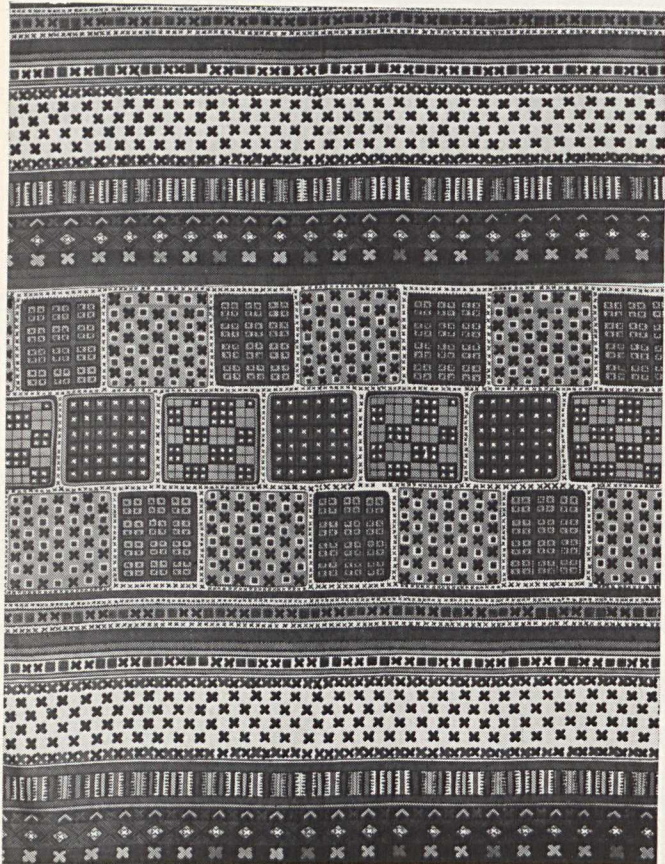
Панно
«Жизнь»
Полотно,
ручная роспись
1974



Панно «Цветение»
Шелк, свободная
роспись,
1983



Панно
«Тихий шепот трав»
Шелк, свободная
роспись,
1983



да вместе с тем любит усложненную техническую проработку рисунка, часто обращается к разнообразным смешанным техникам, добивается утонченности колористических решений. Своеобразный ход ее мысли органически объединяет конкретность природы с фольклорной метафоричностью, вследствие чего возникает драгоценный сплав, наделенный единым художественно-образным языком и стилизованной определенностью. И часто будничный, совсем неприметный мотив, преломленный через призму художественного стиля, становится для зрителя откровением. А ведь это, быть может, самое ценное в искусстве.

Жизнь природы — основная тема ее творчества. Художница рассказывает, что всегда смотрела на землю с каким-то особым чувством: «Не сверху вниз, как это свойственно человеку, а так, чтобы горизонт возвышался, чтобы земля простиралась перед тобой благоуханным цветущим ковром. А ты, уж если ходишь по ней, не топчи понапрасну ее живой красоты и чутко прислушивайся к ее трепетному прикосновению». Ее постоянное желание — раскрыть тайны этого близкого, но из-за вечной поспешности пренебрегаемого нами мира, убедить зрителя в том, что с неожиданно прекрасным можно встретиться на каждом шагу. Так появилась у художницы творческий девиз — «Давайте поглядим на землю!», которым она призывает всех нас научиться видеть в природе то, что так любовно изображено в ее работах. Видеть, любоваться и беречь.

Н. Грибань любит изображать деревья, цветы, травы крупным планом, с чрезвычайным вниманием и любовью к каждому растению. Такие работы можно назвать «природоведческими», они объединяются в серии «Деревья и цветы», «Цветы и травы», «Камни и цветы». Среди ее композиций лишь изредка встречаются натюрморты, потому что художница, вслед за Лесей Украинкой и Катериной Белокур, предпочитает видеть цветы и травы живыми. Самое излюбленное время года для нее — весна с чарующей красотой цветения, когда прекрасны не только сады, взлелеянные человеком, но поля, луга и даже мох и лишайник, самоцветом играющий на камнях.

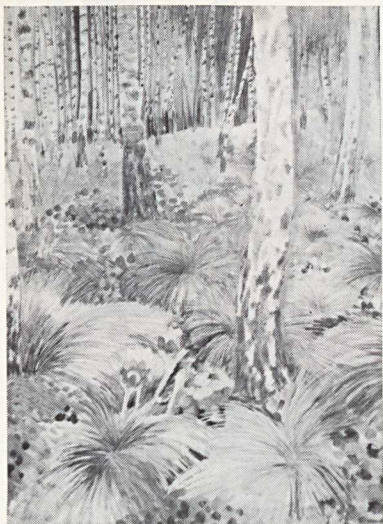
Интересен творческий процесс художницы. Надя Грибань отдает предпочтение работе от начала до конца на природе. Часто подолгу бродит она по лесу, проходит длинные расстояния по полям и лугам, пока в ней не зазвучит нужное настроение. Эти блуждания-поиски превращаются в сложный, скрыто протекающий процесс творческого труда без карандаша и кисти, когда исподволь очерчивается долгожданный образ и остается только выискать последний импульс — натуральный мотив, чтобы вспыхнула одухотворяющая искра и родилось полотно. Но работая на природе, художница сразу вносит в увиденное композиционно-пластические и образно-стилевые коррективы, а в мастерской разве что поколдует над фи-

Купонная ткань
«Плахта»
Шелк,
фотофильмпечатъ.
1973

Каймовая ткань
«Утро»
Искусственный
шелк,
фотофильмпечатъ.
1979



В залах выставки
Н. Грибань
в Киеве



лигранной отделкой деталей, кое-что обобщит. Неустанно работая над новыми вариациями на излюбленные темы, испытывая разные декоративно-прикладные и станковые формы, разные жанры, ракурсы видения, материалы и техники, Н. Грибань остается прежде всего графиком. Во всем ценит линию, отточенность формы. Даже поверхность работ, написанных акварелью, гуашью или темперой, часто сплошь покрывает изысканным узорочьем с помощью карандаша либо пастельной штриховки, добываясь именно графическими средствами желаемой выразительности. Кроме того, ее графика ложится в основу ее гобеленов, ручной росписи и набивной промышленной ткани. Вместе с тем художница тонко чувствует цвет и решает в графике сложные колористические задачи, которые наряду с продуманной ритмикой форм и линий (особенно тонкими вертикалями) играют немаловажную роль в композиционно-архитектоническом построении ее произведений. За последние годы у Надии Грибань собралось немало эскизов для гобеленов. Она, безусловно, сможет сказать свое слово в ручном ткачестве, найти что-то очень личное в тематике, манере исполнения, что уже доказала в гобелене «Лугом иду». Фрагментарная композиция этой работы создает впечатление случайно выхваченного из потока жизни кусочка живой природы. Впрочем, присмотревшись, нетрудно убедиться в обманчивости этой произвольности: точно найдены рисунок и пластика каждого стебля, тщательно продумана цветовая организация поверхности, построенная на градации перламутровых переливов сближенных тонов. Плавные изгибы вертикалей очень усложнили технику исполнения, потребовав уплотненности переплетения, зато внесли дополнительный эффект, как и разный объем шерстяной нити на стеблях и цветах, ворсистость влетений из сизаля. Все это обогатило фактурную выразительность гобелена, выявило пластические возможности материала. Немаловажное значение в этой творческой удаче имеет то обстоятельство, что художница сама выполнила гобелен в материале.

В технике ручной росписи по ткани Н. Грибань сначала прошла путь от традиционного «платочного» стиля до значительного образного обобщения символической темы-понятия, воплощенной выразительными декоративными средствами, как видим в ее панно под названием «Жизнь» (1974). Потом, в порядке эксперимента, художница сделала способом фотофильм-печати панно «Тебе, Отчизна!» (1977), в котором попыталась высказать сложность мысли и чувства посредством орнаментально-растительной композиции на весьма необычном для панно материале — парче. Затем Н. Грибань несколько отошла от условно-декоративного с чертами монументальности стиля. Ее последующие панно давно задуманного цикла «Возле дома родного» («Зеленая нива», «Цветение» — 1978; «Тихий шепот трав», 1983) образно и стили-

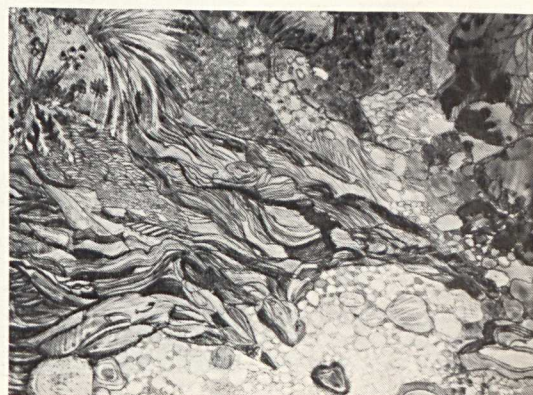
стически стоят значительно ближе к ее графическим работам. Поиски декоративности продолжают, и она шаг за шагом идет к осуществлению своей мечты.

Через весь творческий путь Н. Грибань проходит упорный труд над промышленным текстилем. В этой сфере деятельности художница фантазирует особенно щедро, вдохновенно и смело. Надо отдать должное изобретательности, с которой она находит тематику для создания в тканях емких по содержанию образов-настроений. То обращается к конкретным событиям («День Победы», 1977) или к определенной местности, передавая в символическом ключе ее сложившийся в песенно-поэтическом творчестве облик («Цветущая Полтавщина», 1973; «Верховина», 1977), то удачно находит ритмико-пластический лейтмотив, ассоциирующийся с популярным в регионе видом народного искусства либо подмечает характерный для народного творчества мотив или колорит («Коломия», 1973; «Смеричка», 1979; «Плахта», 1973; «Тропинки», 1974); порой же трансформирует понятия из различных областей человеческих представлений («Созвездие», 1977).

Палитра эмоционально-смысловой выразительности набивных тканей художницы также чрезвычайно разнообразна: здесь и спокойная повествовательность, и романтическая экспрессия, и торжественная мажорность, даже сложная символика («Дождик», 1977; «Утро», 1979).

Работая над «кроками» для тканей, в особенности над разнообразнейшим декоративным заполнением условно поданных растительных форм, художница обращается к богатству орнаментики «писанок», народной набойки, полтавских «рушников» и украинских растительных ковров. Впрочем, у нее нигде не встретишь прямых аналогий, а лишь сознательное и последовательное использование опыта и принципов народного декоративного искусства. В тканях своего «природоведческого» амплуа она оперирует образными средствами, правда, согласуя их с рапортной композицией, усиливая ритмичность упругих контуров, иногда разделяя линию и цвет.

Создавая ткани для одежды, художница не забывает учитывать особенности конструирования моделей, требований швейной промышленности относительно вариативности пошива, поэтому у нее есть ткани различного типа: купонные, каймовые, с компаньонами, молодежные, блузочные и т. п. Но при всей утилитарности подхода, она придерживается в работе творческого принципа: «Если делаешь массовую вещь — тоже надо делать искусство». В апреле этого года в Киеве с большим успехом состоялась персональная выставка Надии Грибань, ставшая значительным событием в культурной жизни города, тем более, что это первый большой творческий отчет художника текстильной промышленности.

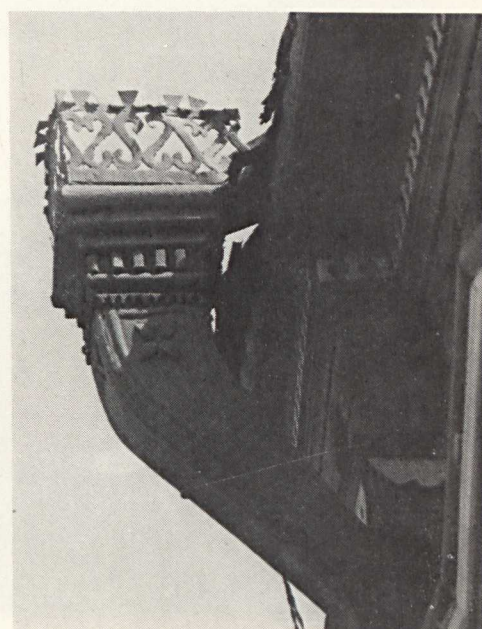
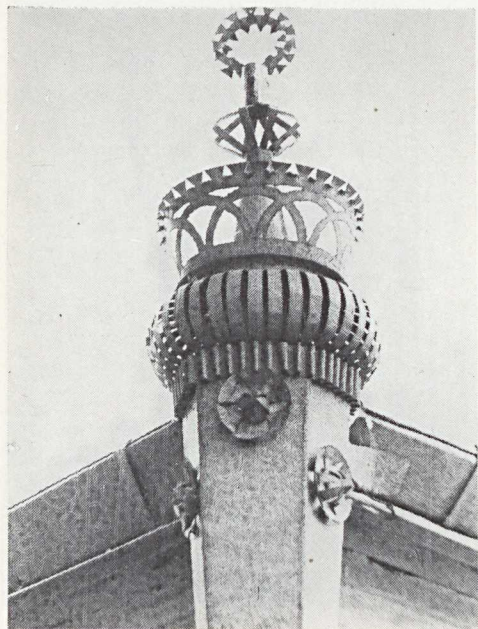


Народное творчество
Жестяные «короны»

Валерий Малина



Прошло восемь лет после выхода постановления «О народных художественных промыслах». За эти годы большие изменения произошли в организованных промыслах, традиционных центрах народного творчества, усилиями специалистов возрождены угасающие очаги народного искусства. В массе новых явлений, имен, фактов, событий в сфере народного искусства обращает на себя внимание принципиально новая тенденция — возрождение некоего сложного, социально-культурного механизма, регулирующего саморазвитие традиции внутри стихийного творчества. В результате возросшей творческой активности людей, в разных концах нашей страны стали возникать художественные явления такого уровня, масштаба и содержания, которые позволяют говорить о том, что за короткое время на наших глазах формируются новые художественные традиции народного творчества. Это парадоксальное сочетание «нового» и «традиций» порождено самой жизнью, творческой практикой народа. Сегодня мы знакомим читателей с одной из многих «новых традиций» и в дальнейшем предполагаем продолжить эту тему.

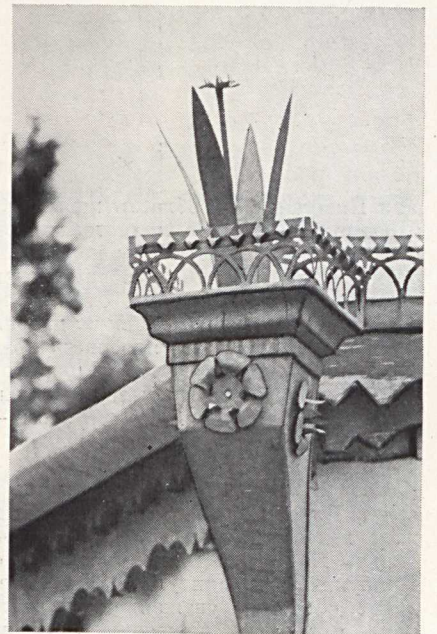
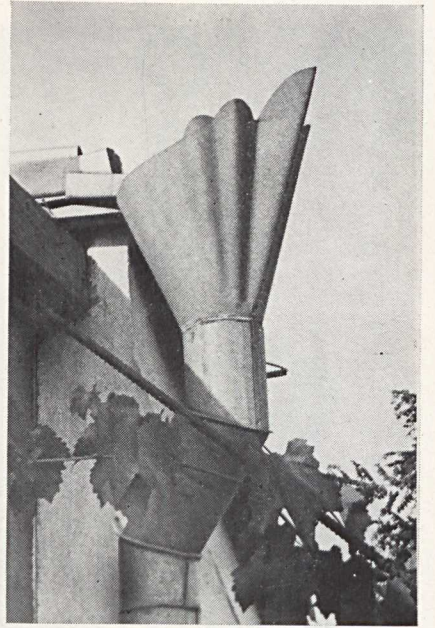


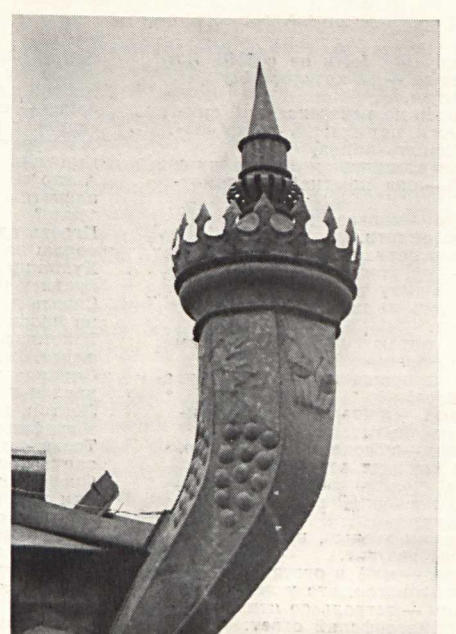
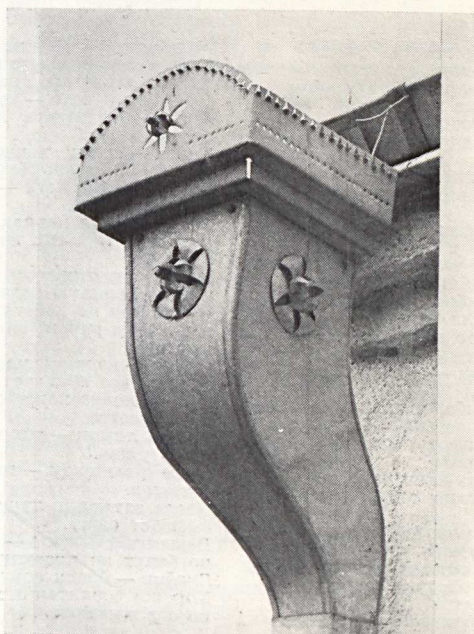
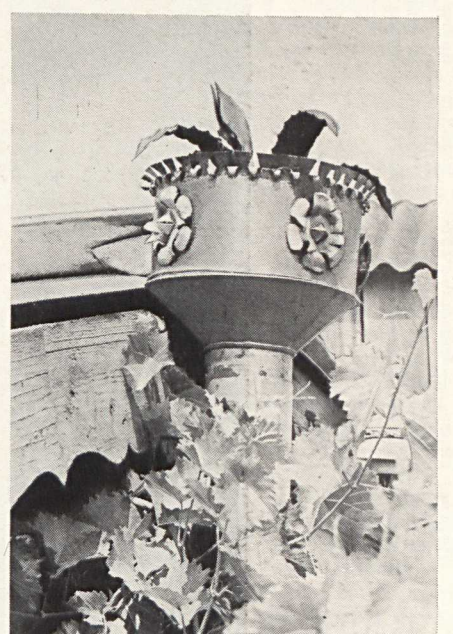
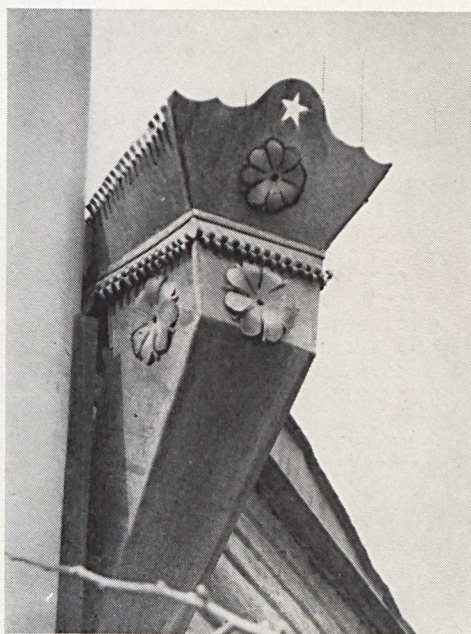
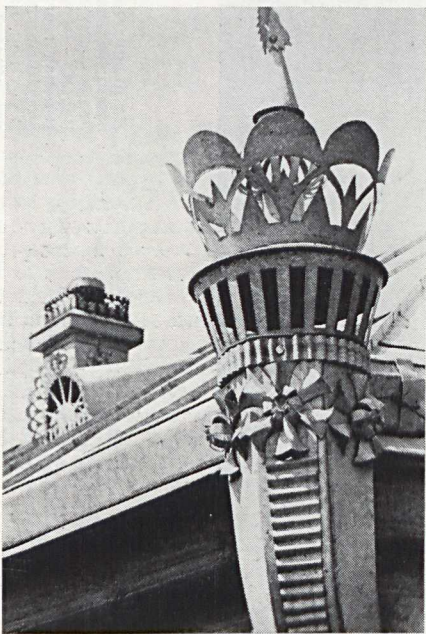
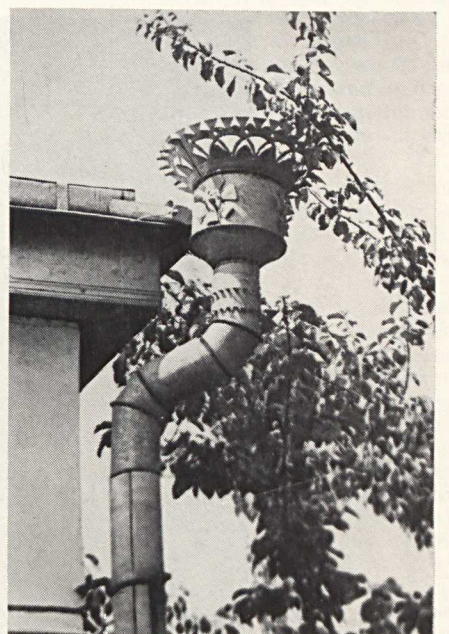
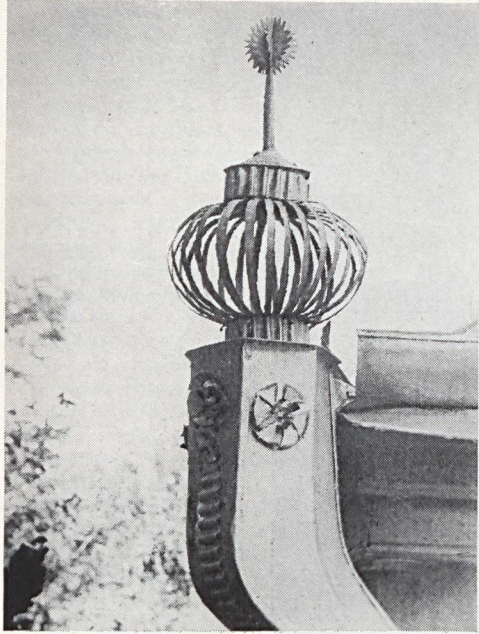
Для Николаевской области новым жанром народного искусства является декоративная просечная жесть. Появились эти изделия в деревнях и особенно распространились в пригородах. Это — дымоходы, обрамления слуховых окон и дверных навесов, гребни крыши, навершия водосточных труб — короны и т. д. Формы изделий из жести всегда были связаны с архитектурой жилища, его декором — резьбой по штукатурке, росписью, типом крыши и материалом кровли. Наиболее популярными изделиями из жести в Николаевской области стали навершия водосточных труб. Это можно объяснить жарким и сухим климатом степей Прибужья и Приингулья. Люди здесь издавна с особым уважением относились к воде, и мягкую дождевую воду предпочитали в хозяйстве жесткой речной и артезианской. Может поэтому четырехскатная крыша с многочисленными водостоками является наиболее характерной для народного зодчества края. Дымоходы в Николаевской области хотя и встречаются в ансамбле с «коронами», слуховыми окнами, тем не менее находятся на периферии творчества жестянщиков. В этих краях, где зима теплая и кратковременная и осадков мало, дымовая труба не требует особых забот хозяйки. Это вторая причина. И, наконец, еще: в пригороде обзор дома издалека отсутствует и труба практически не просматривается, тогда как водосточные трубы дают простор в индивидуализации жилища. Это очень важный момент, поскольку архитектурные вариации построек очень значительны, а обычно применяемый строительный материал — камень, известняк — предполагает очень трудоемкий архитектурный декор. Высокий уровень мастерства жестянщиков давал возможность жильцу при минимальных затратах выделить свой дом среди других. В основе построения всех наверший водосточных труб, силуэтно доминирующих над постройкой, венчающих дом, лежит

принцип короны, имеющей, как известно, десятки разновидностей*. Известно, что своим происхождением корона в свою очередь обязана венку. Растительное начало во всех образцах наверший занимает одно из главных мест. Оно проявляется в накладных многолистниках, всегда размещенных ниже собственно «короны», в пучке стеблей, в цветах, «произрастающих» из водоприемника. «Короны» имеют в основе либо кокошник, либо более развитый тип — корону, либо идея венка и функция водоприемника порождает форму водостока в виде вазы. Размер тулова навершия всегда зависит от высоты карниза и состоит из четырехугольного водоприемника, с трех сторон украшенного «налепами» из многолистников, и сужающегося к низу колена. От него и начинается сама водосточная труба. Верх приемника воды в виде кокошника декорирован расширяющимся кверху венцом. Обычно это три пластины, скрепленные между собою так, что центральная, обращенная от угла дома, сторона выделяется и размером, и более пышным узором — это доминанта сооружения. Во многих случаях кокошник декорирован «лучами», расходящимися от восходяще-заходящего «солнца». Простые, незамысловатые узоры из непересекающихся линий жести и «света» (просвета между ними) отличают этот тип наверший водосточных труб. Они просты в изготовлении, органично вписываются в экстерьер современного народного жилища, окружающую природу и поэтому наиболее популярны. Навершия «короны», в отличие от навершия «кокошника», закрыты сверху конусом и куполом, поверх которых иногда возникает еще один конус, или «букет» цветов, или эмблема. Часто корона — сложное по декоративным формам и тектонике сооружение — модель сказочного

* Подробнее см.: Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. СПб., 1895, т. XVI, с. 317—320.

дворца. Многоэтажность короны не позволяет зрителю воспринять ее целиком, а лишь по частям, рассматривая ее с разных расстояний. Мастер как бы оттягивает наше конечное впечатление от восприятия целого. Корона расширяется «фонариком», задерживая наш взор просечными продольными линиями, сотканными из лент жести, затем снова поперечный пояс и пересекающиеся полукружия просечного металла переводят наш взор через «тараны» на обруче внутри короны, откуда вырастает конус, затем вновь ленточный фонарик, опять конус и, может быть, эмблема — птица, зверь. Мастер вольно проявляет свою фантазию, импровизирует легко и свободно, корона словно устремляется ввысь, отрываясь от тяжелого объема дома. Третий тип наверший — «вазы» — «открытый» водоприемник простой четырехгранной конструкции. Из наверший-ваз произрастают стебли с цветами, игольчатые листья, собранные в пучок. Этот тип наверший похож на навершие «кокошник» и отличается равной высотой стенок венца и обилием «флоры». Иногда навершие «ваза» вбирает в себя и черты «короны». Обычно ваза — это шестигранный закрытый водоприемник. В этих случаях, как, к примеру, в образце из Новой Одессы, ваза устанавливается на конус, находящийся внутри короны. Изделие из просечной жести обогащает архитектурную среду, но помимо этого оно несет и некоторую информацию. Навершие водосточной трубы — «корона» на доме — это нечто вроде награды мастера хозяину дома за конкретные заслуги его перед родным селом, за стремление к красоте, знак домовитости хозяина. Это и «паспорт» местного мастера, утверждающего свое мастерство перед земляками. И, наконец, корона на доме — выражение оптимизма, поэтического ощущения бытия — выражение изначальных фольклорных форм искусства.





Что собирал Рамон Гомес де ла Серна

Наталья Малиновская



8 — песочные часы арифметики.
Отпустил бороду и облысел —
закон сохранения материи.
Карандаш пишет тени слов.
Минута — век в миниатюре.
Что век, что минута,
Свечи каплют камнями.

Если отправлешься за счастьем,
прихвати зонтик.
Камни умеют ждать.
Портрет смотрел — казалось, вот-
вот кашляет.
Радуга — ленточка, которой при-
рода повязывает волосы poste
купанья.
Она глянула на меня, как на не-
занятое такси.

На арену тигры выходят так,
будто вылезают из-под кровати.
Зевонк — бегущее О.
Борон — проворная окаменелость.
В венах географических карт —
голубая кровь.
С тех пор, как яблоко усладало,
что сказала Адаму Ева, яблоки
краснеют.

Мы — повольри наших снов.
Сколько пуговиц посеял, а ни
одной рубашки не выросло!
Ребра скелета — пырявая клетка,
улыбавшая плечу.
На прогулку Франклин брал
зонтик с громомолотом.
Не думайте, что кукла спит, раз
глаза у нее закрыты. Куклы
умирают иначе.

Как хочется быть не собой! Вот
подтяжка — ей хотелось быть
штопором.
Поглядев на рентгеновский снимок
ноги, понимаешь — она созда-
на давать пинка.
Старая пишущая машинка лучше
новой — она опытней и грамотней.
Мулета — занавес в кукольном
театре смерти.
Вот где потихоньку сходишь с
ума — у фотографа, когда гля-
дишь в одну точку и улыбаешься,
а глядеть не на что и улыбаться
некому.
Двери питаются одними орехами.
Всегда прощаются — словно и
созданы прощаться — белые рука-
ва Пьеро!
Жирафа — лошадь, преображен-
ная любовью.
Молния — сбесившийся штопор.
Паук штопает ветер.
Когда уходило море, рыбы бежа-
ли за последней волной, как
кролики.
Хлопнули дверью, прищемив
пальцы тишине.
Павлин — миф в отставке.
Так и кажется, что у лебеда под
крылом — тетрадь со стихами.
Суперфилософский ответ: «Сфото-

графируй и узнаешь, существ-
вуеть ты или нет».
Пейзажист может работать спо-
койно — природа никогда не на-
стаивает на сходе.
Зажмурьте глаза и увидите
иероглифы.
А что если муравьи — это ино-
планетяне, проживающие на
земле?
Играть одним пальцем — тыкать
роялю пальцем в живот.
Художник был так стар, что даже
кости у него облысели.
Сквозь дыру в ботинке явствен-
но проглядывало будущее.
В комнате густо пахло графо-
манством.
Смолкла цикада — словно обо-
рвался провод.
Лектор, как рыба, плавал
в графине.
Тоска — паутина, в которой
запуталась память.
Оказывается, лучшие киносценарии
уже написаны в XVI веке —
Шекспиром!
Едва занесут молоток, гвоздь па-
дает. Так — думает он — спасусь.
В буквальном смысле теряет го-
лову только молоток, когда отва-
ливается рукоятка.
Когда битва проиграна, бьют ба-
рабан. За что?

«Мыслитель» Родена — шахма-
тист, у которого отняли доску.
Нельзя задуть аккордеон:
сколько ни жми — выдуют.
Арфа — это лира в бальном
платье.
Книга — спасательный круг,
кинугый в одиночество.
Наждачная бумага — карта
пустыни.
Куда годится конная статуя, если
конь на открытии не лягнет
оратора?
Как не оцетиниться кактусу,
завидя ослиную челюсть?
Ничто так не действует музы-
кантам на нервы, как: «Маэстро,
туш!»
Сифон — водяной манекен.
А море все обливает землю во-
дой — словно надеется привести
ее в чувство.
Резать лимон — вот что внушает
ножу ужас.
Кофе с молоком — напиток
мулатов.
После затмения луна умывается —
смывает сажу.
Вешалка обижена — ее никогда
не берут на прогулку.
Скобки — брови сочинителя.
Хорошо воспитанные лошади
не оглядываются.

Мрамор прохладен, как щека той,
что пришла с мороза.
Полбутылке вина всегда не хва-
тает половины.
Ослиный рев — самый искренний
крик на земле.
Пришел с дождя — лицо, как
мокрый стакан.
Рубите деревья, похожие на при-
зраки! Это они и есть.
Куриятник сторел (петух тайком
закурил).
Сыч — пернатый кот.
Кажется, что панегирит питате-
лен, но только кажется.
Затмение — астрономы загуляли.
У жабы мания величия — она
посвящает свои песни звездам.
Ножницы на редакторском сто-
ле — лорнет критики.
Яшерница — заколка забора.
Море только глядит на моряков —
а уплыть не может.
Всякая клякса высыхает. Такова
жизнь.
По холму катит велосипед —
пейзаж в очках.
У сахарницы каждый день име-
нины.
Попугаю требуется суфлер.
Ежевика — губная помада
цыганок.
— Чему это улыбается Джоконда?
— Да тому, что живет в Париже!

В начале нашего века Рамон Гомес де ла Серна стал провозвестником новых путей испанской культуры, признанным главой мадридского литературного мира, первым полномочным представителем испанского авангарда в бурном международном литературном движении. Без Гомеса де ла Серны, без его упомянутого длинных романов и коротких — на страницу — рассказов, анекдотов, бесчисленных статей, очерков, заметок, своих и чужих биографий, фразочек, тут же растасканных на поговорки и эпитафии, без его выступлений, которые он именовал то лекциями, то курбетами, речей, произносимых со стойки кафе, с цирковой трибуны, со слона, раскрашенного в шахматную клетку, с университетской кафедры, — это время в Испании могло бы показаться безвременьем.

Но сам он называл себя рыцарем барахолки, поставщиком кладбищенской и цирковой хроники, вашим биографом, другом Фигаро, парковым сторожем, организатором Общества Защиты Вещей и Лиги Минералов, почетным председателем Комиссии по наследству Дона Никто (сохранилась фотография, запечатлевшая банкет в честь Дона Никто: в центре — пустое кресло — место Дона Никто, по правую руку от него сидит Рамон Гомес де ла Серна, по левую — Рамон дель Валье-Инклан, позади — счастливые почитатели...)

Ежесубботне в кафе Помбо (которому Рамон Гомес посвятил целую книгу) всегда кого-нибудь чествовали: романтиков (из уважения к романтизму предписано было являться в костюмах прошлого века), приход Весны, успехи фармакологии, явление Ортеги, апофеоз кубизма, акробатов и клоунов. В Помбо бывали Лорка и Унамуну, Бунюэль и Пикассо; завсегда тае в Помбо запечатлел для истории испанский живописец Гутьеррес Солана (сейчас эта картина в Мадридском музее современного искусства). Двадцать лет — от первой мировой войны до гражданской — это мадридское кафе было живой академией испанского языка и литературы.

В Мадриде на улице Рехас, именуемой ныне улицей Гильермо Роланда, на доме номер четыре, вровень с окнами второго этажа между двумя балконами, есть мемориальная доска ЗДЕСЬ ЖИЛ РАМОН ГОМЕС ДЕ ЛА СЕРНА.

Но музей, который собирал он в своем доме, был необычен. Обывателю или человеку без фантазии не на чем было бы остановить взгляд в кабинете Рамона Гомеса. Чего там только нет! Любовно и долго, буквально по крупинке, собирал он свой мадридский дом и складывал его, как мозаику. Ценнейшим приобретением были для него и синяя аптекарская бутылка с надписью в белом овале «ЯД», и полосатый спасательный круг, и кусок стекла с водорослью и морским коньком внутри, и шарик с метелью, и помпон моряцкой шапочки, и ворох журналов с чердака, и облупившийся столик маркетри. Но новая необжитая вещь не останавливала на себе взгляда Рамона Гомеса: она была для него отштампованной материальной ценностью, лишеной прошлого, а значит — души. Заботливо разложена на полке ерунда, которую простотки обычно таскают в карманах, обломки неизвестно чего, давно свыкшиеся с увечьем, всякая всячина, бог знает за чем купленная в дешевых ларьках. Все,

что другие выбрасывают или сваливают в чулан, у Рамона Гомеса вытасено, расправлено, вычищено и любовно расставлено — «ведь всякая вещь заслуживает более человеческого обращения, чем то, с которым она свыкла». Стены сплошь в фотографиях и журнальных картинках — просвета нет, все перемешано — как в жизни, как в памяти. И каждую вещь неожиданное соседство наполняет новым смыслом, обнаруживая необходимые, но не очевидные связи. С потолка свешиваются елочные шары, а между ними на веревочках парят деревянные и тряпочные птицы.

Кабинет мадридского дома Рамона Гомеса (он называл его «Сторожевой Башней») часто служил гостиной, но мог превратиться и в парковую эстраду, и в мелочную лавку провинциального городка, и даже в витрину магазина. В комнату втащен уличный фонарь, при свете которого прекрасно пишется и можно принимать гостей. На столе — индийская многорукая богиня («без нее не управиться») и большая конторская книга с надписью на обложке «Дневник», где в графу «приход» с гордостью внесено:

«Удалось сэкономить: столько-то на галстуках, которые хотел купить и не купил, на свечах, которые не сжег, на могильной плите с золотой надписью «Наконец» и прочих похоронных расходах, потому что не умер,

на порошке от тараканов, потому что на Башне тараканы не водятся, на мышеловке, потому что есть кот...»

У стола еще одна помощница и вдохновительница — восковая фигура, прежде служившая манекеном в корсетной мастерской. Рамон Гомес любил брать у нее интервью и фотографироваться с нею рядом. На стене — портрет музы: юная, одетая по моде XVIII века, прелестная улыбающаяся женщина, но улыбаются она только одной половиной лица, другая — оскаленный, лысый череп, и кольца спадают с костей левой руки. Рядом, над книжной полкой — эмалевая табличка:

«Не влезать — убьет!»

Говоря современным языком, дом Рамона Гомеса — музей кича: открытки с голубками и портретами кинозвезд, несметное количество изображений родственников, свадеб и похорон, а также младенцев — все в рамках и под стеклом; вышитые подушечки, фарфоровые овечки и пастишки, копилки, коробочки с ракушками, веера — кружевные, круглые, разрисованные — с надписью с цветочком, флакончики в виде фигуры с головой-пробкой...

Но по духу своему и замыслу это все-таки не музей. Здесь немислимые табличка «Руками не трогать» и заградительный шнур. Здесь вещи дома, а вы у них в гостях, и ни гости, ни хозяева не нуждаются в постороннем окрике. Здесь вещи живут и потому всей душой противятся чинному музейному настрою, они не соперничают, не кичатся своей художественной ценностью, которой и нет вовсе. Вещи хотят быть собой, а не «памятником эпохи».

Здесь вещи не расставлены по ранжиру — они стоят рядом, без всяких градаций, утверждая свою независимость и всеобщее равенство и вовлекая нас в поток ассоциаций — бесконечный, вихрящийся. Вещи, заполняющие дом Рамона Гомеса, составляют огромную коллекцию того, что в испанском языке обозначается словом *curios*. Оно практически неперевождимо. Его словарное значение — пошлость, дешевка, банальность. Но для Рамона Гомеса схожи банальность и простота. Принять в человеке банальное — значит принять самую широкую людскую общность: человек все тот же — и здесь, и на другом краю мира, человек всегда тот же — такой. как те, что были, как те, что будут. И пусть банальность не лучшее в человеке, принять ее — значит забыть о высокомерии и розни и пожелать разглядеть, что же есть в этом человеке кроме банальности.

Рамон Гомес де ла Серна родился в 1888 году, прожил 75 лет и выпустил более ста книг. Беспорядочной грудой он сваливал их в углу кабинета и, показывая гостям, неизменно удивлялся: «Ума не приложу, откуда я взял столько времени, чтоб все это написать?»

Рамон Гомес начинал в трудное для Испании время. Устав от проповедей и проповедей, пытаясь осмыслить причины политического краха, хозяйственного упадка и духовного отупления, Испания ощутила нужду в пристальном и неторопливом взгляде на жизнь, в точном слове — без надрыга и пафоса. Испания нуждалась в естественном испытателе — им и стал Рамон Гомес де ла Серна.

«Вот атом свинца, а вот — атом золота. Велика ли разница? Невелика и огромна. Нам надо перенять опыт современного естествознания — давайте учиться глядеть на мир в микроскоп».

И Рамон Гомес начинает с самого начала кропотливый труд познания — с мелочей. Его взгляд, уставший от глобальных полотен XIX века, пристален и тревожен, потому что каждая мелочь, которую он изучает, — частица Испании, измученной крахом, и частица Европы, терзаемой военной лихорадкой. Неостановимо уходит в прошлое налаженный быт, рутинные привычки, меняется стиль поведения, распадается — в который раз — связь времен. Среди этой пугающей изменчивости Рамон Гомес ищет неизменное. Это снова мелочи. Вещи, пережившие смену хозяев революцию и войну. В их судьбе, как в капле воды, отражена общая судьба, и — кто знает — тайна будущего, может быть, тоже раскрыта через них.

Сотни любовно увиденных мелочей живут в его книгах: мейсенская сахарница с отбитой ручкой, еще хранящая уют провинциальной гостиной прошлого века, теперь пылящаяся в чулане; шелковый лоскут — прежде шейный платок, а ныне полустельная тряпица и смяты прежние изысканные складки; обломки бутфорских крыльев ангела из церковной профессии, паукообразные на костьюли... Когда Испания и Европа с горьким ожесточением отряпали со своих ног прах старого мира, — казалось бы, совсем не ко времени Рамон Гомес вспомнил неумирающий клич: «Старье берем!» и стал мадридским старьевщиком.

Старье берем — не на продажу, а чтобы не растерять себя. Чтобы было над чем затосковать об ушедшем. Чтобы на минуту прикоснуться к неуловимой нити, скользкой из прошлого в будущее. Старье берем, всматриваемся, бережем, ему возвращая жизнь, себе — память. В руках Гомеса де ла Серны любая склянка — шербатая, треснутая, спеленутая паутиной — становится волшебным сосудом, из которого он бережно и благодарно выпускает джина памяти.

В любом явлении, будь то язык, история таланта или народа или судьба прилепившейся к человеку вещи, Рамону Гомесу важно становление, сущностная разнородность заложенных в любом явлении возможностей. Они не менее дороги Рамону Гомесу, чем память, живущая в вещах и людях, и мадридская толкучка — как раз то место, где прошлое и будущее, становление и память всего контрастнее и всего необходимее друг другу; где настоящего нет, а есть неловкий праздничный мир, оставленный витриной. Здесь вещи, изо дня в день прощаясь с прошлым, неутомимо и безрадостно ждут будущего, которое не наступает. Но здесь же, как в калейдоскопе, будни распадаются и неустанно грозятся вновь — рисунком, ничем не напоминающим прежний, а все же — повтором, созданным хуже чем из ничего — из осколков. Здесь ежеминутно все разбивается вдребезги, развевается по ветру, но наперекор всему живет, играет радугой, безоглядно радуется празднику, суете, перемене. Неистребимость жизни, то буйствующей в ярмарочном балагане, то замирающей в пустых зеркалах дощатого павильона, преодолевающей все — даже небытие вещи, — благодарно ловит Рамон Гомес и дарит нам — как надежду.

И вот еще за что Рамон Гомес любит

старые вещи — за обещание будущего. Все эти склянки, чашки, рамки, черепки, зеркала, заколки будут и завтра, и послезавтра, и потому в них чувствуешь опору, видишь добрый знак, что жизни ничто не угрожает — пока еще, пока что... по тем неизбежным становятся они памятью утраты. «Случается, что ружье дает осечку, когда вы целитесь в пухового зверька, мяукающего под окном, а в ручке пересыхают чернила, когда вы беретесь за перо, чтобы написать подлость...» Это не случайности. Так напоминает о себе прежде — то, чем вы были когда-то, что прошло и погубило, чего, кажется, и не было. И тем дороже вещественное — в буквальном смысле — доказательство: было — не сон, не иллюзия, не бред, было — было... Об этой радости, близкой к умилению, пишет в «Дневнике», возвратясь после долгого перерыва в Куоккалу, К. И. Чуковский: «Я не люблю вещей, мне несколько не жаль ни украденного комода, ни шкафа, ни лампы, ни зеркала, но я очень люблю себя, хранящегося в этих вещах. Пойдя к себе в баню (я и забыл, что у меня была баня!) (баня провалилась, сгнила), я вдруг увидел легкое жестяное ведерко, в котором я таскал с берега камни — воздвигая свою знаменитую «кучу» — и чуть не поцеловал эту старую заржавленную рухлядь...» Доброжелательно и внимательно Рамон всматривается в жизнь, а принцип отбора выявлен у него с полной определенностью, хотя и бессознательно. «Мне интересно все», — любил он повторять, однако это не так. Предмет его внимания и восхищения не парадный подъезд, а чердак, крыша или подвал, не главная площадь, а задворки, окраинные улочки, покосившиеся вывески и стертые ступени. Кажется, он знает и замечает все — как вытесая пыль над пустырями, как стаптываются каблуки, какие кружева носят старухи, как отливает на свету желтое стекло аптечных склянок, как меняет выражение лица циферблат — в зависимости от положения стрелок. В этих мелочах, по убеждению Рамона Гомеса, воплощено то обязательное, случайное, казалось бы, даже и ненужное — то, что делает жизнь жизнью.

Во всякой вещи главное для Рамона Гомеса — память, прошлое семьи, страны, человека, когда-то случайно вложенное в нее, а потом забытое; чужое прошлое, ставшее ее душой. Именно об этом писал Рамон Гомес де ла Серна в книге «Растро», вышедшей в 1915 году. Книга принесла Гомесу мгновенную славу — здесь он, наконец, нашел себя. «Растро», повествование о мадридской толкучке, составляет множество коротких рассказов, зарисовок, заметок. Здесь сотни вещей и толпы людей. И все они, так или иначе, связаны с центральным образом книги — с мелочным рынком, где всему грош цена и все бесценно, где скинуты маски и все — душа и изнанка — доверчиво открыто незнакомому взгляду и новой судьбе.

Его язык таков, что и высокий стиль, и жаргон уживаются рядом. Фразы сталкиваются, обрываются, перебивают друг друга; слова кружатся, играя аллитерациями, гордясь неожиданным соседством, лова чужие отблески и замирая в причудливой арабеске.

Стиль Рамона Гомеса был осознан и оценен как стиль и даже получил название по имени автора — рамонизм. Его главная примета — принципиальная вариантность, незавершенность. Рамон Гомес не ищет конечного определения, одного-единственного, точного слова. Ведь и в природе нет ничего законченного в единственности — всего много, все разное; какие разные слова — трубы, люди, кошки, чашки, половники, манекены, судьбы, пуговицы, случаи, вещи, овощи. Ему важно сказать о том же по-другому, иначе, еще раз, совсем иначе. Еще затейливее, еще резче, еще напыщеннее, еще туманнее, еще проще. Тогда будет как в жизни, неистощимой на варианты. Подобно художнику-кубисту, Гомес де ла Серна вертит вещь, представляя нам все ее стороны одновременно и не акцентируя ни одной; так же обходится он и со сло-

вом, переливающимся в его миниатюрах всеми оттенками смыслового поля — здесь и классическое литературное значение, и обычное словарное, и разговорная речь, и газетный штамп, и художническое аргумент, и неологизмы.

«Я предлагаю организовать Общество Защиты Вещей и Лигу Минералов. Они должны иметь право на существование — ведь есть же Общество Защиты Животных, так почему же...» Тон этот долго сбивал с толку. За Рамона Гомесом чуть ли не по сию пору держится репутация игрока в бирюльки: он не задавался мировыми вопросами. Но одно дело — задавать их себе, а другое — представлять читателю, как нож к горлу, вечный вопрос. Рамон Гомес был неизменно добр — и в том числе к читателю. А что до прозрений, то разве не он первый сказал все, что и должен был сказать умный и добрый человек, догадавшийся об атомной бомбе? И разве не Гомес де ла Серна первым заговорил о непоправимом вреде, наносимом природе человеком? А ведь вредоносная рука тогда еще только поднималась... Кажется, лишь однажды прорвалось раздражение, вообще не свойственное Рамону Гомесу: «Вы думаете, углю правится, когда его выволакивают на поверхность? Думаете, мрамору приятно, когда его распиливают на куски и громоздят в здания? Железу — когда его плавят? Металлы ржавеют не от воды, не от воздуха, не от влаги, а от отвращения к людям...»

Конечно, во всем, что делал Рамон Гомес де ла Серна, было много крика ради крика, действия ради действия, лозунгов без энтузиазма, но была и серьезная программа — он утверждал право на существование искусства как игры. Эта творческая игра, предполагавшая полную отдачу и интеллектуальную свободу, одновременно серьезная и легкая, укрывала от мучительных вопросов — наследства первой мировой войны, расчищала путь — сметала ходоульные штампы запоздалого романтизма, разгоняла добротную скуку романов, написанных, казалось, в прошлом веке, и главное — напоминала об одной из вечных человеческих ценностей: об искусстве, о праве его просто быть, не служа ничьей прихоти.

Его бурная энергия, поразительный энтузиазм, безоглядная преданность литературе, удивительная и тонкая восприимчивость ко всякому новому и живому явлению, где бы оно ни произошло — в Японии или на Багамских островах, — раздвинули горизонты, открыли новые перспективы, выявили десятки новых, неожиданных точек зрения на мир и привычные вещи.

Когда рухнула европейская жизнь, вдребезги расколотая войной, «нам остается одно — осколки». Любовно и бережно, печалью потерям и радуясь спасенному, Рамон Гомес всю жизнь подбирал осколки — сияющие и неприметные, прозрачные, серые, агатовые, небесные, с прозеленью надежды. Отчищал грязь, стирал пыль, возвращал цвет, будил старый смысл и одаривал новым. Так сделаны его грегерины, все его миниатюры и даже романы — по сути своей развернутые грегерины. Так годами, из ничего — старья, рухляди, сора, осколков — день за днем складывалась мадридская мозаика Рамона Гомеса де ла Серны, в которой необходимы и не случайны каждая жилка, каждый камешек, каждый блик. Все в его мозаике найдено свое место и свой свет, всему дано сказать свое слово, никого не перебив и не заглушив. У Рамона Гомеса почти не было последователей — не потому ли, что техника мадридской мозаики оказалась не легче флорентийской?

Тайна мозаики Гомеса де ла Серны в том, что она оставляет впечатление полной естественности, но при этом, как и требует жанр, монументальна. Это единственный в своем роде памятник испанской литературы и испанской жизни. Это не парадный портрет века, но тем яснее его черты. И тем роднее. «Я хотел, чтобы люди, которые придут после нас, почувствовали, что мы были такими же людьми, как они, чтобы они узнали

свое ощущение мира в нашем...»

*

Гражданская война разрушила жизнь Рамона Гомеса надвое. «Невралгия памяти» — тоска по родине — заставила его скопировать в буэнос-айресской квартире свой мадридский кабинет, восстановить знаменитые коллекции трубок, камешков, аптечных склянок... Но все эти вещи, в Мадриде — живые, здесь оказались бутылочкой, мертвым слепком. Среди них — словно на кладбище — Рамон Гомес писал одну из самых светлых и самую горькую свою книгу — «Мадридские утраты». Ею, не позабыв ничего — ни ската соседской крыши, ни железной решетки над мостом, ни пожелтого, как осенний лист, конверта с водяными жилками, ни рассвета на Пуэрта-дель-Соль, ни муара — лилового с золотым отливом — цвета эпохи, — он простился и с родиной, и с юностью...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

На фотографии — рабочий кабинет Рамона Гомеса, отраженный в зеркале. Там можно разглядеть часть причудливой коллекции никчемных вещей, нашедших столь надежный приют в его прозе и столь точное воплощение в его творчестве.

Вещь, утратившая свою функциональность, должна отодвинуться, уйти и исчезнуть. Но, став обломком или лоскутом, она цепляется за человеческое бытие и в таком качестве попадает в поле внимания художника. Одна из причин, обесценивающих вещь вторую жизнь: она выступает теперь как знак памяти о времени, когда она жила, и о людях, которые ею владели. В этом значении она становится особо дорогой художнику. Рамон Гомес де ла Серна выразил с предельной глубиной и открыто то, что волнует многие творческие души. Кому принадлежат слова: «Без необходимого могу обойтись, без ненужного — не могу»? Так было написано на дверях харьковского художника А. Щеглова, и это знаменательно. Осколки бывших вещей, излучающие память, попадают в натюрморты и сценографию и населяют мастерские художников, становясь уже знаком не только вещи, но и человека, одухотворенные и своими бывшими владельцами, и самим художником. Еще одна форма иной жизни вещи — ее перевоплощение в предмет кича, ее перевод в другой класс, в сущности, она уже копия вещи на уровне массовой культуры. Она тоже привлекает жадное внимание художников, упорно воспроизводящих ее в своих произведениях. Не спешите упрекать в безвкусице: очевидно, совершенно очевидно, что-то есть в этих наивных неподвижных раскрашенных слепках с вазы, с туфли, с дворца. Что же? Рамон Гомес видит в них залог человеческой общности, и его утверждение заставляет задуматься.

Писатель парадоксальный и утонченный, он почему-то верует в банальный предмет. В его книге [Рамон Гомес де ла Серна. Избранное. М., 1983] воспеты, проанализированы, описаны ненужные вещи, след от вещей или слепок с них, и он извлекает из них глубокий вывод гуманиста, обращенный к людям. Он нашел им художественный эквивалент — «грегерию», своего рода атом литературы. Ирония и беспечность, легкость и краткость грегерины [их можно прочесть вокруг фотографии его кабинета] вряд ли скроют от читателя некое важное обстоятельство. Говоря о зонтике и о пуговице, писатель, шутя и играя, открывает мир одушевленный или одухотворенный.

«Грегерию», — пишет он, — не общее место, не прописная истина. Грегерию — не афоризм высокопарный, не терпящий возражений. «Малость, мелочь», — скажете вы. Но ведь это они, пустяки и безделицы, складывают мозаику жизни. Исчезни все тривиальное — и пропадет вообще все: не будет атомов и ничего не будет. Так вырвем же из потока нашей мгновенной, обреченной жизни хоть немного — то, что мы в силах спасти».

История
**Клуб художников, артистов
 и поэтов**

Владимир Перц,
 Юрий Пирютко

С. Судейкин
 Пригласительный билет на вечер
 празднование первой годовщины
 «Бродячей собаки». 1913 г.



С. Судейкин
 Пригласительный билет на вечер
 «Парижский игорный дом на
 улице Луны». 1912 г. Частное
 собрание, Ленинград



М. Добужинский
 Издательская марка «Бродячей
 собаки». 1912 г.



ОТ РЕДАКЦИИ

В предреволюционном Петербурге, в атмосфере реакции, в условиях тяжелого кризиса, охватившего официальное искусство, возникли артистические кафе, места постоянных встреч художников, артистов, поэтов, ищущих обновления художественных форм. «Лукоморье», «Дом интермедий», «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» получили широкое освещение в специальной литературе. Особенно усилился интерес к ним в последнее десятилетие; изучение художественной деятельности монументалистов, режиссеров и поэтов, связанных с этими точками активного общения, показало, что определенный художественный опыт, сложившийся там, нашел известный отклик в последующих этапах развития искусства.

Мы публикуем материал ленинградских авторов, наиболее полно и глубоко освещающий деятельность художников, оформивших «Бродячую собаку» и «Привал комедиантов».

Кто определит роль случайного в процессе творчества, кто сможет с уверенностью сказать, когда наступает миг рождения идеи, стремящейся к воплощению, когда она впервые, тихо и властно, поселяется в сознании художника, какие обстоятельства могут способствовать ее чудесному рождению? Дух площади, вольной импровизации, народного карнавала — все то, чего так недоставало кабинетной культуре прошлого века, находило едва ли не единственный выход в пространство задымленных ресторанных стен, под низкие своды подвального трактира.

К концу столетия все более осознанной становилась тенденция превращения произведения искусства в предмет сбыта, художника — в производителя ценностей. И как иллюзорная альтернатива — стремление части художников уйти от

мучительных проблем времени. Это порождало весьма сложные отношения между толпой и художником. Увеличивалась дистанция между эстетической и бытовой средой, но расслаивалась и сама художественная среда. Причиной этого был не только коренной разлом между буржуазной и зреющей в ее недрах пролетарской культурой. Художников одного лагеря разделяли взаимная отчужденность и неприязнь, порождаемые тревожной предгрозовой атмосферой рубежа веков.

Ядром, объединяющим в известной степени и до известного момента самые разнородные артистические индивидуальности, становятся особые кафе, где активному вовлечению публики в действо способствовало бы художественное оформление зала. В ряду подобных «центров» русской художественной жизни заметное место занимали артистический подвал «Бродячая собака» и кабаре «Привал комедиантов» в Петербурге.

В 1908 году, независимо друг от друга, открылись в Москве «Летучая мышь» Н. Балиева и «Лукоморье» при театральном клубе в Петербурге. «Летучей мыши» предстояла долгая и славная жизнь, «Лукоморье» же просуществовало недолго, но группа «Лукоморья», в спектаклях которой новаторская режиссура Мейерхольда сочеталась со сценическим оформлением М. Добужинского и И. Вилибина, продолжила опыт театрального синтеза в новом качестве — в деятельности «Общества интимного театра». Спектакли этого общества начались в октябре 1910 года на сцене «Дома интермедий» в здании на Галерной (ныне Красная) улица. Именно в «Доме интермедий» складывается костяк той группы художников, артистов и музыкантов, которые создали «Бродячую

собаку». Все те, кого мы встречаем на листках театральных программ «Дома интермедий», попадают в подвал второго двора дома на Михайловской (ныне площадь Искусств) площади № 5 — колыбель новой, невиданной еще формы творческого содружества служителей разных муз. Режиссеры и актеры: Вс. Мейерхольд, Б. Пронин¹, Н. Евреинов, Н. Петров; художники: С. Судейкин, Н. Сапунов, А. Радаков, В. Белкин; писатели: А. Толстой, П. Потемкин, М. Кузмин, Е. Зноско-Боровский — вот имена лишь некоторых «действительных членов» «Общества интимного театра». Узкая лестница под навесом, освещенная красным фонариком, вела посетителя в подвал, отделенный от улицы дверью, обитой черной клеенкой. Далее следовал крохотный тамбур, служивший гардеробом. Дверь из тамбура открывалась прямо в основной зал. Он представлял собой почти квадратную в плане комнату, расположенную вдоль фасада по Итальянской улице (ныне улица Ракова), и имел три окна, наглухо закрытых плотной тканью. В центре противоположной окнам стены находился большой камин, сложенный из красного кирпича архитектором И. Фоминным. Под потолком на цепях висел огромный деревянный обод, увитый виноградной лозой с лампочками, напоминавшими огарки свечей. Справа от входа помещалась небольшая эстрада. Рядом с эстрадой — рояль. С залом соединялась двумя дверьми комната, предназначенная для отдыха ближайших «друзей Собаки», с низкими диванами, стоявшими вдоль стен. «Бродячая собака» открылась 20 декабря 1911 года. В первую зиму стены подвала были украшены плакатами, лозунгами, карикатурами, шаржами и живописными работами, подаренными посетителями «Собаки»². Позже, только в конце 1912 года, группа

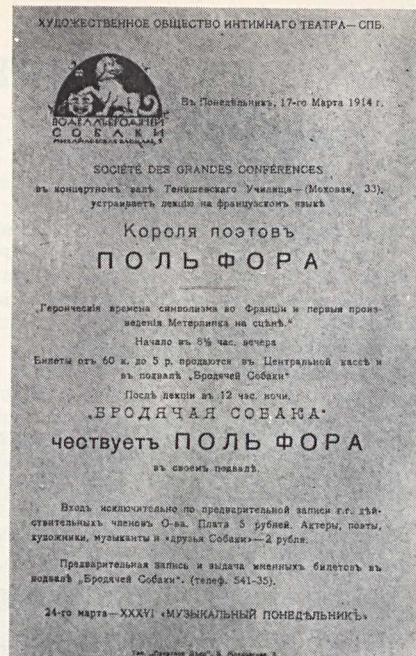


Кабаре «Привал комедиантов».
Кабинет. Панно «Эрос».
Художник С. Судейкин.
Камин — слева — арх. П. Фомин
1916 г. Фотоархив ЛГТМ

художников, возглавляемая С. Судейкиным, покрыла стены подвала живописью. Об оформлении подвала можно судить по сохранившейся фотографии, сделанной 17 марта 1914 года, когда «Собака» чествовала «короля» французских поэтов Поля Фора. Она доносит до нас облик стен и подвальных сводов, которые должны были создавать атмосферу раскованности, стать фоном бурлеска, веселой эксцентриады. По словам Н. Еврешинова, «пересказать «своими словами» сущность и форму этой чисто театральной росписи и декора стен «Бродячей собаки» совершенно невозможно, как невозможно «своими словами» рассказать игровое стихотворение, вкус опяняющего напитка, задорную улыбку маскированной прелестницы³. Действительно, росписи С. Судейкина были бессюжетны⁴. Они запечатлелись в произведениях литераторов, связанных с «Собакой». В годовщину подвала родились строки А. Ахматовой: «На стенах цветы и птицы томятся по облакам». В романе «Плавающие-путешествующие», где «Бродячая собака» стала прообразом кабачка «Сова», М. Кузмин пишет: «Светлое, насторожившееся небо, пустынную торжественность петербургских улиц... заменяли пестро раскрашенные стены двух небольших комнат, из которых, не считая буфетной, состояла «Сова». В работе над стенописью, кроме Судейкина, участвовали: С. Сорин, Б. Мещерский, В. Белкин. Н. Кульбиным было выполнено панно в кубистической манере, висевшее на стене маленькой комнаты «Собаки». В поэме Владимира Хлебникова «Жуть лесная», построенной на биографических фактах, относящихся к 1913—14-м годам, дается описание событий, происходивших в

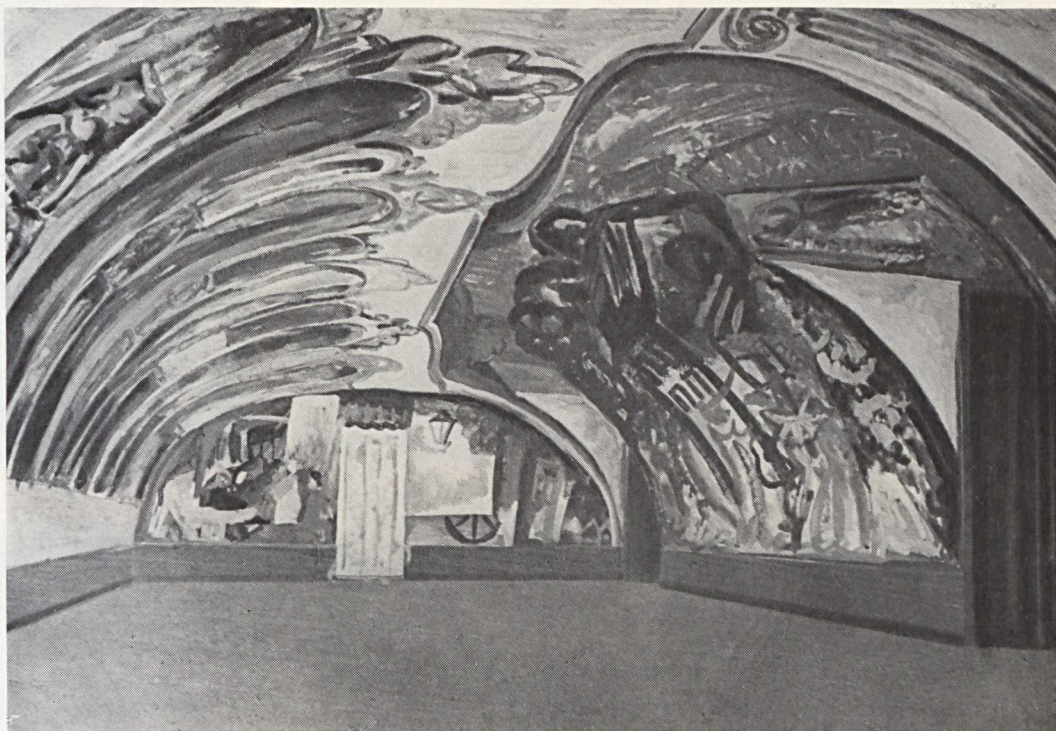
артистическом кабаре. Строки его поэмы («Одежд небесные цвета») и описание подвала в незавершенном романе А. Толстого «Егор Абозов» навели авторов статьи на мысль о том, что в стенописи «Собаки» принимал участие также П. Кузнецов, приезжавший из Москвы⁵. Обстановка «Бродячей собаки», быть может, напомнила Павлу Кузнецову былую атмосферу «исполнительских суббот» на выставке «Голубая роза» в Москве и спровоцировала возврат к формам искусства, полным многозначности и мистицизма. С. Судейкин был оформителем многочисленных пригласительных билетов и программ, выпускавшихся «Бродячей собакой». В печатной графике художника есть нечто необычное, острое, дразнящее, чисто театральное. В пригласительном билете на вечер «Памяти Ильи Саца» Судейкин дает настрой светлой скорби, помещая глухой черный венчик с лентами и музыкальной фразой на сером фоне. Совсем иным выглядит билет на вечер «Парижский игорный дом на улице Луны», где он артистично компонуется маску, кубик и лук со стрелой, а лаконично использованный цвет (красный, черный и белый) напоминает раскраску игральных карт. (К слову сказать, все печатные издания «Собаки», а позже «Привала комедиантов» имели свои марки, автором которых был М. Добужинский.) Именно по этим сохранившимся в архивах и частных коллекциях пригласительным билетам и программам можно сегодня представить себе узловы моменты «собачьего» бытия⁶. Перечислить всех, кто посещал «Бродячую собаку» или побывал в ней, означало бы привести список всех наличных сил художественно-артистического Петербур-

га-Петрограда, Москвы и других городов России. Можно было бы вспомнить иностранных гостей «Собаки» (Э. Верхарна, П. Фора, М. Линдера), в честь которых устраивались специальные вечера, иногда переходившие в «недели». Бывали вечера, на которые продавались билеты, и иногда подвал не мог вместить всех желающих (в зале размещалось не более 80 человек). Поэтому «Общество интимного театра» нередко арендовало другие площадки. Многочисленные «вечера масок», «арлекинады», «собачьи карусели» проходили в бывшем «Доме интермедий», в зале Шведской церкви на Малой Конюшенной (ныне улица С. Перовской). Случалось так, что доклад именитого гостя читался, скажем, в зале Тенишевского училища, а диспут по докладу переносили в сам подвал. Подвал на Михайловской площади — один из очагов формирования нового искусства, новой эстетики. Надо вспомнить «Музыкальные понедельники» в «Собаке», где пропагандировалась не только классика, но и новейшая русская и европейская музыка, доклады идеолога «Союза молодежи» Н. Кульбина «Наш день» (19 февраля 1913 г.) и «Новое мировоззрение» (25 января 1914 г.), где он одним из первых обосновал теорию микрохроматики, Е. Крутливой — «Офорт и монотипия» (4 декабря 1913 г.). В декабре 1913 года один за другим читались доклады Г. Якулова «О живописи» и А. Смирнова «Симультаннизм». Свое выступление Смирнов иллюстрировал только что изданной в Париже поэмой Блэза Сандрара «Проза транссибирского экспресса», раскрашенной от руки художницей С. Делоне-Терк. В острой дискуссии, развернувшейся после до-



Программа вечера Поля Фора.
«Бродячая собака», 17 марта
1914 г.
Частное собрание, Ленинград

З. Аршакуни
Эскиз оформления концертного
зала кафе-музея «Бродячая
собака — 2». 1973



В. Ватенин
Эскиз оформления
кабинета (2) кафе-музея
«Бродячая собака — 2». 1973.
Собственность семьи художника

В. Ватенин. Эскиз оформления
кабинета (1) кафе-музея
«Бродячая собака — 2». 1973.
Собственность семьи художника



клада, Г. Якулов оставлял приоритет создания симультанизма за собой так как, по его словам, со своей «теорией разноцветных солнц» он познакомил Р. Делоне еще в 1913 году⁷. Особое место в истории «Собаки» занимают вечера футуристов: здесь состоялось первое в Петербурге выступление В. Маяковского (18 ноября 1912 г.), читали свои стихи В. Хлебников и В. Каменский, Д. Бурлюк и В. Гнедов, А. Крученых и И. Северянин, доклад «О раскраске лица» делал И. Зданевич, о «Месте футуризма в истории языка» говорил В. Шкловский (23 декабря 1913 г.). В феврале 1915 года в подвале состоялся вечер, посвященный выходу в свет альманаха «Стрелец». На нем присутствовал и выступал, приглашенный футуристами М. Горький. Это было его первое, после возвращения из эмиграции, публичное появление.

«Бродячая собака», закрылась весной 1915 года; 18 апреля 1916 года открылся «Привал комедиантов»⁸. Его нельзя рассматривать как непосредственного преемника дела «Собаки», хотя именно так представляли дело его создатели. Само название — «кабаре» — предполагало совершенно определенный круг деятельности. Средоточием «Привала» была сцена, а весь он представлял собой своеобразное фойе этого подземного театра. Оформили подвал С. Судейкин, Б. Григорьев и А. Яковлев. Они создали здесь законченный цикл тематически связанных росписей, в отличие от нейтральных «цветов и птиц» в «Собаке».

Новый подвал нашли в доме, построенном в 1820-х годах Д. Адамини на углу Марсова поля и реки Мойки. Архитектурными работами по устройству кабаре

ведет И. Фомин. Вход находился во втором дворе, — быть может, дань богемному романтизму «Собаки»⁹. Хотя помещение «Привала» не раз перестраивалось, в общих чертах можно воссоздать его планировку: анфиладу комнат замыкал театральный зал. Над его оформлением трудился С. Судейкин, ветеран «Собаки». В оформлении зала «Привала комедиантов» Судейкин стилизовал те формы, в которых обычно воспринимается театр XVIII века: тесно лепящиеся друг к другу ложи, поднимающиеся вверх ярусы, облитые золотом, пламя свечей, дробящееся в хрустальных подвесках. Разумеется, автор не копирует какой-нибудь уютный барочный театрик, а дает лишь намек, легкий абрис: позолоченная лепка — гирлянды, рог изобилия, маски — на черных стенах. Сводчатый потолок также украшается лепниной со знаками Зодиака. Скрытые лампы создавали иллюзию таинственного мерцания притихших ярусов, захваченных действием. Театральный зал носил название «Зал Гофмана и Гоцци»¹⁰. Сама архитектура комнаты со сводчатым потолком чем-то напоминала декорацию к гофмановскому «Эликсиру сатаны». Смесь аристократического с простонародным, так свойственная поэтике Карло Гоцци, обнаруживалась в судейкинских росписях с большой степенью концентрации — вереница фантастических персонажей венецианской ведуты и комедии дель арте, затаявших ироническую ухмылку под узкой черно-белой маской. Росписи сводов сочетались с живописью ставней, закрывавших три окна: на одном — портрет Гоцци, «на остальных — персонажи итальянской комедии: служанка, Труффальдино в традиционной

маске, влюбленные и девушка, смотрящая в зеркало»¹¹. Непосредственно к залу примыкал кабинет с камином, одну из стен которого украшало панно на тему, определенную В. Соловьевым как «Эрос»¹². По-видимому, панно, как и пунцовый занавес являлись звучным цветовым пятном на фоне черно-золотистых стен и потолка. Камин в кабинете был выполнен собственноручно И. Фоминим.

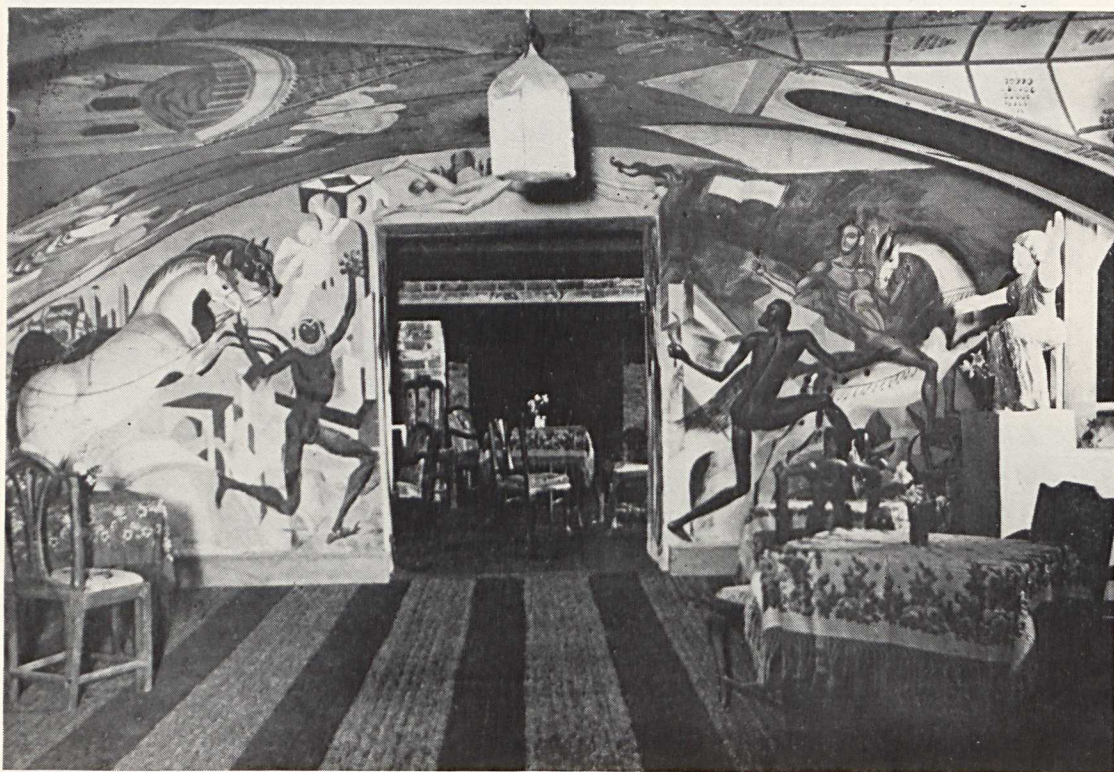
Два зала были расписаны Б. Григорьевым и А. Яковлевым. Эти молодые художники не имели еще столь категорического признания, как Судейкин, но успели себя зарекомендовать сторонниками содержательного направления в искусстве, не склоняясь к искусительному экспериментированию, вовсе бушевавшему в те годы. Закончив Академию, тот и другой побывали за границей, где определились их вкусы и пристрастия. В станковом творчестве художников, несмотря на разность манеры — классицистически строгой у Яковлева и фантастического гротеска Григорьева, — чувствовалось то неодолимое стремление к синтезу, монументальности, которое тревожило и мучило многих мастеров. Но из-за отсутствия заказов на оформление крупных общественных зданий приходилось проверять себя в росписи артистического подвала. Яковлев оформил обширное, прямоугольное в плане помещение, использовавшееся как кафе. Живопись зала воспринималась цветовой паузой между почти монохромными работами Судейкина и колористическим взрывом живописных сновидений Григорьева. Перегородка, разорванная проходом, — не очень удобное место для панно. Вероятно, форма в данном случае дикто-



М. Добужинский
Издательская марка «Привала
комедиантов», 1916 г.



Кабаре «Привал комедиантов». Буфетная-таверна. Фрагмент росписи (2). Художник Б. Григорьев. Фото. Архив ЛГТМ



Кабаре «Привал комедиантов». Фойе. Художник А. Яковлев, 1916. Фото. Архив ЛГТМ

вала в какой-то степени смысловое звучание росписи. Это извечная тема — Добро и Зло, борьба света и тьмы, меж которыми парит ангел с факелом. В этой работе Яковлева остроумно сочетались мотивы древнерусского искусства (иконописные горки на заднем плане, кони, как бы сошедшие с икон Фрола и Лавра) с элементами восточного примитива, которым художник очень увлекался. Яковлевский зал примыкал к буфетной-таверне, расписанной Б. Григорьевым. Посетитель мгновенно оказывался втянутым в фантазмагорический хордов персонажей современного театра. Иронически-бредовая атмосфера, карикатурно искаженные фигуры и форсированно-оптимистический пафос — бравурная живопись должна была ошеломить зрителя, зашедшего сюда выпить бокал шампанского. Работа художников оказалась недолговечной (высокая влажность помещения — река Мойка почти вплотную подступала к подвалу). Уже осенью 1916 года произошла задержка с открытием сезона в связи с реставрацией стенописи и лепки. Перестройке и расширению, серьезному ремонту «Привал комедиантов» подвергся зимой 1918 года. Архитектурные и декоративные работы проходили под руководством В. Щуко¹³. Закрылся «Привал комедиантов» осенью 1919 года, а наводнение 1924 года полностью уничтожило все, что еще оставалось в подвале. «Привал», как и его предшественница «Бродячая собака», вошел в историю русского театра, русской культуры. Напоминанием об эпохе «Дома интермедий» стала открывшая «Привал» постановка «Шарфа Коломбины» Шницлера-Дона-ньи¹⁴. На этот раз Вс. Мейерхольд пригласил для оформления новой редакции

пантомимы С. Судейкина, значение которого для «интимного театра» было столь несомненно, что само название подвала на Марсовом поле заимствовано от названия одной из его картин. Но из «Привала» исчезло основное, что объединяло «друзей Собаки», — дух импровизации. Чувствовали это и оформители интерьеров подвала, чувствовали это и художники, создававшие сценографию для многочисленных программ кабаре, а среди них были такие блестящие мастера русского искусства, как Ю. Анненков, Н. Альтман, А. Бенуа, А. Гауш, М. Добужинский, И. Билибин, Е. Кругликова, В. Лебедев, А. Радаков, М. Шагал, В. Щуко. И тем не менее двойственность самой природы «Привала комедиантов» вела к стиранию границ между сценой и зрительным залом. А то, что происходило в зале, представляет для историков культуры едва ли не больший интерес, чем спектакли. У камина, еще недостроенного, беседовали В. Маяковский и В. Хлебников. Не бывавшего в «Собаке» А. Блока видели в «Привале» в новогоднюю ночь 1918 года в костюме Пьеро. Этому приходу художников и артистов суждено было пережить события всемирно-исторического значения. После февраля 1917 года, когда в «Привале» стали появляться вместо «комедиантов» скачущие коммерсанты, здесь родилась знаменитая частушка В. Маяковского, выплеснувшаяся на улицы революционного Петрограда: «Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй...» В ноябре 1918 года первый советский нарком просвещения А. Луначарский выступил в подвале с докладом о швейцарском поэте Конраде Мейере и прочел переводы его

произведений. «С прилежным вниманием, — писал современник о выступлении А. Луначарского, — слушали не только молодежь, но и испытанные художники, как М. Горький, А. Блок, А. Бенуа, Вс. Мейерхольд, Ю. Юрьев, М. Добужинский, В. Маяковский, Н. Альтман, Б. Григорьев, А. Лурье и многие другие»¹⁵. Известно, что в «Привале» Любовь Дмитриевна Блок неоднократно читала поэму «Двенадцать»:

*Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!*

И действительно, «революционный шаг», гремевший по Марсову полю, проник сквозь ставни «Привала». Стихия театраллизации жизни, превращение зрелища в активное действие выводили далеко за своды тесных подвалов «Общество интимного театра». Массовые действия первых послеоктябрьских лет, в которых синтез искусств нашел невиданно яркое воплощение, — творения многих из тех, кто создавал неповторимую художественную среду «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов».

*

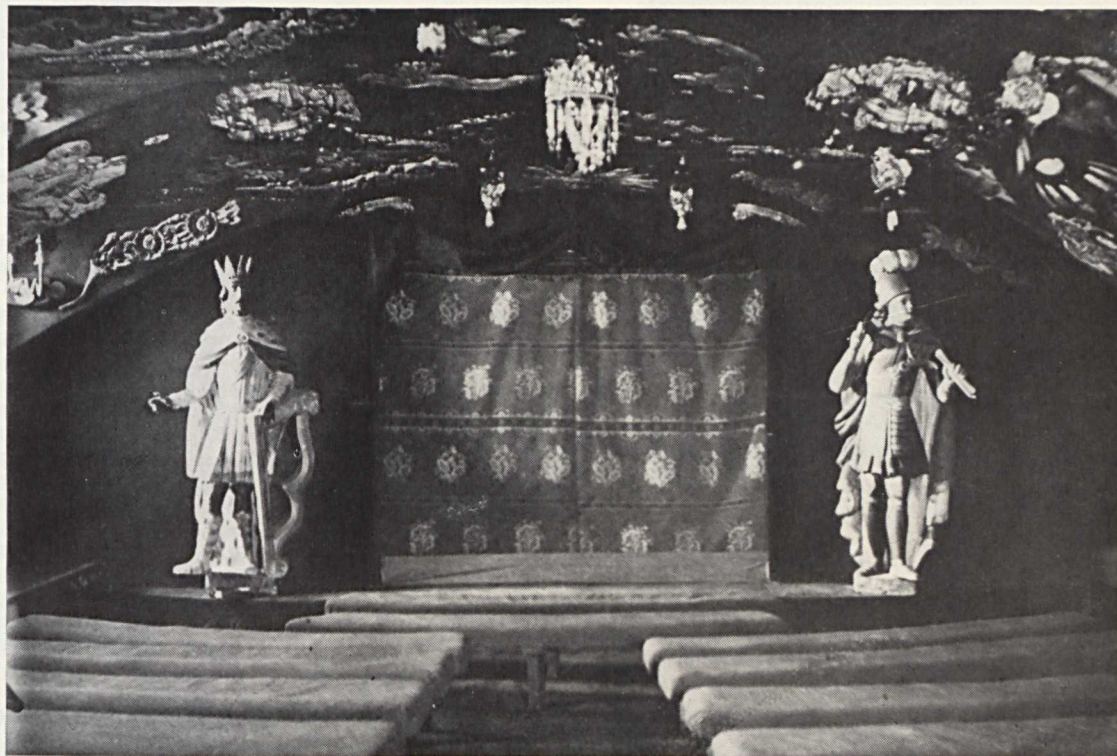
В стихотворении А. Ахматовой «Подвал памяти» перед нами возникает облик бывшей «Бродячей собаки», какой увидела ее поэтесса в 1940 году:

*...Когда спускаюсь с фонарем
в подвал,
Мне кажется — опять глухой обвал
Уже по узкой лестнице грохочет...
...Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
Сверкнули два зеленых изумруда.
И кот мяукал...*



Кабаре «Привал комедиантов». Кабинет. Панно «Эрос». Художник С. Судейкин. Кабин слева — архитектор И. Ромин. 1916. Фото. Архив ЛГТМ

Кабаре «Привал комедиантов». Буфетная-таверна. Фрагмент росписи (1). Художник Б. Григорьев. 1916. Фото. Архив ЛГТМ



Кабаре «Привал комедиантов». Зрительный зал. Художник С. Судейкин. Фото. Архив ЛГТМ

Таким он существует и в наши дни во втором дворе дома № 5 по площади Искусств. В начале 1970-х годов сотрудниками Государственной инспекции по охране памятников были проведены пробные расчистки стен подвала. Как выяснилось, живопись сохранилась лишь фрагментарно и ее реставрация не представлялась возможной. Однако идея возрождения «Бродячей собаки» живо обсуждалась в Ленинграде. Ленинградским театральным музеем и Музеем истории Ленинграда были проведены вечера, посвященные деятельности «Общества интимного театра», на которых выступали не только историки, но и те, кто бывал в «Бродячей собаке» и «Привале комедиантов»¹⁶. Тогда же группа ленинградских художников и искусствоведов задалась целью создать в городе кафе-музей, не имитирующее облик прежних заведений, а ставшее бы напоминанием о славных традициях подземных клубов¹⁷. Ввиду того что старый подвал ни по своему состоянию, ни по своей вместимости не отвечал современным требованиям, решено было использовать подвал соседнего дома на той же площади Искусств. Перед создателями «Бродячей собаки — 2» стояла весьма сложная задача: используя опыт вечеров «Собаки» и «Привала», опыт художников, оформлявших их интерьеры, следовало соотносить его с нашими днями, спецификой времени, учесть новый контингент посетителей и, наконец, новое помещение. По замыслу проектировщиков и сценариста (А. Скрягин, Р. Фридман, В. Перц), открыв входную дверь, над которой висела эмблема «Собаки», посетитель кафе должен был по винтовой лестнице

спуститься в подвал. Одно из помещений предназначалось для музея, где экспонировались бы афиши, программы, фотографии интерьеров и посетителей «Собаки» и «Привала». Центральным помещением «Бродячей собаки — 2» должен был стать концертный зал со столиками, который соединялся бы с баром и тремя небольшими комнатами-кабинетами. Все интерьеры нового кафе, кроме лестницы, гардероба и музея, предполагалось расписать. К работе над стенописью были привлечены известные ленинградские художники станковисты с ярко выраженным индивидуальным почерком — З. Аршакуни, В. Ватенин, Г. Егюшин, В. Тюленев и Д. Бекарян. З. Аршакуни, единственный из мастеров, имеющий опыт в области сценографии, должен был оформить концертный зал. Отсутствие места для эстрады обусловило решение темы торцовой стены с дверным проемом, который вел в артистическую комнату — «Бродячие комедианты». Дверца повозки комедиантов была не иллюзорной, а вполне реальной, закрывавшейся занавеской. Через нее должны были выходить в зал к публике артисты. Контрастом с почти монохромной и энергичной живописью Аршакуни служил один из кабинетов, над эскизами которого трудился В. Ватенин (умер в 1977 г.). Кабинет решался в свойственной этому художнику манере: насыщенность цветом, тщательная проработка детали и метафоричность мышления сочетались с очевидной прозой автора. Живопись должна была покрыть помещения от невысокой панели у пола до потолка включительно. К сожалению, проект не был реализован. И может быть, сегодня, когда на повестке дня стоит вопрос о путях со-

вершенствования социально-бытового обслуживания ленинградцев и предлагается создать «театральное кафе с продленным временем эксплуатации на площади Искусств»¹⁸, стоит вспомнить об этом интересном замысле.

¹ Именно ему, Б. К. Пронину (1875—1946), актеру и режиссеру, постоянно-му спутнику Вс. Мейерхольда, одному из директоров «студии на Поварской», выразителю многих его идей, принадлежала мысль о создании «Бродячей собаки» (а позже «Привала комедиантов» и в 1920-х годах московской «Мансарды»). Он же был ее постоянным администратором («Хунд-директором»). О нем см.: Веригина В. Воспоминания. М., 1974; Веригина В. Крылатый друг. Рукопись (собр. В. Перца); Перц В., Пирютко Ю. «Во втором дворе подвала...» — «Аврора», 1971, № 12 (там же опубликован портрет Б. Пронина работы Н. Кульбина) и др.

² См.: Заречная Софья. Письмо из Петербурга. — Женское дело, 1912, № 11—12, с. 14—16.

³ Евреинов Н. Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре. Машинопись. ЦГАЛИ СССР, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 34, с. 23.

⁴ Много лет спустя Н. Евреинов, вспоминая «Собаку», говорил о тематических росписях подвала «в стиле франко-русского 1812 года», о некоем мемориале «столетия русского оружия во Франции» (Евреинов Н. Указ соч.), развернутого С. Судейкиным на стенах подвала. Утверждение, что это были росписи подвала, повторила в своей моногра-

Волость — историко-ландшафтный памятник

Александр Мильчик

фии о С. Судейкине Д. Коган (*Коган Д. Сергей Судейкин*, М., 1974, с. 84). На самом деле это были декорации к спектаклю «Русские казаки в Париже», показанному на открытом вечере «Бродячей собаки» «Парижский игорный дом на улице Луны. (1814 год)», который проходил в зале Шведской церкви на Малой Конюшенной улице. Зал, где проходил вечер, был декорирован С. Судейкиным и Г. Лукомским. См. публикуемую фотографию.

⁵ Эту гипотезу подтвердил в разговоре с автором архитектор Н. А. Митурич. В те годы он работал в мастерской архитектора А. Бернардацци, действительного члена «Общества интимного театра», и постоянно бывал в подвале. Имя П. Кузнецова встречается в программах «Собаки» как участника диспутов.

⁶ Быт «Бродячей собаки» неоднократно описывался мемуаристами. См.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933; *Мгебров А.* Жизнь в театре. М.—Л., 1932; *Пяст В.* Встречи. М., 1929; *Каменский В.* Путь энтузиаста. М., 1953; *Петров Н.* 50 и 500. М., 1960, и др.

⁷ *Блэз Сандрар.* Проза о трансибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской. Париж, изд. «Люди нового склада», 1913. Весь тираж (150 экз.) был раскрашен от руки художницей Соней Делоне-Терк, женой Робера Делоне. Экземпляр, демонстрировавшийся в «Собаке», с автографами Б. Сандрара и С. Делоне-Терк — в собрании Отдела рисунка Государственного Эрмитажа (инв. № 46011). Об этой книге см.: *Кантор-Гуковская А.* «Симультанная книга» Сони Делоне-Терк и Блэза Сандрара (К вопросу о француженско-русских художественных связях). Статья находится в печати.

⁸ См.: Интервью с Доктором Дапертутто. — Биржевые ведомости, 18 апреля 1916 г., № 105, с. 3.

⁹ *Тиун.* В новом подвале. — Петроградский листок, 19 апреля 1916 г., № 106, с. 5.

¹⁰ Один из инициаторов создания «Привала» Вс. Мейерхольд в эти годы ведет поиски новых театральных форм в своей студии на Бородинской улице и на страницах издававшегося им теоретического органа — журнала «Любовь к трем апельсинам». Журнал Доктора Дапертутто (выходил с 1914 по 1916 г.). Под знаком увлечения Мейерхольдом балаганом, пантомимой, комедией дель арте, театром Гоцци и творчеством Гофмана создавалось оформление кабаре.

¹¹ *Соловьев В.* Судейкин. — Аполлон, 1917, № 8—10, с. 28.

¹² Там же.

¹³ См.: Жизнь искусства, 1918, № 1, с. 6.

¹⁴ Эта работа Мейерхольда до сих пор не получила должного освещения. О специфике постановки см.: *Смирнова-Искандер А.* «Шарф Колумбины» в «Привале комедиантов». Рукопись (собр. В. Перца).

¹⁵ *Кузмин И.* Нам неведомый классик. — Жизнь искусства, 1918, № 19, с. 3.

¹⁶ См. стенограммы вечеров в архиве ЛГТМ и ЛГМИЛ.

¹⁷ Этот вопрос волновал даже создателей «Собаки». Актер В. Подгорный сразу после закрытия подвала, в 1915 году, ставил вопрос в письме Н. Петрову о создании «музея» «Бродячей собаки», «который бы послужил нам не только воспоминаниями, но и опытом». См.: ЦГАЛИ СССР, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 677.

¹⁸ *Ворогиллов В., Плагонев Г.* В интересах горожан. — Аврора, № 12, 1971.

Судьба памятников деревянной архитектуры Севера волнует не только специалистов. Какое место они займут в нашей жизни сегодня и завтра? Как лучше использовать их? И прежде всего, как уберечь их?

На первый взгляд кажется, что ответ уже найден. Он — в создании музеев под открытым небом около областных центров: это значительно облегчает знакомство с народным зодчеством да и охранять перенесенные памятники легче... Однако даже если забыть, что в результате перевозки от подлинных бревен и резьбы едва ли остается половина, все равно сам музей — искусственное образование, сколько бы вкуса и такта ни вложили в него проектанты. Перевозка неизбежно вырывает памятник из его истинной ландшафтно-исторической среды.

Сегодня уже утвердилась та точка зрения, которую в 1978 году защищали многие участники «круглого стола» сельского номера «ДИ СССР»: «Музей народного зодчества не более чем музей. С точки зрения социальной функции архитектуры — это своеобразные кладбища с монументами, воздвигнутыми в честь когда-то реально существовавших объектов в некоей реальной среде»¹. Это обстоятельство надо подчеркнуть именно теперь, когда быстрыми темпами идет преобразование Нечерноземья и множество селений входит в число неперспективных. Пройдет совсем немного времени, и уже никто не увидит подлинных старых деревень.

Между тем старинное село — результат многовекового отбора всего лучшего в строительном искусстве Руси. И этот опыт, без сомнения, не должен быть забыт современной архитектурно-строительной практикой, а поразительному умению народных зодчих включать природную среду в общую композицию селения нам еще учиться и учиться.

Сегодня чрезвычайно важно понять необходимость создания заповедников на местах, то есть выделения и сохранения наиболее характерных селений или даже целых гнезд, в которых, как и в исторических городах, охраняемый режим допускает продолжение повседневной жизни и хозяйственной деятельности. Это не ставший уже привычным для нас музей под открытым небом, нет, это живые селения, но такие, где ограничивается новое строительство, где поддерживаются и реставрируются старые строения и лишь некоторые из них превращаются в небольшие музеи. В этом случае из естественной среды не вырываются отдельные памятники, когда все оставшиеся обречены на постепенную гибель. Напротив — здесь сохраняется среда.

О таком почти готовом заповеднике и пойдет речь. Это Ошевенское, расположенное неподалеку от Каргополя — крупного культурного центра Русского Севера. Памятником здесь является не церковь, не погост, не монастырь, хотя есть и то, и другое, и третье, а целое — волость — старинная административно-территориальная единица.

Ансамбль волости... Сочетание слов кажется непривычным. Может быть, оттого, что волости обычно состояли из полутора-двух десятков деревень, разбросанных по многоверстному пространству, и их нельзя было увидеть одновременно? Или же селения к нашему времени настолько изменились, что уже невозможно представить их прежний облик: ведь что бы говорить об ансамбле, необходимо

знать расположение каждого строения, его высоту, направление дорог... Так или иначе, но чтобы рассматривать исторически сложившийся куст селений как единый архитектурный ансамбль, и вправду нужно совпадение нескольких случайностей, которые, к счастью, мы находим в Ошевенском сельском совете: во-первых, сами деревни, их природное окружение сохранились без больших перемен, а потому можно представить, как они выглядели лет сто назад; во-вторых, избежать домыслов помогают старые фотографии и рисунки, планы XVIII—XIX веков; в-третьих, есть письменные документы; в-четвертых, хорошая память старожилов; в-пятых... Впрочем, большая редкость и сочетание лишь перечисленного. Побочные источники позволяют восстановить пути формирования бывшей Ошевенской волости. Ее быстрому росту и сохранению относительной компактности способствовало возникновение здесь в излучине Чурьеги, впадающей в Кену, монастыря. Когда в 60-е годы XV века сюда, «на блата и дебри», пришел Александр Ошевенский в поисках места для «монастырского строения», на берегу реки была лишь небольшая «волостка, Слобода зовама». Эта волость, как и ей подобные, своими корнями уходит в глубокую древность. И словно напоминание о дохристианских временах, около монастыря существует сосновая священная роща, на старых деревьях которой еще и теперь можно увидеть разноцветные платы-обереги. В таких обжитых за многие столетия местах — истоки нашей национальной культуры. А истоки надо ценить. «И архитекторы должны повясть это как никто другой. Пора подумать о ... поддержании жизни населенных пунктов, обладающих значительной историко-культурной ценностью»². Ошевенское как раз одно из тех гнезд, в котором осязаемы корни, ощутима органичность красоты природы и красоты труда рук человеческих. А все это так важно, чтобы удержать человека на земле, упрочить связи с ней. Потому-то так нужны эти заповедные села, внешне почти не напоминающие привычные музеи.

Однако вернемся в Ошевенское. К середине XVI века оно состояло из десяти тяглых деревень, не считая монастырских и самой Слободы. Уже тогда все они делились на три группы. В первую входили небольшие деревеньки, располагавшиеся около монастыря на противоположном, правом берегу Чурьеги — «по конец мосту, что против монастыря»³. Вторая группа, теперь слившаяся с первой, состояла целиком из деревень, которые лежали на том же берегу реки около Слободы. Третья группа состояла всего из двух деревень, разместившихся по Халую, притоку Чурьеги: это Ближняя (теперь Большая) и Дальняя (теперь Малый) Халуй, насчитывавшие в XVII веке всего 16 дворов. Кроме того, в состав волости входили деревни Гарь и Бор, расположенные сравнительно далеко: с берегов Чурьеги их не было видно.

Посмотрим теперь, как реализовывалось единство волости, ее целостность и, если хотите, ансамблевость на разных уровнях. Прежде всего отметим единство архитектурно-пространственной системы волости с ясной иерархией частей. Каждая группа деревень имела один или два собственных архитектурно-композиционных центра — шатровые часовни — это своего рода ориентир, подчиненные общеволостному центру.

В середине первой группы деревень, у моста через Чурьегу, как раз на пересечении каргопольской дороги с улицей, идущей вдоль реки к Погосту, и у начала дороги в сторону Онеги издавна стоял крест под сенью (он изображен на иконах Александра Ошевенского), замененный в XIX веке каменной Никольской часовней. В центре второй группы, ныне деревни Погост, возвышаются приходская шатровая церковь Богоявления и рядом с ней шатровая колокольня. Этот храм относится к 1785—1787 годам, но известно, что ему предшествовал другой, более древний. Вокруг Погоста располагалась Слободка — самое старое и наиболее значительное селение волости. Характерно, что церковь поставлена как раз против излучины Чурьегу, около которой образовался особый порядок домов, «обращенных» к монастырю. В перспективе этот порядок замыкается шатрами церкви и колокольни.

В самом северном селении второй группы — деревне Низ возвышается Георгиевская часовня, поставленная так, что улица, делая здесь крутой поворот, и с одной и с другой стороны как бы упирается в нее.

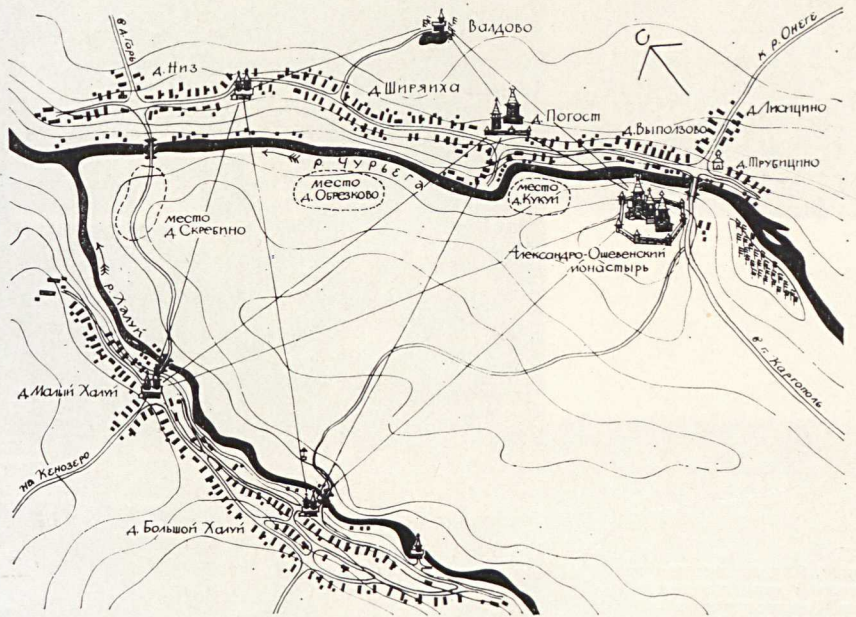
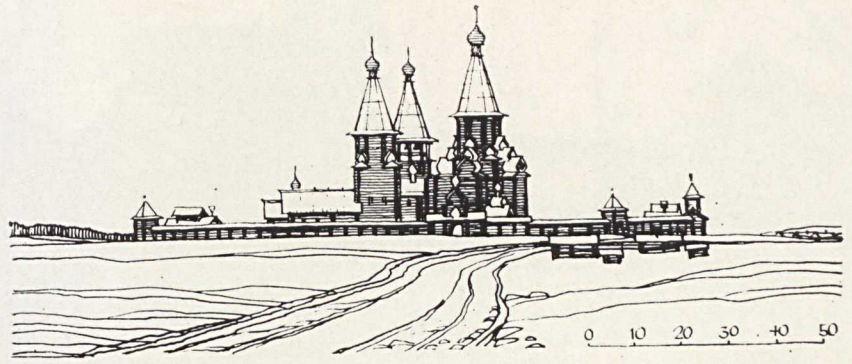
В следующей деревне — Ширяхе часовни нет: она стояла чуть в стороне, в рощице у озерка. Место это называется Валдово. Расположено оно несколько выше деревни, и оттуда видна вся волость, а шатры Погоста кажутся соединенными с монастырскими храмами.

Центром деревни Большой Халуи являлась несохранившаяся часовня Иоанна Богослова. Она стояла у самого берегового обрыва между двумя съездами к мосту и была хорошо видна с дороги, идущей от монастыря. В Малом Халуе Ильинская часовня и сейчас стоит на пересечении двух основных осевых направлений — улицы, идущей вдоль реки, и дороги на Кенозеро. Таким образом, два ее шатра замыкают перспективу в деревне с четырех сторон.

В свою очередь каждая группа селений зрительно подчинялась наиболее крупному архитектурному комплексу волости — монастырю, который до пожара 1706 года состоял из двух деревянных храмов⁴. Его три шатра, считая и колокольню, были отовсюду видны в разных силуэтных сочетаниях. В данном случае шатры выполняли ту композиционно организующую роль, которую в других волостях обычно выполнял погост⁵.

Единым целым делала волость и система коммуникационных связей, границы которой были соотношены с пределами зрительного восприятия. Это выражалось прежде всего в том, что все три группы селений связывались между собой и дорогами, и визуально. Так, от Халуи были видны шатры Погоста и часовни Низ, а из деревень по Чурьеге — халуиские часовни, до которых не так уж близко — 2—3 километра. От монастырского моста, что рядом с первой группой селений, ориентирами служили главы приходской церкви и колокольни. Таким образом, находясь почти в любой точке волости, можно было по вертикалям культовых построек зрительно охватить все пространство, замкнутое берегами рек, и быстро сориентироваться в нем.

Каждый, шедший от деревни к деревне, из «силового поля» одной вертикали переходил в другое. Этот эффект усиливался теснотой застройки, контрастирующей с открытыми пространствами между селениями. Такое чередование создавало ритм, постоянно переключающий внимание идущего от общих планов к средним и крупным. Наиболее полная панорама местности представляла перед теми, кто прямой дорогой направлялся из Халуи к монастырю. Земля в междуречье была распаханна: место открытое и все селения округи видны оттуда, как на ладони. Так ансамбль волости оказывался системой взаимосвязанных и чередующихся пространств, системой, которая раскрывалась не сразу, а лишь во времени и движении. Ошевенскую волость нельзя было бы считать ансамблем, не будь соподчиненности ее объемно-планировочной структуры и природной среды. Все селения, вытянув-





На стр. 35
Ошевенское. Вид монастыря от
каргопольской дороги в конце
XVII века. Реконструкция
архитектора Ю. Ушакова

Изображение монастыря с запада
и востока на иконах Александра
Ошевенского. Вторая половина
XVII века

Схема селений Ошевенской
волости. Обмер с частичной
реконструкцией Ю. Ушакова

Деревня Низ на реке Чурьеге.
Видна Георгиевская часовня



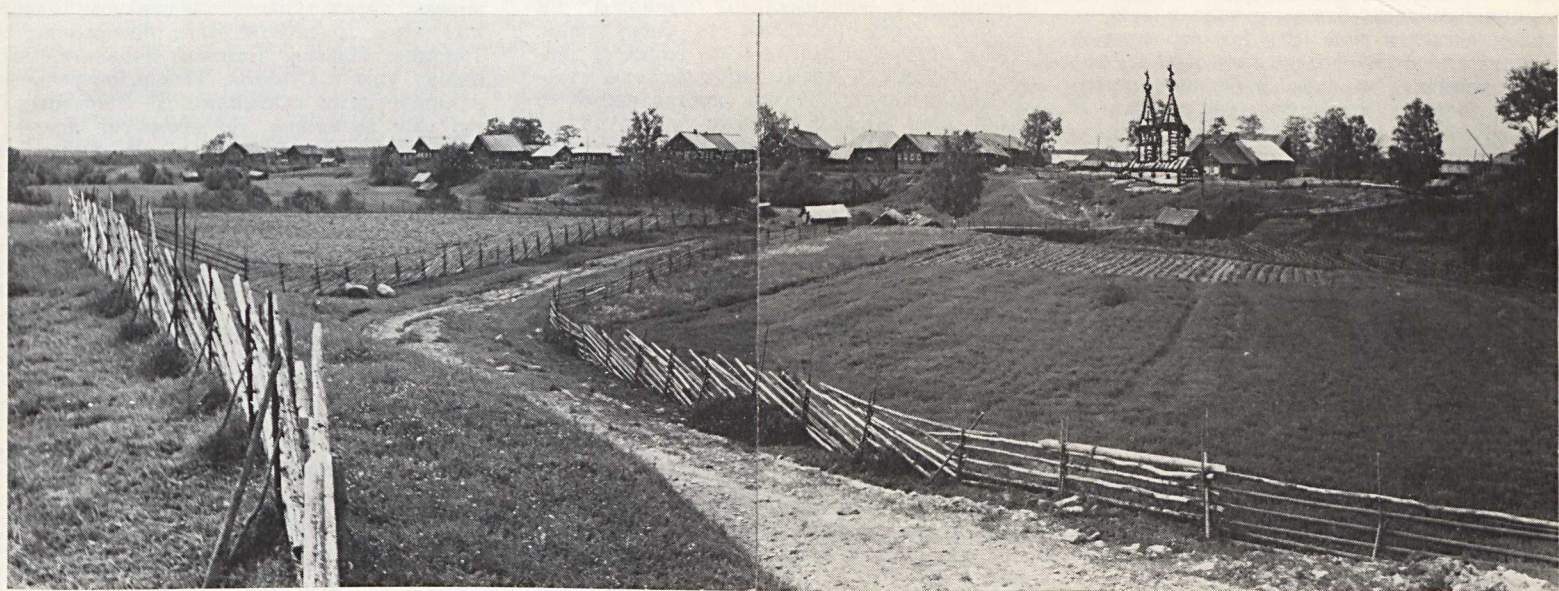
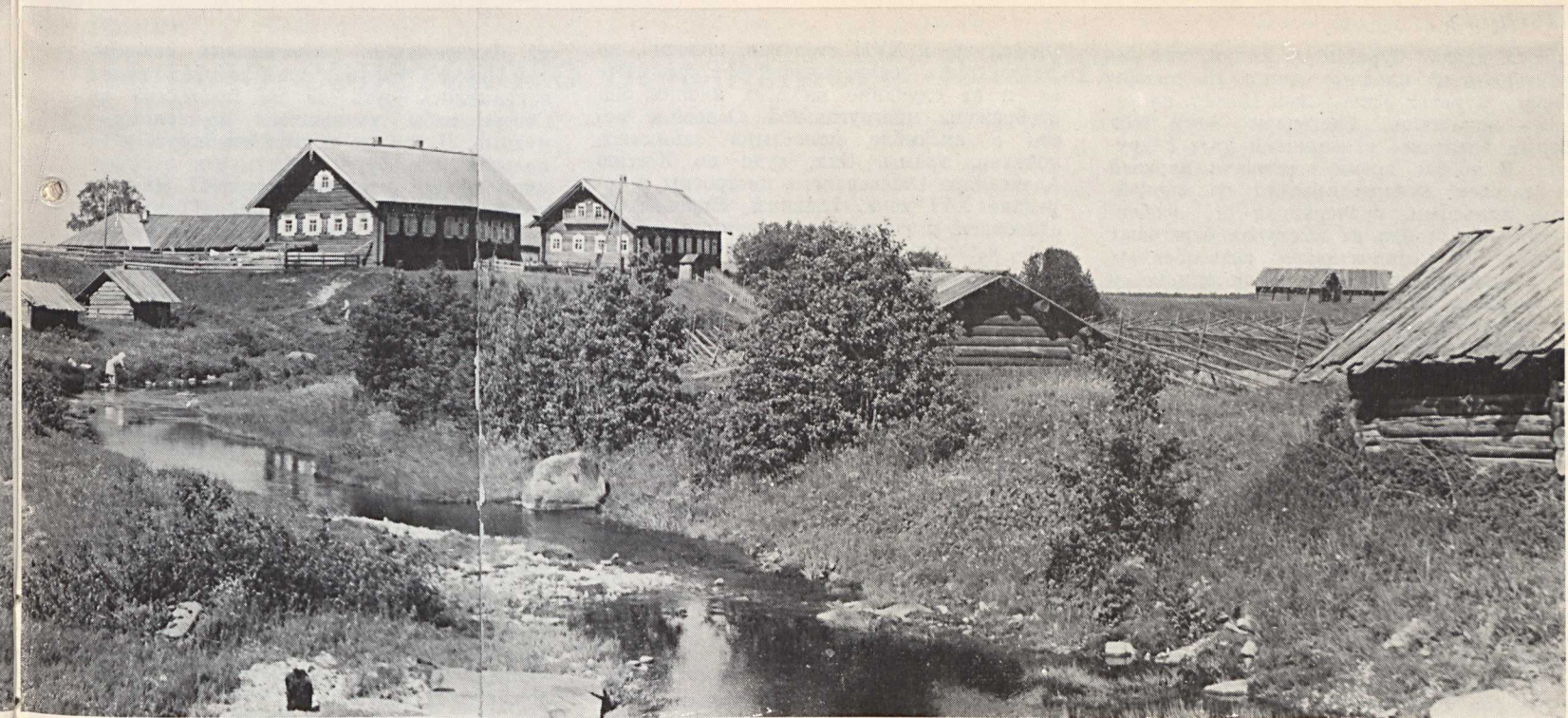
Панорама деревни Малый Халуи

Богоявленская церковь на
Ошевенском погосте. 1785—87 гг.

Деревня Погост. Видны шатры
приходской церкви

Деревня Большой Халуи
с реконструкцией несохранив-
шейся часовни

Ошевенское. Вид на монастырь



пниеса вдоль Чурьеги и Халуя, как бы повторяли их плавные линии. На правом берегу Чурьеги расположен Погост, на левом — монастырь, благодаря чему оба берега оказались связанными друг с другом. В то же время вертикали церквей и часовен контрастировали со спокойным рельефом, подчеркивая его особенности, ибо стояли на выступах береговых бровок, на относительно возвышенных местах, против излучины реки или же у священных роц, как монастырь, как часовня в Валдово. Наконец, с открытым пространством, в котором располагалась волость, контрастировал лес, окружавший ее со всех сторон.

Волость как архитектурно-ландшафтная система отражала и космологическо-религиозные представления традиционной земледельческой общности, являясь в известном смысле моделью мира.

Леса, болота, озера, окружавшие волость, как бы противостояли человеку и издревле считались обиталищами злых духов. Внутри же волости, напротив, все обжито, обозреваемо, упорядочено и соотносено друг с другом по законам иерархии: монастырь, погост, часовня, кресты — дома Бога; хоромы вокруг — дома человека (не случайно в древнеславянских языках храм и хоромы означают жилище); в банях, овинах, ригах, гумнах, стоящих поодаль, ближе к воде и лесу — живет нечистая сила. Все эти строения и располагались образно их значению: если храмы — символы небесного мира, господствовали в округе, то кресты, к примеру, были видны лишь из нескольких близстоящих домов, а хозяйственные постройки и вовсе находились за околицей или же прятались в низинах, у самого берега. Но дело не только в семантической иерархии. Пространство волости таким образом оказывалось соотношенным и со всемирной историей: алтари указывали на восход — начало мира и рай, в противоположной стороне — закат, конец мира и страшный суд. Так весь необъятный мир, вся вселенная включалась в сознание человека, который и внутри сравнительно небольшой волости, идя от селения к селению, постоянно перемещался от «дольного» — земного к «горнему» — небесному. Всякий путь, а тем более и к святому месту, имел и религиозно-нравственный смысл⁶. Потому-то церкви нередко ставили чуть в стороне от жилья, а монастыри и того дале, но так, чтобы они всегда могли быть ориентирами — пространственными и духовными одновременно. Таковы те урвни, благодаря которым мы можем говорить об ансамбле бывшей Ошевенской волости как целостности. Опираясь на описанные визуальные связи между ее селениями, можно мысленно определить те основные направления, с которых должны были лучше всего выявляться силуэты монастырских храмов — архитектурно-пространственного центра волости. Это поможет графически реконструировать деревянный монастырь как композиционный центр всего волостного ансамбля. Таких направлений в нашем случае было три: южное — со стороны каргопольской дороги, восточное — от первой группы деревень и одновременно со стороны онежской дороги и с запада — от деревень по реке Халуя, откуда через поля шла упомянутая дорога.

Представить деревянный монастырь было бы невозможно, если бы не интереснейшие иконы Александра Ошевенского, весьма распространенные на Севере в XVII—XVIII веках. Одни из них представляют монастырь от Чурьеги с востока, другие — с запада⁷. Суммируя данные иконографии, архивных документов и натурального обследования, опираясь при этом на аналоги, мы получаем возможность с известной долей приближения выполнить реконструкцию исчезнувшего деревянного ансамбля.

Позднейший каменный монастырь повторил план своего предшественника лишь в самых общих чертах. Поэтому можно точно указать только прежнее положение Успенской трапезной церкви, которая находилась на месте более позднейшей Никольской. Примерно сохранили свое первоначальное место Святые ворота.

Ограда же в XVII столетии, конечно, не могла иметь геометрически-жесткого плана, и не случайно на всех иконах она изображена многоугольной. Основное место в ансамбле монастыря занимают, конечно, храмы. Они, судя по Житию Александра Ошевенского, построены в середине XVI века. Главный, Никольский, относился к распространенному в народном зодчестве древнему типу шатровых церквей с двенадцати стенах: на иконах хорошо видны крытые бочками прирубы. Одноглавый клетский храм, показанный с южной стороны церкви, является приделом, в котором находились мощи святого. С трех сторон церковь окружена крытой галереей.

Вторая по значению монастырская постройка — церковь Успения, к которой с запада примыкает обширная трапезная, а с юга — придел Кирилла Белозерского. Между храмами — шатровая колокольня. К ней с двух сторон ведут переходы на столбах, связывающие в единое целое весь храмовый комплекс.

Как же стояли главные сооружения монастыря относительно друг друга? По иконам можно судить только об их порядке, ибо иконописцы не давали фасадных изображений в современном понимании. Они как бы суммировали множество точек зрения, стремясь представить ансамбль с максимальной полнотой. На иконах часто показаны те сооружения, что в натуре не могли быть видны с данной стороны, а храмы представлены строго фронтально, словно поставленные в один ряд. Иными словами, несмотря на конкретность изображения, иконы создают обобщенный образ монастыря. Поэтому, чтобы уяснить взаиморасположение построек, необходимо обратиться к традициям планировки погостов на территории бывшего Каргопольского уезда, тем более, что монастырь здесь, в Ошевенской волости, выполнял роль погоста.

Наиболее вероятной была диагональная постановка церквей и колокольни⁸. Именно она дает максимально возможное раскрытие силуэта всего комплекса с главных направлений восприятия ансамбля, о которых речь шла выше.

Величественный монастырский комплекс явился центром иерархической системы зрительных связей всего куста деревень. Соприкасающиеся друг с другом «силовые поля» церквей и часовен не только обеспечивали его единство, но и таили возможности дальнейшего развития. Так пространственно-временная замкнутость оборачивалась исторической перспективой, благодаря чему каждое новое поколение северорусских мастеров легко понимало своих предшественников и смело дополняло, казалось бы, уже заверченный ансамбль волости.

Ошевенское — почти готовый заповедник древней территориально-хозяйственной единицы. Отношение к нему как к памятнику только закрепило бы исторически сложившиеся связи. Не нарушая существующей здесь культурно-хозяйственной структуры, а лишь ограничивая новое строительство определенными зонами, его можно сделать и одним из новых культурных и туристских центров Архангельской области. Таким еще недавно могли бы быть, к примеру, и Вершины на Верхней Тойме, но прекрасная шатровая церковь XVII века ныне перевезена в Малые Корелы, она стояла у излучины реки и была хорошо видна почти изо всех деревень, расположенных вокруг нее по холмам.

Высокий шатер как бы связывал воедино всю Вершининскую волость, на территории которой сохранилось еще немало старинных построек. Теперь местность утратила важный архитектурно-композиционный акцент.

Разумеется, никто не предлагает отстраивать в Ошевенском давно исчезнувший деревянный монастырь, но по отношению к менее масштабным сооружениям — часовням, измам, хозяйственным постройкам, зафиксированным в свое время на обмерах и фотографиях, это вполне возможно. Целесообразно было бы перевести сюда, на места исчезнувших домов, и некоторые наиболее ценные строения

из близлежащих заброшенных селений, тем более, что как раз в этих краях сохранились чуть ли не последние на Севере избы, топившиеся по-черному, — рудные. И все же нельзя отмахнуться от вопроса: кто будет видеть эти заповедники, кроме местных жителей? Два-три десятка туристов за сезон? И тут мы касаемся второй стороны этой непростой проблемы — дальнейшего развития туризма. Увеличение свободного времени, рост благосостояния и образованности трудящихся делают необходимым формирование новых туристско-культурных объектов; ведь Кижский и Соловецкий ансамбли, музей Малые Корелы под Архангельском не исчерпывают всех архитектурных богатств Севера да и не могут принять все растущего потока туристов. Выход из этого положения — в создании сети региональных заповедных сел, новый статус которых явится толчком к их культурному возрождению, будет способствовать росту любви и уважения — особенно среди молодежи — к родной земле, к ее прошлому и настоящему.

Конечно, создание заповедной волости — дело непривычное. Не требуется больших капиталовложений, но здесь необходима большая и слаженная работа реставраторов, этнографов, музейных работников, организация хотя бы минимального на первых порах туристского сервиса. Подобные этим трудности были преодолены в Таллине, Львове, Каменец-Подольске, не говоря уже о Суздале. Теперь очередь за историческими селениями. В Ошевенском это еще возможно. Но время не ждет. Путь комплексной охраны памятников на местах, создание туристско-краеведческих центров сделает, не исключено, и хозяйственно-перспективными значительные в историко-архитектурном отношении деревни и целые гнезда, не говоря уже о том, что это один из реальных путей сохранения живого лица нашего Севера, его богатой и разнообразной культуры.

¹ Каким быть советскому селу? — ДИ СССР, 1978, № 3, с. 18.

² Там же, с. 11.

³ ЦГАДА, ф. 1209, № 168, л. 490 об. Деревни этой группы в 1648 г. имели всего 13 дворов, считая и пустые.

⁴ *Амеросий*. История Российской иерархии, ч. V. М., 1813, с. 423.

⁵ Каменная колокольня, воздвигнутая в 1774 г., первоначально имела более высокое завершение — деревянный шатер. (*Амеросий*. Указ. соч., с. 424). Характерно, что существующий ныне каменный монастырь, построенный в XVIII—XIX вв., с одной вертикальной, относительно невысокой колокольней не смог полностью заменить функцию исчезнувшего ансамбля: эта колокольня теряется в столь большом пространстве.

⁶ *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965, с. 210—212; *Литачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 344.

⁷ *Мильчик М. И.* Северный деревянный монастырь на иконах XVII—XVIII вв. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979, с. 333—343. Воспроизводимая икона Русского музея ранее ошибочно считалась иконой Александра Свирского.

⁸ *Ушаков Ю. С.* Народные традиции учат. Опыт архитектурно-пространственной организации селений Русского Севера. — Строительство и архитектура Ленинграда, 1974, № 3, с. 30—33.

Начало советского рекламного плаката

Вячеслав Назаров

Советская экспортная реклама начинает развиваться в начале 20-х годов. Первое время она находилась в ведении отдельных экспортеров, не имела планового характера и довольно часто выполнялась зарубежными мастерами. Недостатки подобной организации обнаружились в конце десятилетия, когда расширяется объем внешней торговли и прежде всего вывоз товаров широкого потребления. Эти товары поступали непосредственно на розничный рынок и сталкивались здесь с жесткой конкуренцией зарубежных фирм. Условия капиталистического рынка потребовали от нас хорошо налаженной рекламы и продуманного оформления всей продукции. «Торгпредства и экспортеры, — писал в те годы журнал «Советская торговля», — должны прилепиться к коммерческим методам зарубежной торговли».

В осуществление этих требований при Всесоюзной Торговой Палате (ВТП) создаются Бюро торговой пропаганды, Рекламный Совет с Экспертной комиссией и, наконец, в 1931 году мастерская, проектирующая различные рекламные материалы: плакаты, этикетки, проспекты и т. д. С этого времени и начинается, по существу, история советской экспортной рекламы.

Творческий коллектив мастерской складывался в творческом противоборстве двух художественных группировок: ахровцев и художников мастерских Моссельпрома. И те и другие отстаивали свое понимание современного искусства, его места и роли в решении рекламных задач. В ходе развернувшихся дискуссий признание получает позиция моссельпромовцев. В 1932 году, по их предложению, главным художником ВТП назначается

С. Д. Игумнов. Вместе с ним работают А. А. Мандрусов, О. В. Эйгес, М. А. Исиченко, Д. Кравченко, С. Г. Сахаров, Ю. Шибек. Коллектив художников ВТП вышел на зарубежный рынок сразу, и с первых же шагов за пионерами советской экспортной рекламы устанавливается прочная репутация талантливых конкурентов. В наши дни факт этот кажется естественным, чуть ли не автоматическим продолжением успехов советского искусства 20-х годов. На деле путь этот был более сложным. Художники экспортной рекламы, хотя и вместе со всеми, но при этом и вполне самостоятельно, искали ответы на эстетические вопросы, волновавшие тогда общественность. Особенностью экспортной рекламы было то, что она развивалась на рубеже двух культур двух социальных миров. Такое положение обязывало ее с максимальной ясностью в доступных ей формах выразить прогрессивные идеалы своей страны и вместе с тем найти общий язык с теми, к кому она обращалась.

Формирование художников, приступивших к решению этих проблем, приходится на середину 20-х годов. Оно проходит в момент, когда в советском искусстве набирает силу тенденция, еще неясная по конкретным чертам, но очевидная по своей направленности. Речь идет о широком интересе к реалистическому искусству, масштабному, созвучному духовным переменам эпохи. Путь к нему виделся в органическом синтезе устоявшихся традиций и новых, самых последних тенденций современного искусства.

В атмосфере творческих дискуссий, вызванных становлением нового движения, каждая работа, каждое выступление получают программную заостренность и особую идеологическую насыщенность. В творческой полемике и соревновании художники ВТП утверждают искусство, в котором находят место и камерность, и монументальность, и документализм, и геометрическая стилизация, и широкая образность, и пропагандистская однозначность. Вещь, ее образ становятся альфой и омегой творческого кредо и определяют развитие в первую очередь плакатных композиций. Масштабностью, обстоятельностью графической разработки, привязанностью к осевым линиям — всем контекстом подчеркивается доминирующее положение вещи. Исключения редки. Фигура человека вводится эпизодически и чем дальше, тем больше отодвигается на второй план, наделяется сугубо разъяснительными функциями.

В неплакатных видах рекламы изображение вещи теснится сюжетными и штрифовыми композициями, но там, где оно сохраняется, оно звучит по-плакатному мощно и убедительно. Некоторое исключение, правда, по внеэстетическим соображениям, составляла торговая марка. Здесь, согласно общей установке, выполнялись только штрифовые композиции.

Следует признать, что в качестве доминирующего мотива мы находим вещь в рекламе еще начала 20-х годов, прежде всего у конструктивистов, и даже еще раньше, в немецкой рекламе 900-х годов. Однако сквозившая эти темы «вещи», приходишь к убеждению, что как «подаваемая» утилитарно-эстетическая самодовлеющая форма вещь появляется только на рубеже 20—30-х годов. У конструктивистов мы видим гипотетические проекции, поиски идеальных схем, любование технической мыслью. Вещь в их работах незаметно и произвольно становилась средством решения отвлеченно-эстетических задач на вещную тему.

В таком подходе была определенная переключка с творчеством мастеров начала столетия, где изображение вещи, подчиняясь декоративному пониманию листа, также утрачивало свою самостоятельность, а значит, и практическую ценность. Можно сказать, фантазии и стилизации на тему вещи в конце 20-х годов сменились ее сгущенно-реалистической трактовкой. Плоскостно-

сти плакатов 900-х годов мастера экспортной рекламы противопоставили иллюзорную объемность и фактурность изображения; априорной динамике конструктивистов — равновесие моментов движения и покоя; цвет изобразительный и эмоционально-экспрессивный одновременно. И, наконец, в противовес канонической плакатности в композицию вводится свет, мягкий и рассеянный, ненавязчиво выявляющий пластическую форму, а подчас и интенсивный, «материальный», акцентирующий нужные элементы¹. Блики и рефлексы, светотень, взаимодействие с фоном придают изображению рекламируемого предмета и плакату в целом особую полнокровность.

В системе средств, сообщающих изобразительной форме жизненную достоверность и притягательность, важную, если не ключевую, роль начинает играть деталь. Здесь, помимо особого эстетического акцента, она выступает и как документальное напоминание о нужных покупателю утилитарных качествах предлагаемого предмета. Блики и рефлексы на поверхности, например, лампочки, — это и знаки светоносной силы, и обещание комфорта. Блеск подшпигника — выражение качества, гарантия надежности. Таким образом, точно найденная и акцентированная деталь помогает восприятию перейти из сферы эстетического созерцания в область практических интересов, делает потенциального потребителя внутренне готовым к принятию коммерческого решения.

Вещь приближается, однако, до известной черты. Черту эту проводят прежде всего известная идеализация изобразительной формы, так свойственная природе рекламного воздействия, ледяная чистота и механическая правильность всех ее элементов.

Деталь в сочетании с укрупненным масштабом создает монументально-возвышенный образ, за которым угадывается его индустриальная серийность. «Подлинный плакат лаконичен и монументален», — скажет в это время Д. С. Моор².

Экспортная реклама 30-х годов — уже не только утверждение вещи, но через нее индустриального мира. Пафос этот в контексте тех лет получал дополнительный социально-политический смысл, в глазах современников он сливался с пафосом первых пятилеток, с планами и успехами рождающейся советской индустрии.

Фактором, способствовавшим погружению сознания современников в новую индустриальную реальность, перестраивающим его в соответствии с этой реальностью, становится принцип монтажной композиции. Акцентированная объемность, «осязательность» изображения парадоксальным образом дополняется его интеллектуализацией, активизацией рациональных сторон восприятия. В этой приверженности монтажному принципу художники ВТП были последовательными сторонниками конструктивистов. Даже однопредметные композиции понимаются ими как монтажное сопоставление предмета и фона. Принцип этот обогащал монументальные решения внутренней динамикой, вносил в них интеллектуальное напряжение.

Надо отдать должное: важным моментом, определившим развитие советской экспортной рекламы, были и традиции зарубежного искусства, искусства рекламы в первую очередь. Нашим основным торговым партнером в тот период была Западная Европа, поэтому начальные этапы экспортной рекламы в известной степени производны из требований западноевропейского рынка, сложившихся в нем традиций. Их освоение облегчалось той работой, которую наши теоретики и художники провели еще в середине 20-х годов. В это время у нас переводятся книги Г. Бермана «Реклама» (М., 1924), Т. Кёнига «Реклама и плакат как орудия пропаганды» (Л., 1925), Л. Фридлендера «Путь к покупателю» (М., 1926). Переводные статьи по различным вопросам рекламы публикуются в «Графическом искусстве», «Журналисте» и других периодических изданиях.

В 1924 году в Москве и в 1926 году в Ленинграде устраиваются выставки плаката, в экспозиции которых значительное место занимает зарубежный рекламный плакат. В начале 1930 года в Москве организуется специальная выставка немецкой рекламной графики. На ней кроме плаката экспонируются этикетки, марки, обложки каталогов и проспектов. По мере развития экспортной рекламы изучение западноевропейского опыта становится все более систематическим.

В 20-х годах в зарубежной рекламе происходят принципиальные изменения. Принцип «навязывания» покупателю товара заменяется более тонким психологическим воздействием, «диалогом» с потенциальным покупателем.

Сторонники «убеждающей рекламы» выступают против абсолютизации художественного качества как условия эффективности рекламного произведения. Под огонь критики чаще других попадает «левая» реклама, взамен которой выдвигаются принципы реалистического искусства. Г. Берман пишет об этом так: «Различные течения в искусстве понятны лишь сравнительно небольшому слою интеллигенции, масса их мало понимает или же совсем отклоняет. Реклама же предназначена для потребительской массы; она должна быть легко, даже удобно воспринимаема. Поэтому необходимо облечь ее в такую форму, которая была бы возможно ближе к натуре»³. Рекомендации теоретиков находили отклик в художественной практике. Тогда же в европейском искусстве заявляют о себе неоклассицистические и

Советский экспортный плакат, рекламирующий первые изделия советской промышленности

Плакаты, представляющие изделия отечественной электропромышленности. Автор плакатов М. А. Исиченко. Автор торговой марки — «ТЭ» — Н. Шишловский

Реклама продукции спичечной промышленности и швейных ниток ленинградских предприятий. Автор С. Д. Игумнов

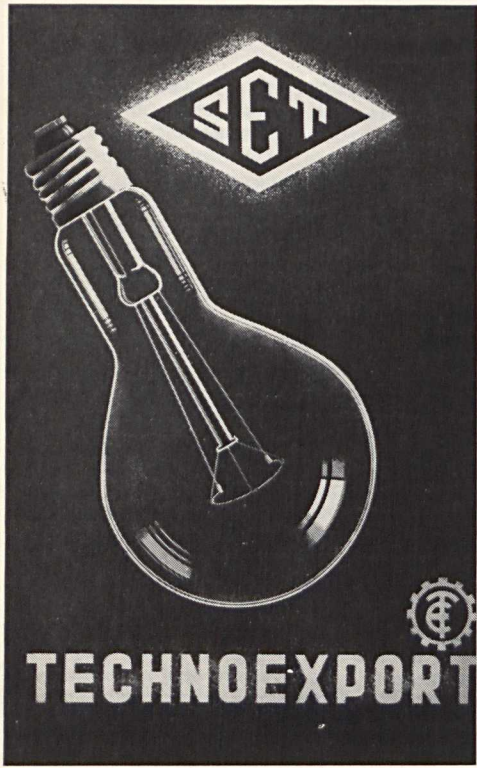
Реклама карандашей «Красин». Автор не установлен

На стр. 41 Плакат, представляющий продукцию Первого подшипникового завода. Автор М. А. Исиченко

Реклама продукции Резинотреста. Автор Д. Кравченко

Плакаты изделий рыбной промышленности. Автор С. Д. Игумнов

Реклама изделий Резинотреста. Автор не установлен



неореалистические тенденции, которые получают свое яркое воплощение в работах лидера неоклассицизма Касандра. Новая, реалистическая по форме реклама утверждается в середине 20-х годов.

Нацеленная прежде всего на внешние рынки, экспортная реклама тем не менее с самого начала оказывала прямое и косвенное влияние на промышленную графику внутри страны. Мастерские ВТП выполняли заказы, поступающие от хозяйственных организаций, занятых на внутреннем рынке. При ВТП в начале 30-х годов действовали курсы переподготовки художников, на которых преподавали Д. С. Моор, Г. Т. Горощенко, Б. Н. Познанский. Часть окончивших закреплялась в ВТП, другие рассеивались по различным организациям, распространяя, таким образом, полученный опыт. С образцами зарубежной рекламы, собранными ВТП, могли знакомиться все желающие. Палата стала своего рода культурно-эстетическим центром, где встречались традиции советской и зарубежной рекламы. Выставка, организованная зимой 1934 года в Центральном музее советского экспорта, явилась первым и безусловно достойным итогом проделанной работы. Откликаясь на эту выставку, К. Ф. Юон писал: «Выставка экспортной рекламы показала серьезную деловитость и отличное, не уступающее Западу мастерство советских художников-плакатистов»⁴. В это время для работы в рекламе помимо художников при-



влекаются также социологи, лингвисты, психологи и другие специалисты. Искусство рекламы сближается с наукой. Рекламная практика тех лет начинает строиться с учетом всего многообразия противоречивых интересов современников, их вкусов и ценностных ориентиров. Этим и определяются ее историческая достоверность, ее документальный смысл, ее культурно-художественная ценность для нас.

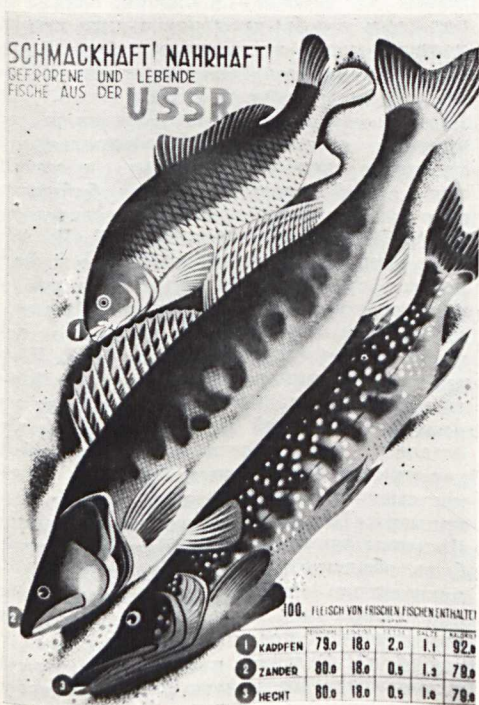
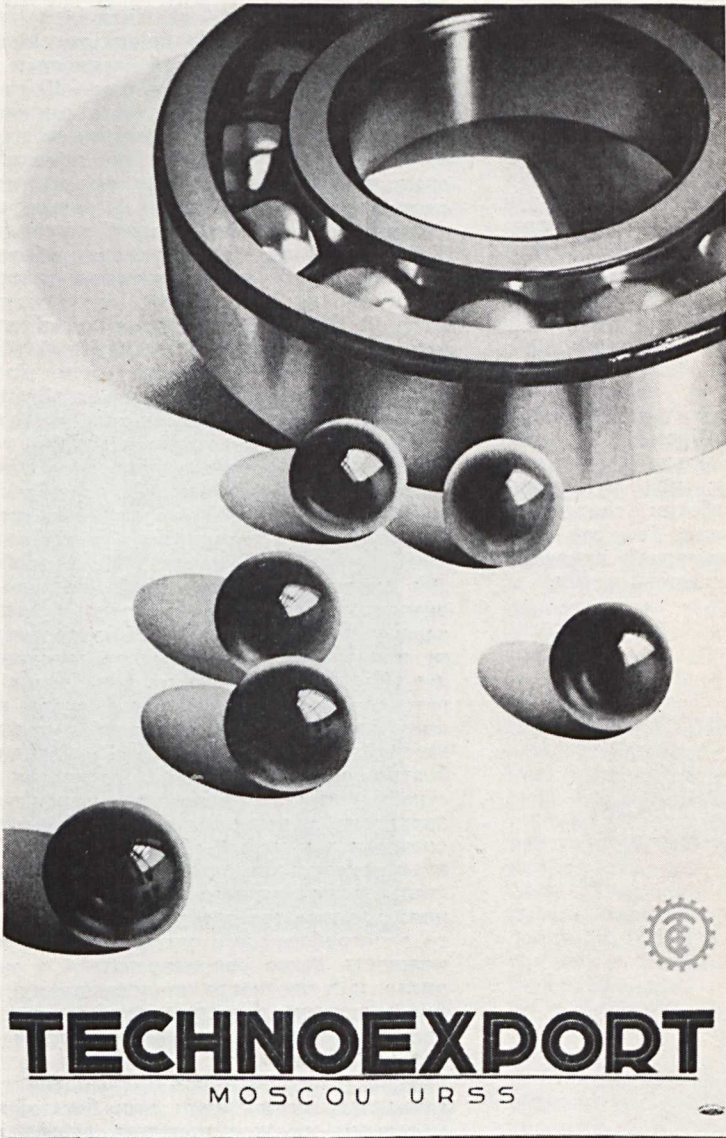
¹ По воспоминаниям В. В. Лазурского, С. Д. Игумнов любил и постоянно пропагандировал «рембрандтовский» свет, «постепенное выявление формы в пространстве».

² Моор Д. Внимание к плакату! — Обзор искусств, 1935, № 9, с. 3.

В связи с установкой на монументальность интересно проследить рабочий метод С. Д. Игумнова. Эскизы плакатов делались им в размере спичечной этикетки, с тем чтобы и таким путем устранить возможность детализации, давление «сырого материала». В масштабе выполнялось два варианта. Прием известный, помогающий авторам обрести нужную психологическую раскованность. Но не только. Второй вариант, как правило, синтетичней по своему решению, лаконичней и, следовательно, скорее подводит к монументальности. Чтобы избежать спешки и сопутствующих ей необязательности, случайности и других подобных качеств, Игумнов ограничивал работу художников двумя плакатами в месяц. Каждый плакат, каждая работа должны были стать в коллективе мастерской событием.

³ Берман Г. Реклама. М., 1924, с. 39.

⁴ Юон К. Ю. Выставка плакатов. — Известия, 1934, № 39, с. 4.





Светомузыка и дизайн, светомузыка и архитектура. Эта проблематика весьма актуальна для наших дней, когда ощущается острая потребность в новых ресурсах формообразования. Светомузыка здесь может дать очень много. Создаваемые ею процессные структуры органично, но вместе с тем нетривиально вписываются в современную среду. Они способны создать эффект переноса в иные фантастические измерения. Это обновляет восприятие, «расширяет сознание» (Н. К. Рерих).

Новое искусство входит в жизнь не просто — о нем много спорят; внутри самого жанра уже четко намечились разные школы, подчас весьма остро дискутирующие друг с другом. Новые книги И. Л. Ванечкиной и Б. М. Галеева, посвященные теории и практике светомузыки, вводят нас в суть этих споров и дискуссий*. Исследования молодых казанских ученых привлекают четкостью методологических позиций. Это очень существенно для анализа нового вида искусства, еще не имеющего своих теоретико-исследовательских традиций. И. Ванечкина и Б. Галеев практически идут по целине. Тем приятнее отметить не только концептуальную зрелость их трудов, но и то немаловажное обстоятельство, что свои теоретические положения авторы проверяют экспериментами, о которых умеют рассказать увлекательно и ярко.

Исходной методологической посылкой И. Ванечкина и Б. Галеева является убеждение в том, что между звуком и цветом нет однозначного, раз и навсегда заданного соответствия. Аналогия между гаммой и спектром, проведенная впервые И. Ньютоном, лишена онтологического смысла. Связь между звуком и цветом гораздо более пластична и вариативна — и осуществляется она прежде всего на психологическом, а не физическом уровне. Этот вывод имеет огромное значение для практики светомузыкального формообразования. Он как бы раскрепощает светомузыканта, предоставляет ему несравненно больше степеней свободы, нежели концепция Ньютона — Кастеля, замыкающая творчество в прокрустовом ложе бедных (и к тому же фиктивных) изоморфизмов между звуком и цветом. Авторы выдвигают принцип слухозрительной полифонии, где взаимодействие звука и цвета отличается многозначностью и строится не только на параллелизмах, когда световая партия как бы дублирует музыку, но и на контрапунктах, предполагающих сложное диалоговое соотношение зрительной и слуховой информации.

Книга Б. Галеева «Поющая радуга» представляет, по существу, краткую историю светомузыки, написанную живо, с постоянными экскурсами в философско-эстети-

ческую проблематику. Впервые деяния пионеров светомузыки осмыслены в единой исторической перспективе. С волнением читаешь о смелых опытах Л. С. Термена и Т. Уилфреда, В. Д. Баранова-Росинэ и Н. Мак-Ларена, Г. И. Гидони и Ф. Малины, Р. Ф. Сайфуллина и Н. Шеффера. Зачастую интереснейшая информация впервые вводится в обиход читателя — автор использует уникальные архивные материалы, дополняющие наши представления о творческой жизни 20—30-х годов XX века, когда и в России, и в Америке светомузыка переживала период бурного становления. Экскурсы в прошлое нередко оказываются прогнозами будущего. Б. Галеев еще раз подтверждает это. Духовное наследие первых светомузыкантов содержит немало идей, которые во всей полноте и блеске могут раскрыться лишь на основе техники завтрашнего дня. Одна из заслуг Б. Галеева заключается в том, что он сумел сделать актуальными многие из этих идей, извлеченных из забвения.

Авторы пытаются экстраполировать эти идеи в сегодняшний день — как бы применить их к техническим возможностям современной светомузыки.

И. Ванечкина и Б. Галеев вносят существенный вклад не только в теорию, но и в практику светомузыки. Они принимают участие в создании новых светомузыкальных инструментов, являются авторами первых в нашей стране светомузыкальных фильмов («Прометей», «Вечное движение», «Маленький триптих», «Космическая соната»); под руководством Б. Галеева разработан светомузыкальный декор г. Казани. Все это придает особый вес теоретическим исканиям авторов. Слово у них поверено делом.

Ю. Линник



Архитектура Петербурга-Петрограда-Ленинграда — тема, неизменно вызывающая повышенный интерес читателей; любая книга, посвященная этому вопросу, расходуется практически мгновенно. Однако содержание, научный уровень, степень оригинальности излагаемых фактов в подобного рода литературе, изданной за последнее время, далеко не всегда соответствуют требованиям, которые должны предъявляться к ним сегодня. В этом смысле выход из печати коллективной работы об архитекторах русской столицы начала XX века* представляется событием во многих отношениях незаурядным.

Указанный период времени, как известно, характеризовался интенсивными, во многом плодотворными поисками русской эстетической мысли, находившими воплощение и в архитектурной практике той эпохи. Не будет преувеличением сказать, что именно в начале нашего столе-

тия закладывались основы многих направлений современного зодчества и дизайна, намечались пути развития архитектуры XX века. Это время было отмечено «сосуществованием» и «соревнованием» таких значительных архитектурных направлений, как модерн, ретроспективизм, эклектика, активной работой в Петербурге выдающихся зодчих Л. Н. Бенуа, А. И. Гогена, Н. В. Васильева, М. М. Перетятковича, Ф. И. Лидваля, чьи лучшие произведения давно вошли в учебники по искусствоведению. Однако данной «обоймой» имен с включением, может быть, еще нескольких фамилий перечни петербургских архитекторов начала XX столетия обычно и исчерпываются. Исторически же сложившаяся застройка центральных районов российской столицы (в основе своей дошедшая до наших дней) насчитывает около 10 тысяч зданий, причем немалая часть их возведена именно в предреволюционные годы. Эта «фоновая» застройка до последнего времени как-то выпала из поля зрения исследователей, оставаясь не только неопищенной, но и фактически анонимной. Между тем над ее созданием работали, как легко себе представить, десятки и сотни вполне конкретных архитекторов, каждый из которых внес, таким образом, некоторые черточки в бессмертный образ Петербурга, запечатленный столь многими художниками и писателями. Выявлению этих архитекторов, детальной атрибуции городской застройки начала века и посвященная коллективная работа ленинградских авторов. Оценивая ее значение, необходимо прежде всего отметить широту охваченного материала: в книге содержится сведения о почти 2400 постройках 390 архитекторов-строителей, что, по-видимому, составляет абсолютно большую часть петербургских зданий, возведенных за полтора десятка предреволюционных лет. Можно смело утверждать, что в советской литературе аналогов столь полному своду данных о массовой городской застройке попросту нет. Подавляющее большинство атрибуций и датировок постройки зданий является результатом архивных изысканий авторов книги и вводится в научный оборот впервые. Следует отметить продуманную организацию столь впечатляющего массива информации; наличие же тщательно составленного топографического указателя дает возможность легко ориентироваться в материале, и в частности, по нынешнему «ленинградскому» адресу находить нужные сведения о любом заинтересовавшем читателя здании.

Главной удачей авторов в обработке и организации выявленного ими богатейшего материала следует признать строго хронологическое указание построек каждого из 390 архитекторов, вошедших в книгу. Таким образом, с одной стороны, выявляется реальный вклад зодчих в застройку города, а с другой — в каждом случае перед нами как бы хронологические штрихи к творческому портрету мастера, воплощенные свидетельства постепенной эволюции его методов и вкусов.

Достоинства книги столь очевидны, что поневоле стареящийся абстрагироваться от мелких недоработок, каковые, к сожалению, в ней имеются. Так, в библиографию не включено основное исследование об А. В. Щусеве, написанное К. Н. Афанасьевым, но в то же время здесь фигурируют сугубо популярные, далекие от научного уровня публикации «Блокнот агитатора». По-видимому, напрасно приписывается крупному зодчему Н. В. Дмитриеву примитивная постройка на Лиговском проспекте, 210 (она была возведена ранее, позднейший же проект надстройки остался неосуществленным). Требуют перепроверки, по нашему мнению, и еще несколько атрибуций и датировок (например, «Троцкий театр», жилой дом на Большом пр. В. О., 82). Ничем не может быть объяснено отсутствие сведений об архитекторе П. Беренсе, спроектировавшем специально для Петербурга здание германского посольства (построено в 1912 г.). В новом издании книги желательно было бы видеть исторические наименования — по фамилии владельца —

* Галеев Б. М. Поющая радуга. Казань, Татарское кн. изд-во, 1980; Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Поэма огня. Казань, изд-во Казанского университета, 1981.

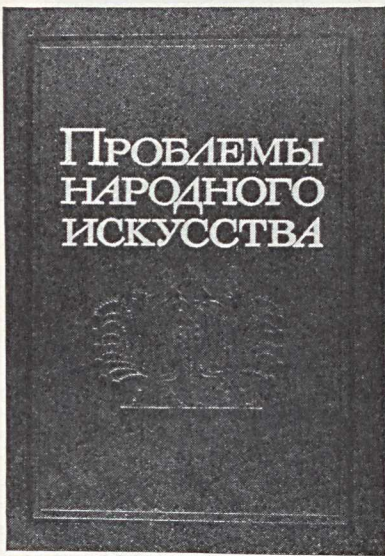
* Архитекторы-строители Петербурга-Петрограда начала XX века. Авторы-составители: В. Г. Исаченко, Б. М. Кириков, С. Г. Федоров, А. М. Гинзбург. Л., 1982.

всех упоминающихся в тексте жилых домов (сейчас это сделано лишь для относительно небольшой их части). Кроме того, остро ощущается отсутствие полноценного алфавитного указателя.

Несколько слов об издательской стороне вопроса. Безусловно, глубокой признательности заслуживает ленинградское отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, выпустившее в свет столь ценный труд. Однако макет выполнен весьма небрежно (редактор Э. А. Любченко), тираж же издания — 800 экземпляров — мал. Книга издана, увы, роталпринтным способом, что, кстати, отчасти объясняет (но не оправдывает) отсутствие в ней изобразительного ряда; необходимость же в таковом просто очевидна. Указанные недоработки, впрочем, легко могут быть устранены при переиздании.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что хотя коллективная работа ленинградских исследователей оформлена как каталог архитекторов, ее содержание выходит далеко за пределы справочного жанра. Книга, несомненно, имеет большое научное значение, носит во многом новаторский характер.

Ярослав Ярославцев



Отмечавшийся в начале 70-х годов недостаток теоретических исследований, необходимых для решения практических вопросов развития народного искусства, был в последние годы частично восполнен. Однако в наши дни еще сохраняются противоположные точки зрения по поводу судеб и перспектив развития в нашем обществе традиционного искусства, идущие от различного понимания его сущности. Сборник «Проблемы народного искусства», как представляется, предлагает ответы на основные спорные вопросы.

Структура сборника четкая, прекрасно продуманная, разделяет статьи на две части. Первая часть сугубо теоретическая, вторая, в статьях которой рассмотрена практика работы промыслов, как бы конкретизирует теоретические положения авторов статей первой части.

Сборник очень цельный, так как во всех его статьях рассматривается в разных аспектах место и роль народного искусства в нашем обществе, исходя из его природы, генезиса и сущностных особенностей. Авторы статей глубоко проанализировали современную ситуацию, в которой развиваются художественные промыслы, обрисовали трудности и дали научно обоснованные рекомендации совершенствования их деятельности.

В статьях М. А. Некрасовой вскрываются основные особенности и сущностные черты народного искусства. Автор ставит задачи выяснения художественной природы народного изобразительного творчества и его содержания в прошлом и в наши дни. Единство коллективного и индивидуального начал в народном творчестве автор объясняет «родовым» характером народного искусства, идущим от единства человеческого рода с присущей ему способностью

образного освоения мира, его свойством воспринимать и отражать через творчество в предметах искусства свое мировосприятие.

Особо останавливается автор на категории коллективного в народном искусстве — теме исследованной, но не исчерпанной.

Правильное решение проблемы коллективного и индивидуального для практики промыслов имеет особое значение, ибо творчество всегда индивидуально, но в промыслах его коллективность определяется традицией.

С одной стороны, есть опасность, что под влиянием профессиональных художников, работающих в промыслах и не владеющих органическим знанием традиций, разрушится образный строй, художественная структура народного искусства. С другой стороны, спонтанное творчество мастеров промысла таит в себе другую опасность — примитивизации, слияния с самодеятельным творчеством. Все это ставит на повестку дня новое по уровню требовательности отношение к образцу в промыслах.

Для работы в художественных промыслах важно не обычное, направленное вширь, художественное образование, а углубленное освоение традиций данного промысла, сочетающееся с глубоким познанием народной художественной культуры в целом. При этом знакомство с академическим искусством, историей искусства будет только способствовать расцвету творчества мастера-художника. Однако основой его обучения должно оставаться овладение навыками, способами выражения именно в данном промысле образно-сюжетного строя традиции.

Поскольку народное искусство каждого народа — форма его этнического сознания, а в целом оно выражение «родового», свойственного всем народам отображения в творчестве меняющегося во времени мировосприятия (общечеловеческого в этническом), оно будет неизбежно развиваться и в наше время, и в будущем.

В статье К. А. Макарова хорошо выявлена закономерность развития в нашем обществе трех типов изобразительного искусства: профессионального — академического, самодеятельного и народного при взаимодействии их друг на друга, но без смешивания — слияния народного с двумя другими. Сборник справедливо направлен против опасных тенденций в искусствоведении, толкающих народное искусство на слияние с профессиональным или непрофессиональным — самодеятельным, то есть на разрушение народной художественной традиции, без чего беднеет духовный мир современника.

Г. К. Вагнер в статье «О соотношении народного и самодеятельного искусства», анализируя современные точки зрения на судьбы традиционного искусства в нашем обществе, убедительно показывает несостоятельность взглядов искусствоведов, отрицающих перспективы его развития. Автор вносит ясность в понятийный аппарат искусствоведения, что поможет дальнейшей работе теоретиков и практиков народного искусства. Четкое разграничение К. Г. Вагнером самодеятельного и народного творчества зиждется на глубоком анализе генезиса народного искусства, выраженном, в частности, в поэтическом образе ствола дерева, несущего, как крону, все виды искусств и нарастающего свой ствол все новыми и новыми кольцами.

Затронутый в статьях М. А. Некрасовой и К. А. Макарова экологический аспект народного творчества, в статье Г. К. Вагнера разработан на основе задач развития современного колхозного села, на материале положительного опыта строительства современных сельских поселений.

Разработка этих проблем в статьях сборника говорит о его актуальности, выходящей за рамки искусствоведения. В свете же науки об искусстве очень важно положение о неподверженности народного искусства смене стилей, ибо весь мир традиционных образов, представляющий как бы духовную сущность народа, постоянно обновляется, вбирает все новое, ему созвучное, но не механически, а адаптируя его в своей структуре, в своем стиле.

С. Рождественская

Памятник в Мотовилихе

Татьяна Чернова



Вот уже шестьдесят с лишним лет стоит в Перми памятник, вошедший в герб города, ставший символом одного из его рабочих районов — Мотовилихи. Раскинулась Мотовилиха на пяти увалах. Холмы такие в прикамских краях не редкость: они, как зыбь, далеко разбежались от Уральского хребта. Каждый из мотовилихинских холмов имеет свое имя: Висим Запруд, просто Вышка... Вышка — самый высокий холм. Отсюда далеко на юг и на запад видны просторы Камы, лесное заречье, улочки Мотовилихи, сбегаящие к старейшему на Урале заводу, сам завод. Здесь на Вышке издавна молодежь водила хороводы. Сюда в конце прошлого века приходили на свои сходки рабочие. В июле 1905 года на этом месте произошли трагические события — в разгар митинга на Вышку ворвались полицейские и казаки. Десятки раненых покрыли склоны Вышки. А один из самых почитаемых на заводе кадровых рабочих — Лука Иванович Борчанинов — был зарублен казацкой пашкой. Похороны рабочего превратились в мощную демонстрацию. А в 1920 году на месте, где был убит Лука Борчанинов, на самом краю откоса, что круто спускается к заводу, был установлен памятник павшим борцам революции. История его создания неразрывно связана с историей маленькой Мотовилихи и с историей всей нашей страны. Уже через год после

изгнания Колчака на мотовилихинском заводе был объявлен конкурс на проект памятника борцам революции. Лучшим был признан необычный проект, предложенный рабочим Василием Евлампиевичем Гомзиковым, соратником Луки Борчанинова. Основная идея памятника — союз серпа и молота — задумана в духе своего времени. Вот только молот здесь не обычный, а — паровой! Деталь эта имеет конкретную привязку к Мотовилихе. Именно здесь, на мотовилихинском заводе, был изготовлен уникальный для своего времени пятидесятитонный паровой молот. 17 февраля 1875 года «Царь-Молот», как его называли, отковал первую стальную болванку весом в тысячу пудов. На торжестве присутствовали представители русских заводов и гости с заводов Крушпа, Форда. Сила удара уральского чудо-молота достигала ста тонн. Шестьдесят лет трудился этот молот на Мотовилихе, и когда Гомзиков увековечил его облик в своем проекте памятника — он еще ковал стальные болванки. Так рабочий паровой молот прижизненно был удостоен стать символом рабочей чести, таланта и мощи пролетариата революционной Мотовилихи. В процессе реализации проекта были сделаны некоторые изменения. Гомзиков предлагал водрузить молот на срез северного полушария Земли, выложенный из цветного бетона. Однако строители памятника отказались от этой детали,

полагая, что Вышка и без того прочно стоит на земле. Тогда же отказались и от четырех каменных гробов, на которых должен был креститься весь монумент — и без того мотовилихинцы помнили, почему именно Вышка была выбрана местом для установки монумента. С годами площадка вокруг памятника обрастала новыми деталями. В тридцатые годы на Вышке стали хоронить старых членов партии. 18 октября 1963 года в празднование столетия мотовилихинского завода, у подножия монумента был зажжен вечный огонь. А спустя еще несколько лет по соседству с памятником открылась диорама «Декабрьское вооруженное восстание в Мотовилихе». ...Чтобы подняться на гребень старой Вышки, надо преодолеть триста двадцать ступенек. Лестница выведет на площадку, откуда, как на ладони, видна вся Мотовилиха, где живут и трудятся дети и внуки тех, кто проливал кровь на баррикадах, восстанавливал завод, ставил первый в Перми памятник. Символом преемственной связи поколений стало для всех это место. А сердцем его, духовным центром всего комплекса, по-прежнему останется паровой молот и серп — монумент мотовилихинского рабочего, участника революционных событий Василия Гомзикова, который всю свою жизнь провел тут же, неподалеку от своего Молота, сначала рабочим, потом чертежником и, наконец, инженером.



Очевидцы утверждают, что лишь трагические обстоятельства позволили по-настоящему оценить размеры «Медного всадника» Фальконе и истинную меру его эстетического воздействия. Стоило закрыть его в годы блокады мешками с песком, как памятник, организующий окружающее пространство, преобразился в едва различимый на фоне соседствующей застройки холм. Этот пример (он заимствован из рецензируемой книги) хорошо иллюстрирует роль монументальной скульптуры в формировании городской среды. Книга В. Турчина* как раз и посвящена исследованию тех сложных связей, что существуют в системе «монумент — город».

Из обсуждаемого в книге можно особо выделить такие предметные контуры: размещение монументов в пространственной среде; их типы, иконографию и формы; морфологические закономерности их построения. Кроме названного, автор рассматриваются еще и общие вопросы связи художественного облика города и монументов, историчность содержания образа памятника, роль монументального наполнения в новых городах. Автор исходит из понимания монумента как художественного синтеза формы с идеально трактованной средой. Дополнить бы еще эту дефиницию надежными оценочными критериями — цены бы ей не было (да простит мне читатель невольную тавтологию!). Убежден: их отсутствие в какой-то мере обедняет интересное исследование.

Монумент, полагает автор, претендует на то, чтобы занять совершенно особое место в городском пейзаже и установить с ним специфические связи. Он развивается соразмерно ансамблевым решениям градостроения. Этот принцип предполагает известную самостоятельность всех пластических элементов по отношению к градостроительной идее. Я бы не стал, однако, абсолютизировать эту самостоятельность. Скорее уж говорить приходится о детерминированности композиционно-пластического решения монумента, включая и его архитектурную составляющую, объемно-планировочным образом окружения. И хотя обусловленность здесь, конечно, взаимная, тем не менее недостаточная обнаженность градостроительного измерения книги как раз и воспринимается ее досадной издержкой.

Основные положения, обсуждаемые автором, опираются на тонко подобранный изобразительный ряд. Иллюстраций в книге даже больше, чем попало в оборот исследования. Что, несомненно, способствует более легкому восприятию далеко не тривиальных материй, трактуемых автором.

Большая часть книги построена на ретроспективном анализе монументально-декоративных решений в структуре городских организмов, главным образом европейских. Такую обращенность автора к прошлому можно понять: искусство возводит монументы свои вершинные достижения связывает с ним.

Применительно же к новейшей истории автор расширяет рамки обсуждаемого предмета: кроме монумента и памятника в оборот разговора вовлекается и мемориал, который, по типологии Турчина, находится с ними в одной группе. Предмет отдельной главки составляет разговор о ленинском плане монументальной пропаганды и его благотворном влиянии на судьбы нашего монументального искусства.

Монумент — очень значимая часть городского пейзажа. Он обладает множеством средообразующих свойств, из которых едва ли не главное состоит в гуманизирующем воздействии, в создании «силового поля», сказывающегося на духовном климате города. Книга Турчина, полагаю, дает хорошо почувствовать это. Как и осмыслить взаимосвязи между художественной формой монумента и средой, в которой он бытует.

И. Дрейцер



По мере того как меняются и углубляются наши представления о художественной культуре прошлого, все больший удельный вес приобретает «нетрадиционное» искусствоведение. В поле зрения попадают многие, нередко неожиданные явления, находившиеся вне сферы внимания исследователей. Сегодня публикации о балаганах и шарманках, бытовом портрете и живописных вывесках, карусельной скульптуре и работах самоучек вызывают обостренный интерес, убеждающий не только в правомерности, но и в необходимости серьезного изучения искусства этого рода. Оно не меняет кардинально сложившейся системы ценностей, но вносит в нее часто весьма существенные коррективы и дополнения: уточняются и конкретизируются «низовые» пласты культуры общества, их постоянные и динамичные взаимодействия с профессиональной литературой, театром, изобразительным искусством, наглядно выступают своеобразие культурного быта, его отношения с «высоким» искусством. В научный обиход вводятся понятия «третья культура», «второй фольклор», отражающие желание выстроить более объемные модели культуры, которые позволили бы сохранить связь с живой и осязаемой атмосферой миновавших эпох со всеми «неправильностями» их исторического бытия и развития.

В этом контексте появление книги ленинградского искусствоведа А. Корниловой «Картинные книги»* оправданно и очень своевременно. Нельзя сказать, что предмет исследования нам совершенно неве-

дом: к путевым и домашним альбомам не раз обращались литературоведы и историки; искусствоведы нередко находили там рисунки и акварели О. Кипренского, А. Орловского, К. Брюллова, Ф. Толстого, Г. Гагарина и других. Но А. Корнилова нашла свой угол зрения, и в избранном ею ракурсе эти альбомы обнаруживают неожиданно большой познавательный и эстетический потенциал. Автор изучала их не как вспомогательный источник, а сами по себе, как самоценное, самостоятельное и целостное явление культуры и быта конца XVIII — первой трети XIX в.; в этом качестве они оказались, по существу, впервые столь внимательно прочитанной страницей художественной жизни той знаменательной поры. Не все очерки равнозначны. Так, многое в посвященном декабристам разделе уже известно по публикациям И. Зильберштейна и других историков; в «Лицейских мудрецах» — по работам исследователей жизни Пушкина и его окружения. Но сведенные воедино, сопоставленные друг с другом и с богатыми историческими, литературными, мемуарными, эпистолярными и иными материалами, эти рисунки обнаруживают новые качества, сообщают привычным образам свежее, наглядно осязаемые краски. В том-то, наверное, и ценность художественных документов такого рода, что они дают нам, быть может, не столько знание, сколько то, что нередко не в состоянии дать самые серьезные научные источники, — живое ощущение минувшей эпохи.

К числу лучших относится очерк «Армейский подпоручик», где жизнь, быт, уровень мировосприятия тверского помещика конца XVIII столетия выступают в его же «картинной книге» настолько рельефно и осязаемо, что можно живописать роман или биографию «его сиятельства отставного армии подпоручика князя Тимофея Ивановича Енгальчева». К тому же сделанные им в часы деревенского досуга рисунки — наивные и простодушные творения неискушенного самоучки, для которого главным и едва ли не единственным образцом служил графический лубок, — вяжут убеждающее подтверждение «дубочности» самого образного мышления и сознания помещика-дилетанта.

Важную и значительную проблематику историко-культурных процессов затрагивает очерк «Два сердца, факел и цветы». Очевидно, он ни в малейшей степени не может подменить фундаментальные работы о сентиментализме и романтизме в России, но альбомы «нежных дев» и «старого геттингена» дают на редкость живое и неформальное ощущение контекста эпохи; это ощущение под пером исследователя обретает качества научно-го знания.

Книга А. Корниловой, как указано в выходных данных, предназначена «для старшего возраста». Соединяя в изложении достаточно высокую информативность с живостью популяризации, автор вполне достигает цели. Естественно, что за пределами книги остаются многие задачи, решение которых составляет предмет собственно научного исследования. Одна из них — проблема дворянского дилетантизма (как фактора общественной, культурной, художественной жизни первой половины XIX века), на почве и на фоне которого выросли многие явления искусства той поры. Социология искусства и художественной жизни выиграла бы и от продолжения темы за границы эпохи, во вторую половину столетия и даже в начало XX века, когда дилетантизм (и мода на альбомы) распространяется среди купеческо-мещанских, разночинных и иных слоев. В «нетрадиционном» искусствознании таится множество еще не раскрытых возможностей. «Картинные книги» — лишь популярный, «юношеский» вариант большого и серьезного научного исследования; продолжение его способствовало бы становлению и утверждению этой перспективной и актуальной отрасли искусствоведения.

О. Григорьев

* Турчин В. С. Монументы и города. М., Советский художник, 1982.

* Корнилова А. В. Картинные книги. Очерки. Л., Детская литература, 1982.

Международные встречи художников



Работа Ю. Орехова на симпозиуме на Кубе



На открытии выставки Г. Распопова



Экспозиция выставки Г. Распопова

Симпозиум скульптуры на Кубе

Полуостров Барадеро на Кубе — один из самых знаменитых курортов Латинской Америки. Роскошные, ухоженные зеленые газоны, огромные кактусы, королевские и кокосовые пальмы, пунцовые деревья фромбуамо, отели и виллы, белые, как корабли, много моря, солнца и... ни одной скульптуры! Недостаток, вернее, отсутствие пластических форм на Барадеро предопределило проведение Международного симпозиума по скульптуре именно здесь. Подготовка к симпозиуму заняла два года. Среди скульпторов Кубы был проведен конкурс на право участия в симпозиуме, успеха добились пять художников: Хозе Вилла Соберон, Армандо Рафаэль Фереро, Филливерто Довид Росалес, Оснельдо Гарция Диаз, Елисео Вальдес Ерутес. Комиссаром симпозиума стала старейший кубинский скульптор Рита Лонга. Министерство культуры Республики Куба любезно пригласило скульпторов Христиана Брозу из Румынии, Владислава Гайда из Чехословакии, четырех руководителей прогрессивной группы скульпторов «Темпо Кварт» из Мексики (последние сделали небольшие скульптуры для интерьера, так как работали всего одну неделю). Я, представитель советских скульпторов, работал на Барадеро месяц. Симпозиум открылся 25 марта этого года и продолжался два месяца. Он проходил под девизом «Форма, солнце и море». Министерство культуры совместно с архитектором Барадеро заранее наметили места установки будущих композиций из камня — курдонеры гостиниц, пересечения основных магистралей города-курорта. Были ориентировочно определены и размеры скульптур. Таким образом, перед участниками симпозиума ставились конкретные задачи: найти идею, выбрать

пластическое решение, оптимальное именно для данных условий. Мы все стремились к тому, чтобы наши работы органично слились с природой и окружающей архитектурой.

Организаторы симпозиума создали идеальные условия для работы скульпторов. Всех их разместили в прекрасном отеле «Сибоней». Работали в шестнадцать километров от него, на самом лучшем пляже Барадеро «Ринкон Франсез». Материалом для работы послужили огромные блоки ракушечника. Были трудности с инструментами, однако это не помешало всем выполнить работу в срок.

Правительство и народ Кубы, организаторы симпозиума высоко оценили результаты симпозиума. Материалы о его работе постоянно появлялись в прессе, освещались радио и телевидением.

Но самый главный и самый ценный результат таких встреч — это живое общение художников и совместный творческий труд представителей разных стран.

Ю. Орехов

Я. Гашеку посвящается

По решению ЮНЕСКО, в апреле с. г. отмечалось 100-летие со дня рождения известного чешского писателя Ярослава Гашека.

На торжества, посвященные Я. Гашеку — писателю-сатирику, юмористу, вошедшему в историю мировой литературы незабываемыми похождениями бравого солдата Швейка, Союз художников СССР откликнулся организацией, вначале в Москве, а затем в Праге, выставки произведений скульптора Геннадия Распопова, в чьем творчестве тема Гашека нашла свое отражение.

В Праге, в выставочном зале музея Национальной письменности, именуемого «Памятником национальной письменности», 15 апреля в присутствии Посла СССР в ЧССР А. П. Ботвина, заведующего отделом культуры, журналистов была открыта выставка. Ее посетили многочисленные зрители, в том числе внук писателя Рихард

Гашек. Для советских людей празднование Дней Гашека не только дань памяти талантливому писателю, но и благодарная память человеку-интернационалисту, участнику революционных событий в нашей стране.

Учитывая события, которым была посвящена выставка, скульптор представил на ней работы главным образом на «литературную тему». Кроме портрета Я. Гашека-комиссара, воскрешающего революционные годы в Сибири, где Гашек, перейдя на сторону революции, до 1920 года был начальником политотдела интернациональной V армии, тема Гашека нашла отражение и в известном барельефе «Автопортрет с любимыми писателями». За столом, в едином ряду, смещая даты жизни, художник разместил таких корифеев литературы, как Боккаччо, Рабле, Вольтер, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Гашек... Всего 13 писателей, объединенных общими для их творчества чертами гуманизма, страстности в борьбе за лучшее и справедливое общество, любовью к человеку и верой в его доброе начало. В ряду писателей, у края стола — автор, вдумчивый художник, созерцающий пир великих.

На выставке зритель мог видеть интересно решенный портрет Н. Гоголя, выполненный в меди, мраморную голову А. Пушкина; остро данный портрет писателя В. Катаева, характерные фигуры В. Высоцкого и П. Енгибарова, привлечшие внимание скульптора. Всем им присуще остро-гротесковое решение.

Г. Распопов прекрасно владеет различными техниками и смело обращается в своем творчестве к наследию прошлого. Примечателен в этом отношении «Одиссей», почти автопортрет, во внешних приемах которого явно просматривается обращение к архаике. О том, сколь глубоко может художник почувствовать время, говорят его рельефы на тему странствий «Одиссея». Это как бы иллюстрация в бронзе. Имитируя древнегреческие рельефы, он покрывает их патиной, усугуб-

ляя тем самым впечатление их «древности».

В память об участии в проведенных в Праге Гашековских днях авторов от имени Союза художников СССР передал в дар организаторам выставки, для Музея чешской письменности — портрет Я. Гашека. Около двух месяцев, по приглашению чешских друзей, пробыл художник в Чехословакии. Чешская тема продолжает волновать скульптора. К Чапек — это тот образ, который в настоящее время владеет воображением художника. Собран большой иллюстративный материал, изучены архивы, посещены места его жизни. Все это залог того, что в будущем зритель сможет познакомиться с еще одним портретом деятеля чешской культуры.

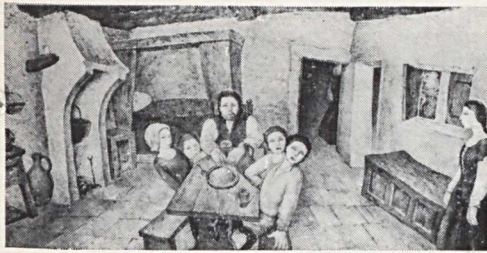
Л. Севостьянова

Советская сценография в Хельсинки

С 21 апреля по 10 мая 1983 года в Доме советской культуры и науки в Хельсинки экспонировалась выставка произведений художников театра и кино Российской Федерации, организованная Союзом художников РСФСР совместно с отделом СКЦ и ДСНК ССОД.

В числе восемнадцати участников выставки — признанный мастер советской сценографии Н. Золотарев, А. Лушин, С. Бархин, ведущие советские художники кино А. Кузнецов, М. Ромадин, В. Кислых, молодые художники-сценографы из разных городов России: А. Патраков из Читы, Р. Арсланов и Т. Еникеев из Уфы, Ю. и Э. Щепляновы из Ростова-на-Дону и ряд других мастеров.

Выставка дала возможность финскому зрителю познакомиться с сегодняшним состоянием театрально-кинодекорационного искусства в России. В экспозиции нашла отражение высокая образительная культура художников, широкий диапазон интересов — от русской и зарубежной классики до постановок на современную тему, спектаклей и кинофильмов



Гаухман, М. Свердлов. Эскиз к кинофильму «Начало»

для детей. Общий уровень представленных в экспозиции работ говорит о значительном развитии этого вида искусства не только в столице, но и на периферии. В эскизах старейших мастеров и молодых художников — вновь возродившийся на более высоком качественном уровне интерес к живописной трактовке образа спектакля или кинофильма, к павильонным, интерьерным решениям. При большом разнообразии и неповторимости творческих индивидуальностей участников выставки общим для них является умение остро, глубоко и интеллектуально раскрывать в декорации идею произведения, своеобразии драматургии, музыки, режиссерского замысла.

Финского зрителя ждал на выставке ряд встреч с уже знакомыми и любимыми в Финляндии произведениями русской и советской классики — пьесами А. Чехова, А. Арбузова, с эскизами декораций к советским кинофильмам, которые были показаны в Финляндии и вызвали интерес зрителей. Среди них эскизы М. Ромадина к кинофильму «Солярис», А. Кузнецова — к кинофильму «Экипаж» и ряд других работ.

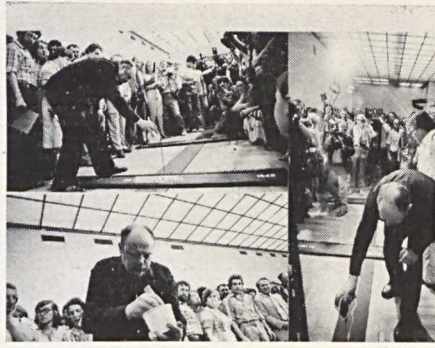
На открытии выставки присутствовали видные деятели финской культуры: главный художник Национального театра Финляндии, член правления Союза театральных декораторов П. Хейканен, главный художник Шведского театра Хельсинки Т. Гриибен, директор-распорядитель Союза работников театра Финляндии С. Канкайнен, главный художник первой программы телевидения К. Лиски, кинооператор студии «Филминор» Э. Пелтомаа, ряд других художников, деятелей театрального искусства, мастеров кино и телевидения.

В выступлении П. Хейканена на открытии выставки, в отзывах специалистов, осмотревших экспозицию, обнаружилось хорошее знание финскими коллегами творчества советских художников-сценографов, отмечался высокий уровень представленных произведений и та большая польза, которую могут принести развитию этого вида искусства подобные выставки.

Е. Орлова

Необычная выставка

В Москве, в Центральном Доме художника состоялась выставка Отто Дресслера, художника из ФРГ. Для многих эта выставка была необычной. Дресслер — автор живописных «объектов» и художественных акций. Первые были аккуратно развешаны



Отто Дресслер на своей выставке

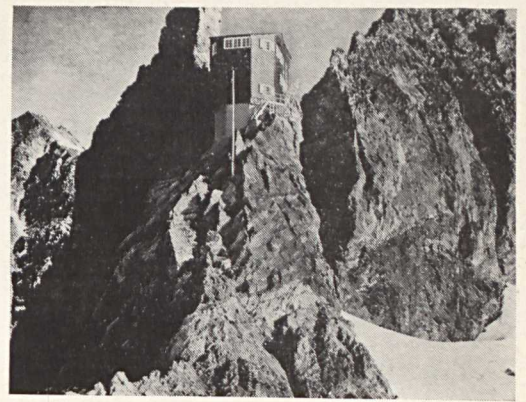
по стенам выставочного зала. Второе — было продемонстрировано художником во время открытия.

Дресслера нужно видеть в деле, чтобы понять сущность его творчества. Он создает действие, где художественная акция не самоцель. Ее цель и смысл — агитация.

Отто Дресслер родился в 1930 году в маленьком городке на Рейне — Браубахе. Он был слишком мал, чтобы оказаться мобилизованным в 1945 году, но достаточно взрослым, чтобы понять и запомнить, что такое фашизм, и возненавидеть все, что связано с ним, навсегда. В период между 1948 и 1965 годами была художественная школа в Висбадене, скульптурный класс Эриха Куна. Затем — выгодная практика. 43 исполненных в камне и металле памятника. Большая мастерская в селении Мозах под Мюнхеном.

С 1965 года, в возрасте, когда большинство радикалов обычно остепеняются, с Дресслером происходит обратное. С 1965 года для Дресслера не существует «чистого» искусства с отчетливой коммерческой примесью. Оно превращается у него в род политической агитации, чтобы служить средством прямого общения со зрителем, с массой людей одновременно. Так, например, однажды он избирает местом своей выставки и художественной акции «От имени народа» (против насилия, национализма и террора) витрину огромного универмага. Около 5200 человек стали зрителями этой выставки. В ходе дившейся 14 дней художественной акции «Угроза окружающей среде» с ней познакомились 120000 посетителей выставки садоводства в ФРГ.

Темы своих акций он черпает из жизни. Он выступает против промышленных фирм, отравляющих природу; против неофашистской ностальгии; против мифологии «автомобильной цивилизации». Профессиональный скульптор, он обнаруживает и высокий актерский профессионализм. Но больше всего его акции похожи на «игру». В работах Дресслера нет легкости. При всей необычности средств Дресслер — традиционный моралист, убежденный в том, что у художника есть долг: пробуждение сознания в тех, в ком оно дремлет. На выставке были показаны серии творимых художником из черной пластиковой массы рельефов-плакатов. Рядом с произведением, посвященным



На выставке «Архитектура Швейцарии»

актуальной проблеме безработицы, — ее символизирует прибитая гвоздем рабочая рукавица, представлена работа, где раздавленные военным сапогом очки и пятна крови, нанесенные с помощью синтетического материала, напоминают о замученных узниках концентрационных лагерей, о современных столкновениях между демонстрантами и полицией. Отто Дресслер не называет себя художником. Он именует себя «ферфремдер», что точнее всего можно перевести как «остранитель» — делающий привычное непривычным и странным, а странное — страшным. И все же Отто Дресслер и художник по гуманистической своей миссии. Художник тревоги и надежды.

В. Глазычев

Архитектура Швейцарии в Москве

4 августа в залах Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева на проспекте Калинина была открыта выставка «Архитектура Швейцарии. 1970—1980», организованная швейцарским обществом «Про Гельвеция» при содействии Союза швейцарских архитекторов БСА. Это уже вторая выставка по архитектуре, показанная в Москве этим обществом, осуществляющим всю деятельность Швейцарии по культурному обмену. Первая выставка с большим успехом демонстрировалась 15 лет назад, в 1968 г., в Центральном Доме архитекторов. Таким образом, создается определенная традиция в знакомстве москвичей с современной швейцарской архитектурой. Маленькая Швейцария дала миру много прекрасных архитекторов и в их числе такого гиганта, как Ле Корбюзье. С Россией художников и архитекторов Швейцарии связывают давние узы. Достаточно вспомнить о целой плеяде архитекторов — выходцев из Южной Швейцарии (Тессина), работавших в России в первой половине XVIII века — Д.-М. Фонтана, Д. Трезини, семью мастеров, художников и архитекторов Д. Жилярди, блистательного Карло Росси.

Выставка этого года проходила под девизом «Создавать традицию, но жить не только традицией» и состояла из двух разделов. Небольшой вводный раздел — «В традициях сельской архитектуры» размещался в первом зале

выставки, основной раздел — «Архитектура на технологической основе», в котором были показаны работы ведущих современных архитекторов Швейцарии, — в двух других выставочных залах.

Принципом построения всей экспозиции выставки был показ наиболее интересных памятников и современных работ каждого из основных культурно-исторических и языковых регионов страны — итальянской, французской и немецкой Швейцарии.

Экспонаты первого раздела — архитектурные обмеры, описания, планы целых поселков и отдельных сооружений — явились результатом исследовательских работ Инженерного колледжа Винтертура и Базельского колледжа города и деревни. Наряду с памятниками, тщательно охраняемыми и имеющими сегодня только лишь историко-культурную ценность, были показаны традиционные сооружения, такие, например, как аппенцеллерские дома, являющиеся и сегодня моделью для швейцарской архитектуры. Одухотворяли этот раздел прекрасные двухметровые фотографии, мастерски сделанные автором выставки, архитектором Вернем Блазером. Они являлись заставками к показу памятников каждого из основных регионов страны. Теме архитектурной традиции, важнейшей сегодня для архитектуры Швейцарии, посвящен не только первый раздел. Ею пронизана вся выставка. Во всестороннем изучении и анализе традиционной архитектуры с ее региональными особенностями швейцарские архитекторы видят возможности для появления сегодня новых идей. Во втором разделе — «Архитектура на технологической основе» был показан ряд работ по сохранению и использованию архитектурных памятников, включаемых с помощью новых архитектурных элементов в пространственную и социальную среду современного города. Таковы работы крупнейшего швейцарского архитектора Эрста Гизеля под девизом «Морфологические трансформации», Катарини и Вильфрида Штейб «Знание и опыт». В этом разделе были показаны тщательно отобранные для выставки работы 30 современных ведущих архитекторов Швейцарии.

М. Оруин

Балийские картины из собрания Эрмитажа

Искусство острова Бали в музеях нашей страны представлено довольно скудно. Только среди экспонатов Государственного Эрмитажа имеется небольшая коллекция балийской традиционной живописи на ткани XIX—XX веков. Эти картины создавались в сложной, многоступенчатой технике. На жесткую основу из дотканной хлопчатобумажной ткани, пропитанной крахмалом, наносился предварительный черный рисунок, который художник затем раскрашивал с помощью бамбуковой палочки с размочаленным концом.

Балийская живопись носит сакральный характер — картины и по сей день украшают храмы и ритуальные павильоны в дни праздников и церемоний. И сюжеты их, восходящие в той или иной форме к литературным произведениям Древней Явы и Бали, оказываются внутренне созвучны тем ритуалам, в которых они используются (для кремационных обрядов подходят одни сюжеты, для свадебных — другие). Тем самым картины как бы вторят обряду.

Эти уникальные вещи, никогда не изучавшиеся ранее в нашей стране, требуют кропотливого и всестороннего исследования, так как открывают перед нами необычный мир балийской культуры. Этот маленький остров, своими очертаниями одним напоминающий бабочку, а другим — самку казуара, снесшую яйцо, отличается удивительной приверженностью к своим традициям, сохраняющимся практически неизменными на протяжении более пятисот лет — после того, как в начале XVI века резко прервались контакты между Бали и Древней Явией, чья культура в течение длительного времени оказывала сильное влияние на формирование балийских культурных традиций. А если вспомнить, что и сама древнеяванская цивилизация в течение почти тысячелетия испытывала воздействие культуры Индии (при этом индийские влияния приходили на Бали и непосредственно из Индии), — то ясно, что на Бали мы встречаемся с оригинальным сплавом разнообразных взглядов и верований, включающим к тому же местный анимизм, культ предков, магию.

Балийское искусство сохранило во многом законы архаичного искусства, с его символическим осмыслением живописного пространства, «внутренней позицией» художника, магией цвета. Этому в немалой степени способствовали философия и символика театра ваянг, принесенного с Явы не позднее XIV века. Важнейшая форма ваянга — ваянг кулит, театр плоских тростевых кукол — вобрала в себя глубинные пласты традиционного мировоззрения с его представлениями об извечном дуализме мира, с его культом предков, определившим направление развития и древнеяванской, и балийской культур. Поэтика ваянга сыграла огромную роль в процессе формирования и восточнояванского, и тесно связанного с ним балийского искусства, и в частности живописи.

Влияние выразительных особенностей ваянга на живопись сказывается прежде всего в сохранении знаковой функции пространства картины. Дуализм мышления проявляется и здесь: картина мыслится разделенной на две части, правую и левую, соотносимые соответственно с понятиями «добра» и «зла». Местонахождение персонажа зачастую характеризует его принадлежность к тому или иному моральному полюсу. Правда, в живописи это положение фиксируется не столь жестко, как в ваянге, и проявляется преимущественно в картинах с резким противопоставлением «правых» и «левых» сил. Так, на картине «Вращение горы Мандара» (на основе древнеиндийского мифа о пахтании молочного океана — см. рис. 1) в правой части (слева от зрителя) располагаются в несколько рядов боги, а напротив них представлены

демоны-даиты. Аналогичное расположение встречается в сценах сражений, где армии противников движутся навстречу друг другу.

Кроме размещения по горизонтали, учитывается также и расположение по вертикали, что опять-таки нагляднее всего в многофигурных композициях: боги изображаются в верхних рядах, земные герои в средней части, а внизу помещаются слуги. Также при аудиенциях и беседах персонаж более высокого ранга изображается стоящим чуть выше, чем его визави.

Исходя из противопоставления «правый — левый», персонажи делятся на две группы: «правые», воплощающие идеальные моральные качества или тяготеющие к ним, и «левые», моральные и душевные свойства которых описываются в самых негативных выражениях. При знакомстве с картинами бросается в глаза слабая расчлененность иконографии живописи: один тип присущ многим персонажам и в то же время иконография одного и того же персонажа дает незначительные вариации. Иными словами, речь может идти в основном лишь о типовой характеристике героя и очень редко — об индивидуальной.

В иконографии персонажей можно выделить две группы признаков: физические (формы черт лица и туловища, отражающие физическую силу героя, его моральные качества) и социальные (одежда, украшения, прически и пр., определяющие положение героя в иерархии). Сочетание обоих этих аспектов дает полную характеристику героя.

Балийская традиция делит всех персонажей на два типа: алус, «уточенный», с узкими глазами и тонким носом, стройным туловищем и т. д., и касар, «бульный», «грубый», с круглыми вытаращенными глазами, разинутым ртом с торчащими зубами и т. д.

Однако удается выявить по крайней мере 25 физических типов. Из них 9 присущи строго определенным лицам, а на основе остальных строится иконография подавляющего большинства персонажей. Существует 7 типов глаз (причем различаются мужской и женский глаз алус), 5 типов носов и т. д. Теоретически, с каждой формой любого элемента связывается представление о том или ином физическом или моральном качестве героя. Но удается найти толкование лишь единичных элементов, поэтому возможно пока объяснить лишь их комбинации. Так, определенный тип, принадлежит персонажам, наделенным совершенными качествами, — честным, смелым, воспитанным, владеющим своими страстями и т. д. (Рама, Арджуна и др.); тем самым они занимают крайнее положение в лагере «правых» персонажей. По мере движения от «правых» к «левым» происходит постепенная замена черт алус чертами касар, хотя сам герой остается еще в стане «правых». Например, изображение Бимы, одного из пятерых братьев Пандавов, чрезвычайно почитаемого балийцами. Как и все Пандавы, он относится к лагерю «правых»; но он непотопителен и груб в обращении и обладает огромной физической силой — эти черты передаются заменой на лице алус узкого глаза круглым, в сочетании с двойными дугами на переносице, «двойными» усами и волосатостью лица.

Окончательный переход от «правых» к «левым» фиксируется, в частности, изменением формы рта, причем рот теперь изображается в профиль. Иконография «левых» персонажей менее разнообразна, чем «правых», и здесь выделяются два типа, охватывающих две большие группы, например, тип, присущий демонам-дайтям, владыке ада Яме и пр. Помимо специфических черт лица подобные персонажи отличаются плотным туловищем с большим животом и толстыми руками и ногами. К этому типу близки

пелуарга, «хвостатые» воины армии Рама. Бывшие обезьяны древнеиндийской «Рамаяны» в балийской мифологии превратились в фантастических существ, наделенных характерными чертами разных животных — птицы, слона, козла. Их отличительный признак — высоко поднятые хвосты с плотными «кисточками» на конце. Их морды имеют все элементы касар, но туловище у них не плотное, а стройное, такое же, как у «правых» персонажей. Это можно объяснить их преданностью Рама и службой в армии под его началом, а также их небольшой физической силой.

Необходимо учесть, что, собственно, к звериным персонажам в балийской мифологии принадлежат лишь пелуарга. Различные персонажи с тиом лица, как на рис. 5, мыслятся не в зверином, а в антропоморфном облике: комбинация признаков касар суть выражение пороков, присущих человеческой природе.

Итак, переход от «правых» к «левым» осуществляется относительно плавно, хотя варьируется небольшое количество качеств.

Можно говорить об известной универсальности «мифологического» костюма — кроме брахманов, отшельников и низших персонажей, его носят все остальные герои — и «правые», и «левые», различаются лишь мужской и женский костюм. Он состоит из большого количества деталей, одеваемых одна поверх другой. Только в костюме богов встречаются длинные штаны каток. Остальные мужские персонажи носят или короткие штаны челана, или короткие поверх длинных. В «историческом» костюме разнообразия больше, однако и здесь социальные различия между знатными героями не очень четки.

Однако наибольшей универсальностью обладают украшения. Стандартный комплект украшений из 8 элементов носят все высшие персонажи — и «правые», и «левые», и «мифологические», и «исторические»; лишь у последних отличаются формы некоторых элементов, а также отсутствуют иногда наплечные украшения и нагрудный шнур.

Напротив, все низшие персонажи лишены каких-либо украшений, кроме заушного украшения с цветком посередине — оно в свою очередь не встречается у персонажей высших классов.

Лишь небольшая группа (только 15 героев) обладает индивидуальной внешностью, позволяющей сразу их «узнать». Остальные лишены индивидуальных черт. Это, например, Батара Гуру, Божественный Учитель, высшее божество: к первому типу лица добавлен третий, вертикальный глаз во лбу. К тому же это единственный бог, имеющий 4 руки, в двух верхних — его специфические атрибуты: опахало и четки. Или тот же Бима — хотя физический тип его лица присущ и другим персонажам, но развевающийся на бедрах клетчатый черно-белый шарф булет в сочетании с особым комплектом украшений и панчанакой, большим ногтем, торчащим из сжатого кулака, придают его облику индивидуальность.

Бима связан с обрядами кремации, так как считается проводником душ умерших на тот свет; тем самым ему приписывается магическая сила, что и передается через его социальную характеристику.

Следовательно, речь идет о персонажах, играющих важную роль в мировоззрении балийцев, обладающих в их глазах магической силой и связанных с древними поверьями.

Отмеченная выше универсальность большинства физических и особенно социальных элементов, приводящая к слабой расчлененности иконографии живописи, аналогична синкретическому характеру балийского индуизма, религии балийцев, слабой дифференцированности его божеств. Согласно традиционным воззрениям балийцев, и люди, и небожители, и звери — все в равной степени считаются порождением Батары Гуру и в итоге все сливаются в нем.

Ольга Дешпанде



Главный редактор Буткевич О. В.

Редакционная коллегия

Зам. главного ред. Базазянц С. Б.
Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Ермолаев Б. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мадий И. А.
Мисько Е. П.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. Н.
Стернин Г. Ю.
Тальберг Б. А.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. Н.

Зав. отд. редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

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.
Паляничко М. А.
Щелков А. К.
Ватенина Н. А.

На 1-й стр. обложки:
иллюстрация к статье В. Малины
«Жестяные «короны»»

На 2-й стр. обложки:
Н. Атаев
В. Горевой
С. Кубасов
Памятник
«Первостроителям
Комсомольска-на-Амуре». 1982

© 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 08.07.83
Подписано в печать 12.10.83
А 04635

Формат 70×90¹/₂
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных
листов 7,02

Учетно-издательских
листов 10,542
Тираж 38 000. Заказ 1192
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240

Московская типография № 5
«Союзполиграфпроект» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли.
129243 Москва, Мало-Москов-
ская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11(312). 1983
Основан в 1957 году

В номере:

1

В центре внимания — итоги июньского (1983 г.)
Пленума ЦК КПСС (объединенный секретариат
правлений СХ СССР, СХ РСФСР и МОСХ)

4 Крупный план

Наталья Давыдова

Роспись на «Трехгорке»

7 Художник и предметный мир

Валерий Перфильев

Эстонские композиции из кожи

12 Профили

Евгений Калинин

Сценограф общественных интерьеров

15 Народное творчество

Григорий Островский

Лубочность — категория народного искусства

19 Профили

Валентина Мартыненко

Цветы и травы Надии Грибань

22 Народное творчество

Валерий Малина

Жестяные «короны»

26 Художник и культура

Наталья Малиновская

Что собирал Рамон Гомес де ла Серна

29 История

Владимир Перц,
Юрий Пирютко

Клуб художников, артистов и поэтов

34

Александр Мильчик

Волость — историко-ландшафтный памятник

39 Дизайн

Вячеслав Назаров

Начало советского рекламного плаката

42 Рецензии

44 Публикация

Татьяна Чернова

Памятник в Мотовилихе

46 Международные встречи художников

48 Страница коллекционера

Ольга Дешпанде

Балийские картины из собрания Эрмитажа